

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Une drôle de fête : une fête au lieu d'une guerre dans *Féerie pour une autre fois* de
Louis-Ferdinand Céline et *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq

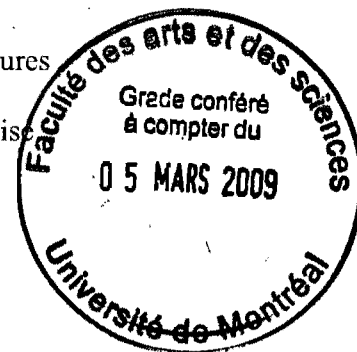
par
Julie Boulanger

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
au département des littératures de langue française

août 2008

© Julie Boulanger, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Une drôle de fête : une fête au lieu d'une guerre dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq

présenté par :

Julie Boulanger

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Popovic
président-rapporteur

Jean Larose
directeur de recherche

Marie-Pascale Huglo
membre du jury

RÉSUMÉ

À rebours du mouvement de recul de la littérature devant la catastrophe, *Le Rivage des Syrtes* [1951] de Julien Gracq et *Féerie pour une autre fois* [1952, 1954] de Louis-Ferdinand Céline nous plongent au cœur du désastre. Les deux romans proposent une réaction à la Deuxième Guerre mondiale, qu'ils représentent comme une fin du monde. À travers la figure de la *drôle de fête*, apparue dans *Voyage au bout de la nuit*, et à l'aide des théories de la fête élaborées par Roger Caillois, René Girard, Elias Canetti et Philippe Muray, ce mémoire étudie la confrontation inattendue de deux réalités apparemment opposées: la fête et la guerre. Il part du postulat que la *drôle de fête* n'est rien d'autre qu'une fête ramenée vers ses origines violentes.

Mots clés : Fête, Deuxième Guerre mondiale, littérature et guerre, destruction, théories de la fête, Philippe Muray

ABSTRACT

At a time when literature recoiled from catastrophe, *Le Rivage des Syrtes* [1951] by Julien Gracq and *Féerie pour une autre fois* [1952, 1954] by Louis-Ferdinand Céline threw us into the heart of disaster. The two novels proposed a reaction against World War II, which was depicted as an end of times. Through the concept of *drôle de fête* ("crazy carnival"), which appeared in *Voyage au bout de la nuit*, and with the help of theories of festival elaborated by Roger Caillois, René Girard, Elias Canetti and Philippe Muray, this thesis studies the unexpected confrontation between two seemingly opposite realities: war and festival. It starts from the premise that the *drôle de fête* is nothing but celebration brought back to its violent roots.

Key words : festival, World War II, war and literature, destruction, theories of festival, Philippe Muray

LISTE DES SIGLES

RS : *Le Rivage des Syrtes*

FÉ : *Féerie pour une autre fois*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	IV
LISTE DES SIGLES	V
TABLE DES MATIÈRES	VI
REMERCIEMENTS	VIII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE UN	8
THÉORIES DE LA FÊTE	8
1.0 Une autre fête	8
1.1 Un arrachement du quotidien (Roger Caillois)	9
1.2 Des origines violentes (René Girard)	15
1.3 Une masse compacte de corps (Elias Canetti)	20
1.4 Participation totale (Philippe Muray)	23
1.5 Une fête au lieu d'une guerre	25
CHAPITRE DEUX	27
LE RIVAGE DES SYRTES	27
2.0 Un regard de biais	27
2.1 « Sa puanteur était un gage et une promesse »	32
2.1.1 La littérature et le monde : une lecture référentielle	32
2.1.2 Consentement.....	33
2.1.3 De la réinscription du rêve à l'éveil	34
2.1.4 Une ville trop vieille.....	35
2.1.5 Empreintes.....	38
2.1.6 Une vie de fêtes	41
2.2 « L'enivrement de l'activité pure »	46
2.2.1 Les navires fantômes.....	46
2.2.2 « Sentir ce qui va être vous passer sur le corps ».....	51
2.2.3 Une fête dans les eaux mortes.....	54
2.3 Conclusion	60
CHAPITRE TROIS	62
FÉERIE POUR UNE AUTRE FOIS	62
3.0 « Mais l'Histoire commande! »	62
3.1 « Ils me crèveront les yeux pour rire »	67
3.1.1 La prison et la fête.....	67
3.1.2 Le bouc émissaire.....	69
3.2 « — Vous avez joui! »	74

3.2 « paquets de viande! c'est du réel! pas de l'illusion! »	77
3.4 « je vous l'accuse au fil du récit... »	82
3.5 Conclusion	86
<i>CONCLUSION</i>.....	88
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>.....	97

REMERCIEMENTS

Sans le précieux appui de quelques individus, ce projet n'aurait pas pu être mené à terme ni même mis en branle.

J'aimerais témoigner de toute ma reconnaissance envers mon directeur de recherche, Jean Larose, en premier lieu pour m'avoir transmis une foi inébranlable en la littérature en me faisant découvrir l'outil privilégié de pensée qu'elle constitue. J'aimerais également le remercier pour son soutien constant, sa patience, sa sévérité et sa liberté d'esprit, denrée rare s'il en est une.

Je souhaiterais également remercier mes parents de m'avoir inculqué la curiosité intellectuelle, ainsi que le goût des livres et du monde. Je les remercie de leur présence indéfectible.

Je tiens enfin à remercier Amélie Paquet, ma complice absolue et lectrice privilégiée, pour ses commentaires éclairants, sa confiance inébranlable, son enthousiasme et son appui à tous les égards.

INTRODUCTION

À rebours du mouvement de recul de la littérature devant la catastrophe, *Le Rivage des Syrtes* [1951] de Julien Gracq et *Féerie pour une autre fois* [1952, 1954]¹ de Louis-Ferdinand Céline nous plongent au cœur du désastre. Quoique ni l'un ni l'autre n'abordent de front Auschwitz, les deux romans proposent une réaction à la Deuxième Guerre. Ils la questionnent en la transformant en fiction, de deux façons tout à fait distinctes. Si Céline évoque une seule période, celle de la Libération, ce n'est rien de moins qu'un récit eschatologique qu'il y met en place, à travers une représentation qui entremêle réalisme historique et mythologie. Le noyau de la fin du monde autour duquel son récit se construit n'est pas Auschwitz mais plutôt le bombardement de Paris par les Alliés pendant la nuit du 21 au 22 avril 1944, épisode relativement mineur si on le compare à l'ensemble mais qui fut néanmoins « le plus spectaculaire et le plus meurtrier des bombardements que la ville ait eu à subir pendant la Seconde Guerre mondiale.² » Contrairement à ce qu'il fera plus tard avec *Un Balcon en forêt* [1958], Gracq situe son roman dans un univers purement fictionnel qui, bien qu'il ait peu à voir sur le plan narratif avec les événements de la Deuxième Guerre mondiale, décrit le processus qui mène jusqu'à la destruction d'un espace géopolitique, Orsenna, lors d'une confrontation finale avec son ennemi de longue date, le Farghestan. Gracq se défend bien, toutefois, d'un tel rapprochement :

Interrogé en 1951 par un critique trop pressé de rapprocher *Le Rivage des Syrtes* de notre Histoire et de coller une étiquette sur le roman (« Dans *Le Rivage des Syrtes* vous étudiez la formation d'une psychose de guerre »), Gracq avait, non sans agacement, mis l'accent sur l'aspect anachronique de son roman : « Non, certes, je ne l'étudie pas. Ce serait naïf de chercher là des préoccupations de sociologie. La guerre n'y est que symbolique et il me semble que c'est un roman qui demeure très au-delà des contingences. » Il ajouta toutefois, mais avec de multiples précautions : « Je reconnais néanmoins qu'il reflète — extrêmement déformées, transposées — certaines préoccupations actuel-

¹ *Féerie pour une autre fois* est paru en deux tomes, dont le deuxième porta à l'origine le nom de *Normance*.

² Anne Élane Cliche, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », *Figura : Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2005, p. 69.

les ; c'est qu'il a été écrit dans le climat de l'époque auquel n'échappe pas qui veut, celle d'une fin de civilisation. »³

La croyance en la possibilité d'une oeuvre littéraire qui « demeure très au-delà des contingences », dont le rapport, par conséquent, avec la réalité ne serait en aucun cas problématique m'apparaissant plus naïve que l'hypothèse selon laquelle une oeuvre étudie la société dans laquelle elle a été écrite, je ne ferai que peu de cas de la déclaration de Gracq. Je n'en retiendrai que sa conclusion essentielle : *Le Rivage des Syrtes* est issu d'une civilisation menacée par l'idée de sa liquidation. Il ne s'agit pas seulement de traduire un « esprit-de-l'histoire » comme l'a affirmé Gracq⁴ et l'ont mentionné — très fidèlement — plusieurs critiques à sa suite. En écrivant une oeuvre qui parle de la fin d'une civilisation, Gracq propose une transformation de la Deuxième Guerre en fiction, sur laquelle il importe de s'attarder davantage. Il m'apparaît nécessaire de sortir de ces méditations autour de la question théorique de l'Histoire que proposent plusieurs critiques sans jamais se risquer à tenter de comprendre ce que Gracq dit au juste à propos de l'Histoire dont il fut le témoin. De même que *Féerie* déploie, le temps d'une nuit, une véritable fin du monde, le *Rivage* nous conduit vers une destruction intégrale, à laquelle nous n'assistons toutefois jamais et dont seule est réchappée une voix, celle d'Aldo, le narrateur — voix d'outre-tombe peut-être⁵, ou d'outre-là, dirait Céline⁶. L'outre-là constitue d'ailleurs un des principaux lieux à partir desquels s'énonce la parole de Ferdinand, le narrateur de *Féerie*.

³ Julien Gracq, *Oeuvres complètes I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1989, p. 1330.

⁴ « [...] dans *Le Rivage*, j'avais en vue une espèce d'esprit-de-l'histoire, détaché de toute localisation et de toute chronologie précise ». Entretien avec Jean Roudaut cité dans *Ibid.*, p. 1331.

⁵ Il est malaisé de situer le lieu d'énonciation de cette méditation d'Aldo sur la destruction d'Orsenna, non advenue à ce moment : « Quand le souvenir me ramène — en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite — à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens, la fascination s'exerce encore de l'étonnante, de l'enivrante *vitesse mentale* qui semblait à ce moment pour moi brûler les secondes et les minutes ». Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, p. 199. Les références aux prochaines citations du roman seront simplement indiquées entre parenthèses et précédées du sigle RS.

⁶ « Je les emmerderai d'outre-là !... » prévient d'emblée Ferdinand, le narrateur, tandis qu'il évoque sa mort annoncée à la radio et désirée par ses compatriotes empressés, nous raconte-t-il, de le dépouiller de ses biens. Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1995 [1952, 1954], p. 95. Les références aux prochaines citations du roman seront simplement indiquées entre parenthèses et précédées du sigle FE.

Le rapprochement entre les deux textes est pour le moins inattendu. *Le Rivage* a bien fait l'objet de multiples comparaisons, notamment avec *Le Désert des tartares* de Dino Buzzati⁷ et *Les Falaises de marbre* d'Ernst Jünger⁸, deux romans au récit similaire à celui du *Rivage* — ce qui n'est pas exactement le cas de *Féerie*. En outre, la réception des deux romans fut radicalement différente. *Le Rivage* a obtenu une reconnaissance critique importante et a joui d'un succès considérable en librairie⁹. *Féerie* a, au contraire, subi à tous points de vue un échec retentissant et demeure encore aujourd'hui l'un des textes les moins étudiés de Céline¹⁰. Sur le plan stylistique, bien que l'on ne manque jamais de remarquer chez les deux écrivains une langue tout à fait caractéristique — il s'agit sans doute là d'une des principales particularités des écrivains majeurs —, on définit souvent la langue de Gracq par sa virtuosité et son raffinement alors qu'on souligne plutôt la verve et les innovations langagières de Céline. Les romans de Gracq sont rédigés dans une langue très écrite et littéraire, tandis que ceux de Céline se démarqueraient par leur éclatante oralité. Gracq ne s'y est guère trompé :

Ce qui m'intéresse [chez Céline], c'est surtout l'usage très judicieux, efficace qu'il a fait de cette langue entièrement artificielle — entièrement littéraire — qu'il a tirée de la langue parlée. Langue constamment en mouvement, parce que sa syntaxe implique un perpétuel porte-à-faux, qu'il utilise comme une « lancée », comme une incitation presque mécanique au lyrisme (une fois embarqué dans sa phrase, il lui faut accélérer coûte que coûte, comme un cycliste). Il s'est forgé un instrument qui par nature ne pouvait pas être maîtrisé : il ne pouvait que s'y livrer — comme d'autres se livrent à la drogue.¹¹

⁷ Philippe Berthier, « Gracq et Buzzati. Poètes de l'événement », in *Cahier de l'Herne*, coll. « Le livre de poche », Paris, éditions de l'Herne, 1972, p. 127-150

⁸ Anne Longuet Marx, « Le récit au bord du vide. Des falaises au rivage, ou "l'esprit-de-l'histoire" dans deux romans de Ernst Jünger et de Julien Gracq. », *Revue romane*, vol. 30, n°1, 1995, p. 91-99. Bruno Tritsman, « Poétiques de l'histoire chez Gracq et Jünger: trames de pierre, paroles estompées », *Poétique*, vol. 25, n° 100, novembre 1994, p. 473-486.

⁹ Dans sa notice sur *Le Rivage des Syrtes*, Bernhild Boïe remarque la place centrale que ce roman occupe dans l'oeuvre de Gracq : « *Le Rivage des Syrtes*, de tous les livres de Gracq le plus connu, le plus souvent cité, le plus amplement étudié et sans doute aussi le plus largement lu, est aujourd'hui considéré comme ce livre modèle dans lequel s'incarne l'image idéale de tous les autres. » Julien Gracq, *op. cit.*, p. 1327.

¹⁰ Cet constat s'applique plus largement à l'ensemble que Muray a désigné comme la « tétralogie des bombes » et qui regroupe le deuxième volume de *Féerie pour une autre fois*, *D'un château l'autre* [1957], *Nord* [1960] et *Rigodon* [1969].

¹¹ « Pourquoi Céline », *Arts*, n° 13, 22-28 décembre 1965, p. 12-13, cité in Julien Gracq, *Oeuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1995, p. 1533.

La langue célinienne, Gracq le remarque avec justesse, ne possède donc pas ce caractère « naturel » qu'on lui concède volontiers lorsqu'on évoque son oralité. Elle est tout aussi construite que celle de Gracq. Simplement, ses matériaux ne sont pas les mêmes. L'un puise davantage dans la parole, l'autre dans la littérature, façonnant tous deux une langue riche, foisonnante, marquée pour l'un par une logique de l'emballement et pour l'autre, par une retenue et une précision qui contrôlent les glissements du sens.¹²

Analyser la représentation de la Deuxième Guerre mondiale à partir d'un roman de Céline pose bien sûr des problèmes éthiques fondamentaux, à plus forte raison *Féerie*, où Céline rappelle les accusations portées contre lui, tout en passant sous silence ses pamphlets, en plus de représenter avec brutalité la période de l'épuration et de se positionner comme grand sacrifié de l'Histoire. Il usurpe ainsi le statut de victime de la Seconde Guerre, posture évidemment inadmissible. Le *Rivage* n'est pas sans susciter certains malaises, en particulier en suggérant l'idée qu'une dévastation totale puisse encore permettre au monde de se renouveler, mais ceux-ci sont sans commune mesure avec les problèmes éthiques suscités par l'œuvre célinienne. Il m'apparaît donc nécessaire de se demander si, toute coupable qu'elle soit, cette oeuvre a quelque chose à nous dire à propos de cette catastrophe au-delà de la simple énonciation — évidente et indéniable — de sa culpabilité. Je postule que oui.

Deux principales postures ont été adoptées en réaction à ces problèmes éthiques. Ou bien on les a liquidés d'emblée en s'arrêtant à des aspects purement formels — au nombre desquels la recherche stylistique¹³ ou l'incorporation d'un narrataire¹⁴

¹² À cet égard, l'utilisation que Gracq fait des italiques est particulièrement emblématique. L'effet paradoxal des italiques est d'ouvrir le sens d'un mot en le détachant de son usage courant et de fermer celui d'un texte en désignant un mot au détriment des autres.

¹³ Jacques Bres, « '-Hôu! Haa! Yrrââ': Interjection, exclamation, actualisation », *Faits de Langues: revue de Linguistique*, n° 6 (septembre 1995), p. 81-91. François de Chantal, *La Transgression linguistique dans Normance et dans Bagatelles pour un massacre de Louis-Ferdinand Céline: étude stylistométrique*, Montréal, Université de Montréal, 2000, 2 v. Catherine Rouayrenc, « Lexique et fantaisie : le vocabulaire non conventionnel dans *Féerie I et II* », *Actes du colloque international de Toulouse L-F Céline (5-7 juillet 1990)*, Paris, Du Lérot & Société d'études céliniennes, 1991, p. 277-286.

¹⁴ Thomas C. Spear, « Le développement des voix narratives multiples : l'émergence du narrataire célinien », in *Actes du Colloque international de Paris L.-F. Céline (20-21 juin 1986)*, Tusson, Du

— ou bien on s'est limité à analyser la rhétorique déployée par Céline afin de se disculper¹⁵ — hypothèse la plus exploitée bien qu'elle ne tienne évidemment pas la route si on prend en considération l'énonciation de ce texte qui ne recourt pas à la clarté qu'imposerait un tel exercice. Afin de parvenir à entendre cette parole unique, il faudra certes s'affairer à décrire ce que fait Céline de sa culpabilité, en ne perdant rien des mécanismes pervers qu'il utilise. Loin de mener un plaidoyer pour prouver son innocence, il déplace en effet la question de la culpabilité. Ce déplacement est une partie intégrante de sa transposition des événements de la Deuxième Guerre.

Force est pourtant d'admettre qu'en dépit de leurs divergences fondamentales, *Féerie* et le *Rivage* ne sont pas si étrangers l'un à l'autre qu'on pourrait le croire au premier abord. Ces deux romans sont issus d'une même époque. Ils ont tous deux été publiés quelques années après la fin de la Deuxième Guerre. Bien que le *Rivage* ne se réfère pas à la réalité historique comme le fait *Féerie* — qui prend cependant beaucoup de libertés avec elle, est-il besoin de le préciser — les deux textes ne sont pas moins construits autour d'un même événement : la destruction d'un lieu — la principauté d'Orsenna dans le *Rivage*, la ville de Paris dans *Féerie*. Car c'est véritablement de la destruction d'un *lieu* qu'il est question dans les deux romans, sans qu'il ne soit jamais fait mention de ceux qui ont pu y périr. De surcroît, les trames narratives des deux romans sont complémentaires. Elles racontent des moments distincts d'un événement similaire. Le *Rivage* relate l'attente d'une guerre puis la mise en marche de celle-ci mais élude son accomplissement, tandis que *Féerie* nous fait pénétrer dans le vif de cette guerre tout en évoquant la période qui a succédé à sa fin.

Lérot & Société des Etudes Céliniennes, 1987, p. 258-268. Frank Wagner, « D'une *Féerie* théorique », *Œuvres et critiques*, vol. 28, n° 1, 2003, p. 213-227.

¹⁵ Alice Stasková, « Transfiguration d'un procès. Les narrataires céliniens dans *Féerie pour une autre fois I* », in *Classicisme de Céline : actes du douzième Colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998, Paris, Société d'études céliniennes, 1999, p. 339-355. Patricia Roth, « Les Fictions de la prison danoise dans *Féerie I* et dans la correspondance », *Actes du Onzième Colloque International Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société des études céliniennes, 1998, p. 168-178. Philip H. Solomon, « Louis-Ferdinand Céline's *Normance*: The Weight of Guilt », *Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*, Tallahassee, Florida State University Book, 1982, p. 113-124. Charles Krance, « The Imprisoned Word: Céline's *Féerie pour une autre fois* », *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem, Wake Forest University, 1984, p. 177-183.

Ainsi donc, au-delà des écarts notables entre les deux romans, le thème de la destruction les réunit. Dans le *Rivage* au même titre que dans *Féerie*, cette destruction est orientée par la figure de la *drôle de fête*, surgie dans *Voyage au bout de la nuit* [1932]. Au début du premier roman de Céline, Bardamu décrit le spectacle des incendies de villages pendant la Première Guerre mondiale:

On avait remarqué ça nous autres, une nuit qu'on savait plus du tout où aller. Un village brûlait toujours du côté du canon. On en approchait pas beaucoup, pas de trop, on le regardait seulement d'assez loin le village, en spectateurs pourrait-on dire, à dix, douze kilomètres, par exemple. Et tous les soirs ensuite vers cette époque-là, bien des villages se sont mis à flamber à l'horizon, ça se répétait, on en était entourés, comme par un très grand cercle d'une drôle de fête de tous ces pays-là qui brûlaient devant soi et des deux côtés, avec des flammes qui montaient et léchaient les nuages.¹⁶

Philippe Muray, dans son essai *Céline*, a formulé le caractère constitutif de la guerre pour toute écriture, celle de Céline en particulier : « La guerre est un opérateur de métamorphose qui transmue les hommes en micros bruissants, fonds de haut-parleurs, télécommunications vivantes se repassant des ombres de terreurs sur des fréquences spontanées, des ondes de peur commune¹⁷ ». La guerre donne une voix à l'écrivain et module celle-ci. Cette scène de *Voyage au bout de la nuit* ne se contente toutefois pas d'évoquer une expérience fondatrice. Elle établit les assises de cette représentation de la guerre qui traverse l'univers romanesque célinien.

Dès lors, la guerre sera représentée chez Céline comme une *drôle de fête*, dans *Féerie* encore plus que dans *Voyage* puisque l'intimité que partagent la guerre et la fête énoncée dans le premier roman de Céline n'y est pas étoffée davantage. L'action de la guerre n'y recouvre, du reste, que trois chapitres¹⁸. Dans *Féerie*, la guerre en

¹⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, coll. « Folio plus », Paris, Gallimard, 1996 [1932], p. 29.

¹⁷ Philippe Murray, *Céline*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2001 [1981], p. 77.

¹⁸ On aperçoit Bardamu au milieu de la guerre uniquement pendant le deuxième, troisième et quatrième chapitres (p. 11-47). Déjà au cinquième, il se trouve en permission, puis est hospitalisé à la suite de sa visite du *Stand des Nations*, après lequel il imagine, en plein restaurant, que la guerre resurgit : « Mais à peine étions-nous à table que l'endroit me parut insensé. Tous ces gens assis en rangs autour de nous me donnaient l'impression d'attendre eux aussi que des balles les assaillent de partout pendant qu'ils bouffaient. "Allez-vous en tous ! que je les ai prévenus. Foutez le camp ! on va tirer ! Vous tuer ! Nous tuer tous !" » (VN, 59)

particulier et la destruction en général sont désignées comme le lieu d'une *drôle de fête*. *Féerie* relate la dévastation de la cité, des corps des habitants et aussi de la langue, sans dissocier l'angoisse de l'exaltation. De même, le *Rivage* est entièrement porté par une *drôle de fête*. La menace de la destruction d'Orsenna insuffle une nouvelle vitalité à la ville et instaure une fête dans la collectivité, indissociable du sentiment de « jubilation dans l'angoisse profonde » (RS, 106). Loin de s'appliquer uniquement aux thèmes de ces deux œuvres, la *drôle de fête* touche de près à l'énonciation. La représentation s'y constitue elle-même comme une *drôle de fête*.

À travers la figure de la *drôle de fête*, ce mémoire étudiera la confrontation inattendue, dans ces deux romans, de deux réalités apparemment opposées: la fête et la guerre. Dans un premier temps, je préciserai ce concept de *drôle de fête* en recourant à différentes théories autour de la fête : celle de Roger Caillois, René Girard, Elias Canetti et Philippe Muray. Je montrerai ainsi les liens intimes qui unissent la *drôle de fête* aux fêtes des sociétés primitives, étrangères à plusieurs égards aux fêtes des sociétés modernes. J'analyserai ensuite dans le deuxième chapitre, consacré au *Rivage des Syrtes*, l'inscription de la *drôle de fête* dans une société agonisante et sortie de l'Histoire. Le roman de Gracq ne représente pas le centre de la *drôle de fête* mais plutôt la période qui la précède. C'est donc d'abord la société au sein de laquelle elle prend place qui attirera mon attention puis la représentation des premières impulsions de la *drôle de fête* dont Gracq nous permet d'être témoin. Dans ce monde en ruines, la *drôle de fête* s'impose comme unique moyen de régénérer le monde et de mettre un terme à son agonie sans fin. Mon troisième chapitre étudiera enfin la représentation de la *drôle de fête* dans *Féerie pour une autre fois* où cette figure permet à Céline de construire une version précise de la période de la Libération. Selon le portrait qu'en dresse Céline, l'Épuration se révèle le lieu d'une énorme jouissance collective. Le narrateur remplit ainsi, selon ses propres dires, le rôle de témoin de l'Histoire qu'il souhaite réchapper de l'oubli en perpétuant, dans le présent du récit, la *drôle de fête*. Comme je le montrerai, loin de se défendre des accusations portées contre lui, comme l'ont souvent affirmé les critiques, Céline se fait le juge de ses contemporains.

CHAPITRE UN THÉORIES DE LA FÊTE

1.0 Une autre fête

La fête n'est plus ce qu'elle était. D'abord parce qu'elle surplombe désormais nos vies, affirme sans ambages Philippe Muray dans *L'Empire du bien* [1991] puis, par la suite, à partir d'une analyse libre des discours sociaux et des productions culturelles, dans son essai *Après l'Histoire* [1999] et dans tous les essais qui suivront. Selon Muray, dans cette civilisation de « l'ère hyperfeste », « l'accumulation illimitée des fêtes [...] est devenue l'occupation la plus fervente, la consolation la plus quotidienne¹⁹ ». La rupture avec le quotidien constitue pourtant, remarquait Roger Caillois, l'objet même de la fête : « À la vie régulière, occupée aux travaux quotidiens, paisible, prise dans un système d'interdits, toute de précautions, où la maxime *quieta non movere* maintient l'ordre du monde, s'oppose l'effervescence de la fête.²⁰ » La véritable fête existerait donc depuis toujours en fonction d'une différence qualitative — son effervescence s'oppose à la paix et à la régularité de la vie courante — et temporelle — elle se déroule « hors du temps ordinaire²¹ ». Or, affirme Muray, cette omniprésence de la fête aujourd'hui a pour principale conséquence de liquider la temporalité spécifique de la fête : « L'univers hyperfestif est très précisément celui où il n'y a plus de *jours de fête*.²² » Il ajoute : « Dans l'ère hyperfeste, la fête elle-même n'est plus, comme jadis du temps des carnivals, un moment exceptionnel dans le déroulement quotidien de la vie sociale.²³ » Notons que pour Muray, dans cette ère hyperfeste la possibilité même d'une exception, temporelle ou autre, est précisément éliminée.

C'est dire l'écart qui sépare notre fête actuelle des fêtes passées. C'est dire, de fait, la difficulté de penser la fête à cette époque où sa présence, aussi profonde que

¹⁹ Philippe Muray, *Après l'histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 7.

²⁰ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1950 [1938], p. 129.

²¹ *Ibid.*, p. 148.

²² Philippe Muray, *op. cit.*, p. 12.

²³ *Ibid.*, p. 157.

méconnue, produit l'impression trompeuse de posséder un savoir réel à son sujet. Nous ignorons maintenant ce qu'étaient ces fêtes qui ne menaient pas encore « une infatigable chasse à la négativité²⁴ », ces fêtes qui, bien au contraire, accueillait la négativité en leur sein, comme le soulignent Roger Caillois et René Girard. C'était la fête des temps anciens. Ou aux temps historiques, dirait Muray, pour qui l'avènement de la fête est indissociable de la disparition de l'Histoire.

Ce constat s'avère indispensable afin de bien comprendre la distance qui nous sépare de la fête telle que pouvaient encore se la représenter Céline et Gracq. Pour bien saisir la signification de la fête dans les deux romans, j'aimerais réfléchir aux principales caractéristiques qu'en dégagent trois théoriciens de la fête, Roger Caillois, René Girard et Elias Canetti, à travers des essais anthropologiques²⁵, et également Philippe Muray qui, sans avoir développé directement de théorie de la fête, a consigné en parlant de l'ère hyperfeste quelques-unes des caractéristiques de la « nouvelle » fête. Je définirai en même temps les spécificités de la *drôle de fête* dans les relations qu'elle entretient avec la simple fête.

1.1 Un arrachement du quotidien (Roger Caillois)

Loin de se limiter au statut de simple réjouissance, la fête comporte une multitude de facettes qui impliquent plusieurs dimensions de l'existence humaine. Dans son ouvrage *L'Homme et le sacré* [1938, 1950], où il étudie notamment les fêtes dans les sociétés dites « primitives », Roger Caillois décrit la fête comme un phénomène complexe sous son apparent caractère d'évidence :

[Les fêtes] opposent en effet une explosion intermittente à une terne continuité, une frénésie exaltante à la répétition quotidienne des mêmes préoccupations matérielles, le souffle puissant de l'effervescence commune aux calmes travaux où chacun s'affaire à l'écart, la concen-

²⁴ Philippe Muray, *Exorcismes spirituels III*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 48.

²⁵ On ne manquera pas de remarquer l'absence de la théorie carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine. La raison en est fort simple : non seulement le carnavalesque a-t-il déjà été largement utilisé pour analyser l'œuvre de Céline (dans le cas de *Féerie*, une telle approche a par exemple été utilisée par Micheline Besnard dans « D'un innommable l'autre. *Féerie pour une autre fois* », *Littérature*, n° 60 (décembre 1985), p. 19-30.) et un peu à celle de Gracq (Bernard Vouilloux, *Mimésis : sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, coll. « Archives des lettres modernes », Paris, *Lettres modernes*, 1991, 86 p.), mais, surtout, ces œuvres ne me semblent pas procéder à un renversement d'un négatif en positif, comme l'affirment la majorité des commentateurs s'appuyant sur le carnavalesque.

tration de la société à sa dispersion, la fièvre de ses instants culminants au tranquille labeur des phases atones de son existence.²⁶

À la lumière de cette description, il est possible de formuler une triple définition de la fête. Comme je le mentionnais, elle décrit la fête selon sa temporalité (une explosion intermittente), sa nature (sa frénésie exaltante) ainsi que selon le rapport de l'individu à la collectivité qu'engage la fête (la concentration de la société et la communauté d'effervescence). Je détaillerai chacun de ces aspects.

Caillois analyse d'abord la fête sous sa dimension temporelle. La plupart des traits festifs qu'il relève se rapportent plus ou moins au temps. Caillois parle de la fête comme du « temps de la joie » (p. 132), du « temps de l'angoisse » (p. 132), du « temps mythique » (p. 137) et du « monde de lumière, de joie paisible, de vie facile et heureuse [qu'est la fête, qui] est en même temps un monde de ténèbres et d'horreur » (p. 140). Il évoque également « la fête [...] célébrée dans l'espace-temps du mythe » (p. 143), le « temps fécond des ancêtres prestigieux » (p. 144), le « temps de la licence créatrice » (p. 149), « la fête [qui] apparaît ainsi réellement comme la durée de la suspension de l'ordre du monde » (p. 151) et enfin le « congédiement du temps usé » (p. 164) que permet la fête. Outre ces mentions temporelles, il situe la fête selon la temporalité spécifique dans laquelle elle s'inscrit :

En réalité, la fête est souvent tenue pour le règne même du sacré. Le jour de fête, le simple dimanche est d'abord un temps consacré au divin, où le travail est interdit, où l'on doit se reposer, se réjouir, et louer Dieu. Dans les sociétés où les fêtes ne sont pas disséminées dans l'ensemble de la vie laborieuse, mais groupées en une véritable *saison des fêtes*, on voit mieux encore à quel point celle-ci constitue réellement la période de la prééminence du sacré.²⁷

La fête introduit donc une rupture dans la vie courante et marque l'inauguration d'une temporalité différente, celle du sacré, défini par Caillois comme « un temps hors du temps²⁸ ». Le sacré détache l'individu de la *vie prosaïque* pour lui imposer de nouvelles règles et l'entraîne sur un autre plan de la réalité où il n'est plus soumis aux

²⁶ Roger Caillois, *Op.cit.*, p. 131-132.

²⁷ *Ibid.*, p. 132.

²⁸ *Ibid.*, p. 221.

contingences mais plutôt à une réalité transcendante. Selon Caillois, le sacré « dans la vie ordinaire [...] se manifeste presque exclusivement par les 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 monde²⁹ ». À l’opposé, lorsque le sacré est mis de l’avant dans la vie courante, lors de fêtes, par exemple, le phénomène inverse se produit. L’ordre du monde est momentanément suspendu : les interdits sont levés et « la licence [est] recommandée.³⁰ » Ce bouleversement encouragé de l’ordre social n’est cependant pas dénué de finalité. Il vise un objectif précis.

La régénération constitue la fonction première de la fête. Elle est indissociable de la dimension mythique: « La fête est ainsi célébrée dans l’espace-temps du mythe et assume la fonction de régénérer le monde réel.³¹ » Lors de la fête, le mythe est réactualisé à l’aide de différents procédés. Caillois en recense quelques-uns, notamment le récit et la représentation théâtrale. C’est grâce à cette présence momentanée du mythe au sein du monde que ce dernier se renouvelle. Il ne faudrait toutefois pas croire que cette réactualisation fait l’économie de la violence profonde de plusieurs mythes. Le sociologue ne manque pas de le remarquer, « ce monde de lumière, de joie paisible, de vie facile et heureuse est en même temps un monde de ténèbres et d’horreur. Le temps de Saturne est celui des sacrifices humains et Cronos dévorait ses enfants.³² » La fête possède une nature double : « Si la fête est le temps de la joie, elle est aussi le temps de l’angoisse.³³ » Nous sommes déjà là assez près de la *drôle de fête*, comme je le montrerai un peu plus loin.

Si la fête est à la fois joie et angoisse, cela signifie également qu’elle n’offre pas seulement un agrément aux individus, qu’elle inflige également un déplaisir. La fête les engage tout entier et ce, à leur propre péril. Toujours placée sous le signe de

²⁹ *Ibid.*, p. 133.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 143.

³² *Ibid.*, p. 139-140.

³³ *Ibid.*, p. 132.

l'excès³⁴, elle exige précisément de l'individu qu'il y risque son intégrité physique et psychique: « Il faut s'en donner tout son souïl, jusqu'à s'épuiser, jusqu'à se rendre malade. C'est la loi même de la fête.³⁵ » L'individu, du reste, importe peu au cœur de la fête. Tel que je le rappelais plus tôt, Caillois parle de « l'effervescence commune³⁶ » et de la « concentration de la société³⁷ ». Et c'est d'ailleurs à travers ce rapport de l'individu à la collectivité que Caillois distingue les anciennes fêtes des *vacances*, qui en tiennent désormais lieu :

Elles [les vacances] marquent un temps mort dans le rythme de l'activité générale. Enfin, elles rendent l'individu à lui-même, le débarrassent de ses soucis et de son labeur, l'exemptent de ses devoirs d'état, le reposent et l'isolent au lieu que la fête l'arrachait à son intimité, à son monde personnel ou familial pour le jeter dans le tourbillon où une multitude frénétique s'affirmait bruyamment une et indivisible en épuisant d'un coup ses richesses et ses forces.³⁸

Tandis que les fêtes procèdent essentiellement d'une sortie de l'intimité et d'une union avec le monde, les vacances engendrent, à l'opposé, un retrait de l'individu par rapport au monde. Caillois établit, au surplus, une distinction entre les fêtes que connaissent ses contemporains — et qui ne sont sans doute pas du tout les mêmes que celles qui nous sont familières — et le « déchaînement collectif qui caractéris[ait] les anciennes fratricies³⁹ ».

Une partie précise de l'ouvrage concerne, à première vue, plus particulièrement mon étude. La première édition de *L'Homme et le sacré* parut tout juste avant la Deuxième Guerre, en 1939. Lorsque la deuxième édition fut publiée, en 1950, Caillois y intégra trois appendices. Parmi celles-ci se trouve « Guerre et sacré », dans laquelle, écrit-il dans la préface, il tente de résoudre le problème qui conclut son qua-

³⁴ « Il n'y a pas de fête, même triste par définition, qui ne comporte au moins un début d'excès et de bombance ». *Ibid.*, p. 130.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 131.

³⁷ *Ibid.*, p. 132.

³⁸ *Ibid.*, p. 220.

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

trième chapitre : « qu'est-ce qui correspond à la fête dans les sociétés modernes?⁴⁰ ». Après avoir repoussé du revers de la main l'hypothèse des vacances, comme je le montrais plus haut, et en faisant un détour par la question du sacrifice — qu'il choisit cependant de ne pas approfondir davantage⁴¹ — il en arrive à cette hypothèse étonnante :

À cette crise qui tranche brutalement sur le fond monotone de la vie quotidienne, qui présente avec elle à peu près tous les contrastes, et chacun à un degré extrême, on ne peut guère trouver dans les civilisations complexes et mécaniques qu'un seul équivalent. Un seul phénomène, compte tenu de la nature et du développement de ces dernières, révèle cependant une importance, une intensité, un éclat comparables et du même ordre de grandeur : la *guerre*.⁴²

Avant de pousser plus avant cette hypothèse, il prend soin de souligner, à juste titre, le caractère « scandaleux » que revêt celle-ci, selon sa propre expression. Ce n'est qu'à la suite de ces précautions éthiques et méthodologiques qu'il en vient à détailler les similitudes entre celles-ci :

Elles s'opposent terme à terme, tout les dénonce comme contraires. Mais ce n'est pas ici leur sens ou leur contenu qu'on prétend comparer : c'est leur grandeur absolue, leur fonction dans la vie collective,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹ « Il est inutile de souligner que cette théorie de la fête est loin d'en épuiser les différents aspects. En particulier, elle devrait être articulée avec une théorie du sacrifice. [...] Faute de pouvoir insister sur cette intime connexion (il fallait choisir), je me suis efforcé de mettre en valeur l'atmosphère sacrificielle qui est celle de la fête, dans l'espoir qu'il serait ainsi sensible au lecteur que la dialectique de la fête double et reproduit celle du sacrifice. » *Ibid.*, p. 129. On sait que Georges Bataille, que Caillois a côtoyé, non sans tensions, au sein du Collège de Sociologie de 1937 à 1939, a développé une importante théorie du sacrifice, d'abord dans *Théorie de la religion* [1948], puis dans *La Part maudite* [1949, 1967]. Dans son chapitre de *La Part maudite* consacré à la société aztèque, Bataille note les liens qui unissent le sacrifice à la guerre : « La plupart des victimes étaient des prisonniers de guerre, ce qui justifiait l'idée des guerres nécessaires à la vie du soleil : les guerres avaient le sens de la consommation, non de la conquête, et les Mexicains pensaient que, si elles cessaient, le soleil cesserait d'éclairer. » *La Part maudite* précédée de *La Notion de dépense*, coll. « Critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1949, 1967, p. 87. Le sacrifice et la guerre prennent tous deux part à ce que Bataille nomme « la société de consommation », espace privilégié de la dépense, concept central de son ouvrage. Le sacrifice vise d'abord et avant tout à arracher l'être sacrifié — plante, animal ou humain — à l'état de chose dans lequel il avait été confiné afin de le réintroduire au sein du sacré : « Le sacrifice restitue au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane. L'usage servile a fait une *chose* (un *objet*) de ce qui, profondément, est de même nature que le *sujet*, qui se trouve avec le sujet dans un rapport de participation intime. Il n'est pas nécessaire que le sacrifice détruise à proprement parler l'animal ou la plante [ou l'esclave, mentionne plus loin Bataille] dont l'homme dût faire une *chose* à son usage. Il les faut du moins détruire en tant que choses, en tant qu'ils sont devenus des choses. » *Ibid.*, p. 94.

⁴² *Ibid.*, p. 221.

l'image qu'elles impriment dans l'âme de l'individu, la place qu'elles tiennent en un mot, plutôt que la façon dont elles l'occupent.⁴³

De même que la fête, mais avec des conséquences évidemment plus tragiques, la guerre provoque une rupture au sein du quotidien et de l'intimité :

La guerre représente bien le paroxysme de l'existence des sociétés modernes. Elle constitue le phénomène total qui les soulève et les transforme entièrement, tranchant par un terrible contraste sur l'écoulement calme du temps de paix. C'est la phase de l'extrême tension de la vie collective, celle du grand rassemblement des multitudes et de leur effort. Chaque individu est ravi à sa profession, à son foyer, à ses habitudes, à son loisir enfin. La guerre détruit brutalement le cercle de liberté que chacun ménage autour de soi pour son plaisir et qu'il respecte chez son voisin. [...] rien ne subsiste qui soit privé, ni création ni jouissance ni angoisse même.⁴⁴

Ainsi, tout comme la fête, la guerre est essentiellement bouleversement de la collectivité. Ça, évidemment, nous le savions déjà. Céline, le premier, le savait. Bardamu est l'incarnation parfaite d'une subjectivité qui s'oppose à la menace de sa liquidation en tant qu'individu, bien davantage qu'à la perspective de sa mort. Ce que nous ne savions toutefois pas et que Caillois nous apprend est que la guerre intègre de force l'individu au sein de la communauté *au même titre* que le fait la fête.

On pourrait reprocher à Caillois d'évoquer une modalité de la guerre, qui a, somme toute, assez peu à voir avec la guerre qui venait de se terminer au moment où il publia ces lignes. De fait, la description de Caillois omet de tenir compte de l'intégration de l'industrie au sein de la Deuxième Guerre, qui a contribué à désengager l'individu de toute responsabilité tout autant qu'à l'y compromettre moralement. Il en faudrait peu pour croire qu'il parle d'une autre guerre que celle-là. Je montrerai cependant qu'il en est peut-être ainsi pour Gracq et Céline, quoique pour des raisons diamétralement opposées. De même que Gracq et Céline, comme je l'énonçais plus haut, mais avec beaucoup plus de conviction que ces derniers, Caillois accorde une fonction régénératrice à la guerre : « La guerre brise un ordre paralysé et moribond,

⁴³ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 222.223. Les interférences de la pensée de Bataille, dans ses accents les plus nietzschéens, avec celle de Caillois sont ici tangibles. En la détachant de sa dimension politique, en la considérant strictement en elle-même, Caillois décrit la guerre comme phénomène de pure dépense.

elle force l'homme à construire un avenir neuf à travers de grandes et d'effroyables ruines.⁴⁵ » Au surplus, il y va d'une franche apologie de la guerre, qui, à la suite de la Deuxième Guerre, n'est bien sûr pas sans provoquer de malaise. « Tout se crée par la guerre; et la paix fait tout dépérir par enlèvement et usure. Aussi faut-il des guerres pour régénérer les sociétés et sauver de la mort.⁴⁶ » Si Gracq et Céline ne vont pas aussi loin dans leurs deux romans, d'abord parce que la littérature questionne davantage qu'elle n'affirme⁴⁷, cette dernière partie de l'étude de Caillois, quoique beaucoup moins nuancée, permet tout de même d'offrir un cadre pour penser la question de la régénération.

1.2 Des origines violentes (René Girard)

L'analyse de la fête développée par René Girard dans *La Violence et le sacré* [1972] reprend l'étude de Caillois par le biais de l'élaboration d'une théorie du sacrifice dont celui-ci avait souligné la nécessité. Il importait effectivement, selon Caillois, d'intégrer à la théorie de la fête une théorie sacrificielle puisque le sacrifice représente « une sorte de contenu privilégié de la fête [et en] est comme le mouvement intérieur qui la résume ou lui donne son sens⁴⁸ ». L'ouvrage de Girard se constitue à partir de l'analyse de la fonction que joue le sacrifice dans les « sociétés primitives ». Sa théorie de la fête ne peut être comprise qu'à la lumière de cette théorie sacrificielle. J'en exposerai donc les éléments constitutifs avant d'aborder plus précisément la théorie de la fête incorporée à son ouvrage. Ajoutons également que la question du sacrifice est centrale dans la lecture de *Féerie*, où le narrateur revendique la posture de sacrifié, et qu'elle n'est pas aussi absente du *Rivage des Syrtes* que l'affirme Bernard Vouilloux dans son essai *Mimésis : sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, où il s'attarde spécifiquement, dans la partie de son étude consacrée au *Rivage*, au thème des doubles⁴⁹.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁷ Et c'est d'abord dans cette mesure qu'il faut opposer les pamphlets de Céline à son œuvre romanesque. La littérature ne saurait posséder de caractère affirmatif.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁹ « De même, les seules mortes décrites dans le récit, mort naturelle du vieux Carlo ou "acte manqué" de Marino (il se tue en tentant de tuer Aldo), n'éveillent aucun écho sacrificiel. » Bernard Vouilloux, *Ibid.*, p. 49.

Selon Girard, le sacrifice répond dans ces sociétés à une nécessité qui ne peut qu'être méconnue par les modernes :

Le sacrifice a pour fonction d'apaiser les violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater. Mais les sociétés qui n'ont pas de rites proprement sacrificiels, comme la nôtre, réussissent très bien à s'en passer; la violence intestine n'est pas absente, sans doute, mais elle ne se déchaîne jamais au point de compromettre l'existence de la société. Le fait que le sacrifice et les autres formes rituelles puissent disparaître sans conséquences catastrophiques doit expliquer en partie l'impuissance à leur égard de l'ethnologie et des sciences religieuses, notre inaptitude à attribuer une fonction réelle à ces phénomènes culturels. Il nous est difficile de penser comme indispensables des institutions dont nous n'avons, semble-t-il, aucun besoin.⁵⁰

La fonction du sacrifice est aussi simple qu'essentielle. Elle consiste à « tromper la violence⁵¹ », à mettre un terme au cycle infini de vengeance par le biais d'un « déplacement », ainsi que le désigne Girard :

Le rapport entre la victime potentielle [celle qui sera sacrifiée] et la victime actuelle [celle qui doit être vengée] ne doit pas se définir en termes de culpabilité et d'innocence. Il n'y a rien à « expier ». La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime « sacrificable », une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger.⁵²

Le sacrifice, indispensable au maintien de l'ordre social, doit donc recourir à une victime « gratuite » et étrangère au cycle de la vengeance, autant parce qu'elle ne risque pas d'être vengée que parce qu'elle est sans lien avec la crise que le sacrifice vise à résoudre. Cette loi du sacrifice a été résumée à l'aide d'une formule efficace par Régis Debray : « On s'organise pour ne pas s'entretuer mais il faut en tuer au moins un pour organiser le restant⁵³ ». Et ce, dans une parfaite dissimulation du mécanisme, essentielle à son fonctionnement : « L'opération sacrificielle, on l'a vu, suppose une certaine méconnaissance. Les fidèles ne savent pas et ne doivent pas savoir le rôle

⁵⁰ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵² *Idem.*

⁵³ Régis Debray, « La Fonction funéraire », *Critique de la raison politique*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1988, p. 373.

joué par la violence.⁵⁴ » Cette méconnaissance requise par le sacrifice, qui n'est rien d'autre qu'une méconnaissance de la propre violence de l'individu et de la violence fondatrice du groupe, est incompatible avec la pensée moderne, note Girard :

Persuadés comme nous le sommes que le savoir est toujours une bonne chose, nous n'accordons qu'une importance minime, ou même aucune importance, à un mécanisme, celui de la victime émissaire, qui dissimule aux hommes la vérité de leur violence.⁵⁵

Les sociétés modernes, affirme ainsi Girard, se distinguent des sociétés « primitives » par leur rapport au savoir sur la violence. Pour les sociétés modernes, le savoir sur la violence est désigné explicitement comme désirable. Le système judiciaire, au contraire du système sacrificiel, se fonde sur le principe qu'il est nécessaire d'acquérir un savoir sur la violence afin de rendre un jugement équitable ainsi que sur le postulat, indissociable de ce principe, qu'une chose telle qu'un savoir sur la violence est possible. Il repose par ailleurs sur la croyance à son extériorité par rapport à la violence. Si le système sacrificiel doit méconnaître sa violence pour fonctionner, il n'en est donc pas autrement pour le système judiciaire moderne. En raison de la conviction qui l'anime de pouvoir posséder un savoir sur la violence, le système judiciaire est peut-être encore moins à même de connaître la violence qu'il exerce.

Le sacrifice n'est cependant pas une institution stable, prend soin de préciser Girard. Il est constamment menacé de perdre son efficacité :

Tout changement, même minime, dans la façon dont les espèces vivantes et les êtres humains sont classés et hiérarchisés risque de dérégler le système sacrificiel. La pratique continue du sacrifice, le fait de toujours immoler le même type de victime doit entraîner, à lui seul, de tels changements.⁵⁶

Cette « perte du sacrifice⁵⁷ » Girard la nomme la « crise sacrificielle ». Elle surgit, remarque-t-il dans certaines sociétés primitives et dans le thème mythique des frères ennemis, lorsque l'indifférenciation menace : « Ce ne sont pas les différences mais leur perte qui entraînent la rivalité démente, la lutte à outrance entre les hommes

⁵⁴ René Girard, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

d'une même famille ou d'une même société.⁵⁸ » La perte de la différence est directement mise en cause par Girard dans le surgissement de la violence : « Là où la différence fait défaut, c'est la violence qui menace.⁵⁹ » Cette analyse, qu'il documente à l'aide de maints exemples, ne peut qu'étonner le moderne qui situe spontanément la source des conflits dans la différence, non l'inverse.

Le rite, lors duquel la crise sacrificielle est rejouée, vise à actualiser la violence habituellement escamotée, à « [laisser] la violence se déchaîner un peu, *comme la première fois*⁶⁰ ». Le rite permet la rencontre de deux violences, autrement opposées, la violence du sacrifice et la violence fondatrice :

La violence originelle est unique et spontanée. Les sacrifices rituels, au contraire, sont multiples; on les répète à satiété. Tout ce qui échappe aux hommes dans la violence fondatrice, le lieu et l'heure de l'immolation, le choix de la victime, les hommes le déterminent eux-mêmes dans les sacrifices.⁶¹

Le sacrifice travaille à rendre présente la violence originelle toujours déjà passée. Girard note que « c'est toujours le même schéma qu'il importe de répéter, celui de toute crise victorieusement surmontée, la violence unanime contre la violence émissaire⁶² ». Tout comme la fête, le sacrifice engage la communauté entière. À la différence près qu'une « exigence de participation collective⁶³ » y est explicitement déclarée : « L'exigence d'unanimité est formelle. L'abstention même d'un seul assistant rend le sacrifice pire qu'inutile, dangereux.⁶⁴ » En revanche, la réussite de la fête n'est pas mise en péril par l'absence ou la passivité d'un des membres de la collectivité. Elle ne possède pas moins un caractère totalitaire, comme nous le verrons plus loin

⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁶¹ *Ibid.*, p. 147.

⁶² *Ibid.*, p. 149.

⁶³ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

À l'inverse de Caillois, Girard ne désigne pas la licence comme élément constitutif de la fête. La transgression est plutôt à penser, selon lui, dans le cadre de la perte de la différence, au sein duquel la fête se joue.

Dans presque toutes les sociétés il y a des *fêtes* qui gardent longtemps un caractère rituel. L'observateur moderne y voit surtout la transgression des interdits. [...] Il faut inscrire la transgression dans le cadre plus vaste d'un effacement général des différences : les hiérarchies familiales et sociales sont temporairement supprimées ou inverties.⁶⁵

Il note avec beaucoup de justesse que l'esthétique festive elle-même illustre cette idée de la disparition de la différence :

Le thème de la différence abolie ou inversée se retrouve dans l'accompagnement esthétique de la fête, dans le mélange de couleurs discordantes, dans le recours au travesti, dans la présence des fous avec leurs vêtements bariolés et leur coq-à-l'âne perpétuel. Au cours de la fête, les assemblages contre-nature, les rencontres les plus imprévues sont provisoirement tolérées et encouragées.⁶⁶

Grâce à cette rupture esthétique, la crise sacrificielle — qui incarne le moteur de la fête — arbore d'heureux atours, et ce en dépit de son caractère inquiétant. Girard ne manque pas de souligner ce curieux paradoxe :

Nous ne pouvons pas douter que la fête ne constitue une commémoration de la crise sacrificielle. Il peut paraître étrange que les hommes se rappellent dans la joie une expérience aussi épouvantable mais ce mystère est facile à interpréter. Les éléments proprement festifs, ceux qui nous frappent le plus et qui finissent d'ailleurs par dominer la fête, qui sont même les seuls à subsister, au terme de son évolution, ne sont pas sa raison d'être. La fête proprement dite n'est qu'une préparation au sacrifice qui marque à la fois son paroxysme et sa conclusion.⁶⁷

La nature première de la fête selon Girard, d'une fête telle qu'en parle Caillois et qui n'a que peu à voir avec celles que nous connaissons, n'est donc pas jubilatoire mais violente. Elle rapproche ses participants de la violence fondatrice qu'il faudra encore une fois évacuer au terme de la fête, par le sacrifice. Loin de représenter une simple distraction pour la collectivité, la fête, en intégrant le sacrifice, répond à une nécessi-

⁶⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 171.

té. Du reste, Girard attribue la même fonction que Caillois à la fête, en se situant toutefois explicitement à la suite de Durkheim :

La fonction de la fête n'est pas différente de celles des autres rites sacrificiels. Il s'agit, Durkheim l'a bien compris, de vivifier et de renouveler l'ordre culturel en répétant l'expérience fondatrice, en reproduisant une origine qui est perçue comme la source de toute vitalité et de toute fécondité [...].⁶⁸

Cette violence première de la fête est si étrangère à nos fêtes actuelles qu'elle ne peut que nous apparaître contraire à celle-ci, comme un simple dérapage qui contredit son essence. Comme il arrive souvent, la fête a été presque entièrement vidée de son contenu pour ne garder que quelques traits évidents. Or, et cela constituera un point important de mon étude, *Féerie* et le *Rivage* nous rappellent précisément cette violence de la fête.

1.3 Une masse compacte de corps (Elias Canetti)

La fête occupe une portion restreinte de l'essai d'Elias Canetti, *Masse et puissance* [1960]. La réflexion qu'il développe autour de celle-ci est orientée vers le sujet de son traité, la masse, et s'intéresse donc au rapport de la collectivité à la fête. L'analyse qu'il élabore du concept de « masse » permet cependant de penser la fête, indépendamment même de l'étude qu'il en fait de façon plus spécifique. Avant d'étudier des types particuliers de masse, telle la masse en fête, il dégage les caractères propres à la masse en général. Selon Canetti, la masse possède un pouvoir réconfortant pour chacun des individus qui y sont incorporés. Il souligne l'apparent paradoxe qui survient lors d'un attroupement. Le contact avec autrui, qui constituerait en temps ordinaire une violence minimale, ne présente momentanément plus ce caractère de menace :

C'est dans la *masse* seulement que l'homme peut être libéré de cette phobie du contact. C'est la seule situation dans laquelle cette phobie s'inverse en son contraire. C'est la masse *compacte* qu'il faut pour cela, dans laquelle se pressent corps contre corps, mais compacte aussi dans sa disposition psychique, c'est-à-dire telle que l'on ne fait pas at-

⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

tention à qui vous « presse ». Dès lors que l'on s'est abandonné à la masse, on ne redoute plus son contact.⁶⁹

La raison de la disparition de ce que Canetti nomme « phobie » est bien sûr très simple. L'individu s'abolissant dans son intégration à la masse, il ne peut ressentir le contact avec d'autres individus, tout aussi abolis que lui dans la masse, comme une agression. De fait, l'objectif premier de la masse est l'indifférenciation :

Le processus le plus important qui se déroule à l'intérieur de la masse est la *décharge*. Avant elle, la masse n'existe pas vraiment, c'est la décharge qui la constitue réellement. C'est l'instant où tous ceux qui en font partie se défont de leurs différences et se sentent *égaux*.⁷⁰

Loin de représenter une menace, comme chez Girard, l'indifférenciation serait la source d'une félicité incomparable pour chaque sujet qui, égal aux autres, y atteindrait enfin une parfaite identité avec lui-même :

Dans cette compacité où il ne reste guère de place entre eux, où un corps presse l'autre, chacun est aussi proche de l'autre que de soi-même. *Soulagement* immense. C'est pour jouir de cet instant heureux où nul n'est *plus*, n'est meilleur que l'autre, que les hommes deviennent masse.⁷¹

Une telle analyse sous-tend une conception très précise de l'humain que Canetti ne prend cependant jamais la peine de préciser. Selon cette conception, l'individualité est nécessairement une source de souffrance pour l'humanité. Le désir profond de l'homme est de retourner à cette indifférenciation originelle que la fête, selon la théorie sacrificielle de Girard, oeuvre à liquider.

Un tel désir a deux principaux corrélats : la volonté d'accroissement de la masse et l'hostilité à toute individualité extérieure. La masse est essentiellement mue par un désir d'amalgame selon Canetti :

Dès qu'elle est constituée, elle tend à *augmenter*. Cette tendance à s'accroître est la propriété première et dominante de la masse. Elle veut englober quiconque est à sa portée. Quiconque a figure humaine

⁶⁹ Elias Canetti, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1966 [1960], p. 12.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

peut se joindre à elle. La masse naturelle est la masse *ouverte* : son accroissement ne connaît pas de limite, en principe.⁷²

C'est donc dire que la *masse* est le propre de l'humain. L'*ouverture* de la masse trouve sa limite — et donc son adversaire — dans tout ce qui semble se refuser à elle :

Il y a parmi les traits les plus frappants de la vie de la masse quelque chose que l'on pourrait caractériser comme un sentiment de la persécution; une susceptibilité et irritabilité particulières, irascibles, à l'égard d'ennemis désignés comme tels une fois pour toutes. Ceux-ci peuvent entreprendre tout ce qu'ils veulent, ils peuvent montrer une attitude tranchante ou prévenante, être pleins de sympathie ou de froideur, durs ou cléments, tout sera interprété comme provenant d'une inébranlable hostilité, de mauvais sentiments à l'égard de la masse, d'une intention préméditée de la détruire ouvertement ou sournoisement.⁷³

Si la fête selon Caillois et Girard témoignent d'une volonté d'intégration, la masse selon Canetti, franchit un pas supplémentaire vers le totalitarisme.

Dans sa description de ce qu'il nomme « la masse de fête », il ne souligne pas d'éventuelle hostilité de ce type particulier de masse par rapport aux éléments étrangers. Canetti ne manque toutefois pas de remarquer, à l'instar de Girard, le caractère nécessairement actif des individus au cœur de la fête : « Il y a abondance en un lieu limité, et tous ceux qui y évoluent sont des participants en puissance.⁷⁴ » La fête ne tolère pas le spectateur. Elle transforme chacun en participant. À l'inverse de chez Caillois, la fête chez Canetti n'exige rien de ses participants. Ils n'entrent pas dans la ronde festive pour s'offrir à elle mais bien pour consommer : « Il y en a davantage que tous ensemble ne pourraient consommer, et pour y arriver les gens ne cessent d'affluer.⁷⁵ » De même que dans son analyse du rapport de l'individu à la masse, Canetti insiste davantage sur le gain obtenu par l'individu dans la « masse de fête » que sur la perte. Selon la description de Canetti, l'individu se joint à la fête uniquement pour obtenir quelque chose de celle-ci — un bien à consommer, par exemple —, sans qu'il ne lui soit nécessaire de lui offrir quelque chose en retour. La fête, selon Canetti,

⁷² *Ibid.*, p. 13.

⁷³ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁵ *Idem.*

se caractérise par sa prodigalité. Elle n'exige pas que l'individu se dépense pour elle. La seule perte à laquelle il doit consentir est celle de sa différence, qui est peu de choses en comparaison avec ce que lui offre la masse en fête. Enfin, pour Canetti, très loin encore là de Caillois et Girard, la fête se suffit à elle-même : « Le but, c'est la fête, et il est atteint. » (p. 63) Elle n'a pas d'autre finalité que sa propre existence. La fête s'inscrit néanmoins, au même titre que chez Caillois et Girard, dans une temporalité précise, celle de la répétition : « il semble à chacun que soit garantie une répétition future d'occasions analogues. Une fête appelle l'autre, et la densité des choses et des gens accroît la vie⁷⁶ ». Elle obéit ainsi à cette même loi d'accroissement que Canetti remarquait d'entrée de jeu chez la masse.

1.4 Participation totale (Philippe Muray)

Avec l'analyse de la masse proposée par Canetti, nous sommes très près de la fête telle que la décrira Philippe Muray, de façon indirecte, en écrivant l'ère hyperfestive. L'ère hyperfestive est tout à fait différente des fêtes archaïques étudiées par Caillois et Girard. Muray énonce explicitement cette différence : « Mais la fête telle qu'aujourd'hui on la vante n'a plus beaucoup de rapport avec les festivités *interruptrices* du passé⁷⁷ ». Réfléchir aux traits qui caractérisent cette ère hyperfestive permet néanmoins de mettre en lumière quelques traits de la « nouvelle » fête.

La fête selon Muray possède trois des principaux traits de la masse relevés par Canetti. À l'instar de Canetti, Muray insiste tout d'abord sur le mécanisme de liquidation de la différence : « Le festif est une fiction sans antagoniste. Bientôt, il n'y aura même plus de langage pour le définir parce que le langage tout entier sera passé de son côté. Il n'est déjà presque plus possible de raisonner autrement qu'en termes festifs.⁷⁸ » La volonté essentielle de la fête est d'abolir toute différence : il l'énonce encore plus clairement dans *Le Portatif*, ouvrage posthume dont le projet s'inspire du dictionnaire de Voltaire : « Extermination d'une différence vitale. Cette extermina-

⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁷ Philippe Muray, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁸ Philippe Muray, *Après l'histoire*, *op. cit.*, p. 39.

tion, je l'appelle Fête.⁷⁹ » Lorsque triomphe la fête, le monde retombe dans une indifférenciation sinistre. Girard analyse le mécanisme par lequel les sociétés primitives ont tenté de s'en préserver, tandis que Muray étudie les nombreux moyens déployés par ses contemporains pour contribuer à son progrès. Je l'ai noté, Canetti déclare sans ambages que l'homme trouve le bonheur dans l'indifférenciation. Muray stipule la même chose, mais en insistant, pour sa part, sur la nécessité de refuser ce bonheur s'il doit être trouvé au prix de la perte de sa différence. Pour Canetti, cette liquidation de la différence va de pair avec la nature englobante de la fête. Il s'agit également du postulat des réflexions de Muray sur la fête, en particulier sur la fête comme mesure de coercition sociale : « Procédure d'intégration. Élimination de toutes les scissions. Effondrement de toutes les fractures et de toutes les contradictions. Fête comme unification.⁸⁰ » Une des principales cibles critiques de Muray est d'ailleurs ce mécanisme par lequel la fête, si désirable, tente d'intégrer tout un chacun.

Muray insiste également sur la nature foncièrement participative de la fête. Il s'agit d'ailleurs là du seul trait souligné de façon unanime par Caillois, Girard, Canetti et Muray, quoiqu'à des degrés divers. Ce rapport de l'individu à la fête décrit autant l'« ancienne » fête que la « nouvelle » fête : les individus qui s'approchent de la fête sont contraints à y participer. Le paradigme du spectacle — qui a séparé ces deux formes de la fête — a été dépassé avec l'avènement de l'ère hyperfeste. Muray souligne certaines différences constitutives entre la société du spectacle, ainsi nommée par Guy Debord, et l'ère hyperfeste, qu'il s'est employé à décrire dans ses romans et dans ses essais à partir de *L'Empire du bien* : « La société hyperfeste succède à la société du spectacle en ce sens que c'est une société de participation totale alors que la société du spectacle était une société de séparation.⁸¹ » On pourrait ainsi reprendre l'énoncé de Girard à propos du sacrifice et l'appliquer en tous points à la fête selon Muray : « L'exigence d'unanimité est formelle. L'abstention même d'un seul assistant rend la fête pire qu'inutile, dangereuse. »

⁷⁹ Philippe Muray, *Le Portatif*, coll. « Mille et une nuits », Paris, Les Belles lettres, 2006, p. 48.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁸¹ *Idem.*

1.5 Une fête au lieu d'une guerre

À la lumière de ces différentes théories, il convient maintenant de se demander en quoi peut bien consister la *drôle de fête*. La drôle de fête est-elle réellement distincte de la fête? Si oui, de quelle fête exactement? La locution « drôle de » marque une différence. Elle dénote précisément l'étonnement provoqué par un objet. Afin de bien comprendre cette mise en échec des attentes, je convoquerais une autre locution, diamétralement opposée à la drôle de fête, la *drôle de guerre*, ainsi désignée comme telle par le journaliste et écrivain Roland Dorgelès en 1939, six ans à peine après la publication de *Voyage au bout de la nuit*. Bien que la guerre eut été déclarée et qu'on s'attendait au déchaînement de violence propre à la guerre, on se retrouvait plutôt plongé dans un calme imprévu, un calme consumé dans l'attente. Julien Gracq a décrit explicitement cette période près de quinze ans après la fin de la Deuxième Guerre dans son roman *Un Balcon en forêt*. La locution *drôle de guerre* désigne ainsi une période de la guerre où l'état de guerre n'existait qu'en vertu d'une convention (la déclaration de guerre) tout en demeurant imperceptible pour les Alliés, confinés dans l'attente. La locution *drôle de fête* avait, quant à elle, permis plus tôt à Céline de désigner ce qui possédait selon lui les signes extérieurs d'une fête mais n'était pas considéré comme tel. La drôle de fête se distingue donc de la simple fête par son caractère inadéquat et imprévu. Elle apparaît là où on ne s'y attendait pas. Dans le cas qui m'intéresse, apparaît une fête là où on s'attendait à voir surgir une guerre.

Il faut penser la drôle de fête dans le contexte d'écriture de *Féerie* et du *Rivage*. Ce contexte se situe à un moment où la fête avait perdu sa fonction réelle et où elle avait été entièrement purgée de ses origines violentes pour n'en garder que quelques traits accessoires, notamment la pure jubilation. Il est clair que dans un tel contexte, le rapprochement entre une guerre et une fête s'avère inadmissible. Or, ma lecture de *Féerie* et du *Rivage* ne repose nullement sur le postulat que la guerre, dans *Féerie*, ou le dispositif qui s'organise autour de la guerre à venir, dans le *Rivage* évoquent un sentiment de gaieté innocente. Toute innocence est interdite dans les deux romans. Le rapprochement entre la guerre et la fête permet de mettre en lumière l'ambiguïté profonde de ces deux événements. Ce rapprochement est inscrit dans le

texte. Il constitue, à mon avis, l'interprétation que Céline et Gracq font de la guerre. Il forme entièrement la représentation qu'ils en donnent. Ainsi, la drôle de fête n'est peut-être rien d'autre qu'une fête ramenée à ses origines, forcément violentes.

CHAPITRE DEUX LE RIVAGE DES SYRTEs

2.0 Un regard de biais

« *Fines transcendam*⁸² », la « devise insolente » (RS, 52) des Aldobrandi qu'« on se répétait à Orsenna » (RS, 52) et qui ponctue le roman de Julien Gracq, n'est rien de moins que programmatique. En prenant le parti de la représentation, Gracq va véritablement au-delà des frontières. D'abord, de celles qui ont été établies entre ce qui pouvait faire l'objet d'une représentation et ce qui devait être confiné dans l'irreprésentable. On peut ainsi reprendre au sujet du *Rivage des Syrtes*, en prenant soin d'y apporter les nuances qui s'imposent, l'analyse qu'a faite Philippe Muray du rapport de Céline avec la représentation de l'horreur :

Les camps, les charniers, les continents basculant l'un après l'autre dans l'horreur dépassaient toutes les possibilités de représentation de l'enfer, a-t-on dit alors. Et devant ce qu'il faut appeler l'interdit de la représentation de l'ensemble qu'aura été le XX^e siècle, beaucoup ont baissé les bras. Céline est de ceux qui n'ont pas cédé à la nouvelle loi qui disait : tu ne me prononceras pas, tu ne me calculeras pas et ne m'arpenteras pas, tu ne me dénombreras pas et ne me nommeras pas, afin que je continue à passer pour l'infini invisible. Il ne s'est pas courbé sous le commandement de l'abstraction. Il n'a pas obéi à la pleutrerie de la non-représentation de l'irreprésentable.⁸³

Le jugement de Muray à propos de ce qu'il désigne comme « l'interdit de représentation » est sans appel. Son ton est aussi implacable que celui qu'il emploiera dans ses essais tardifs. Refuser la représentation constitue forcément une posture littéraire lâche selon Muray, pour qui l'écrivain doit toujours saisir la réalité à bras le corps.

L'approche du *Rivage des Syrtes* de la réalité est certes plus oblique, moins frontale que celle de *Féerie pour une autre fois*. Ruth Amossy souligne la spécificité du regard adopté dans le *Rivage* : un regard de biais. Selon Amossy, « le récit gracquien module [ainsi] son rapport à la réalité contemporaine. Le *Rivage des Syrtes* ne vise pas à éclairer une situation spécifique ou une époque déterminée. S'il projette

⁸² « *Fines transcendam* : "Je transgresserai les frontières" ; Aldo redonnera vie à cette devise des Aldobrandi en franchissant la "ligne rouge" qui sépare Orsenna du Farghestan. » Julien Gracq, *op. cit.*, p. 1372.

⁸³ Philippe Murray, *Céline, op. cit.*, p. 24-25.

quelque lueur sur le monde actuel, c'est de biais.⁸⁴ » Amossy développe dans son essai une interprétation symbolique du *Rivage*, lecture qui a été encouragée par Gracq qui a affirmé à propos de son roman que « la guerre n'y est que symbolique⁸⁵ » — en dépit des réticences qu'il avait exposées auparavant à l'égard d'une telle interprétation dans sa préface à *Au Château d'Argol*⁸⁶ [1938] —, et que Muray, défenseur radical du réalisme et du matérialisme — posés comme équivalents par lui —, aurait pourfendue. Le régime symbolique du *Rivage* n'est cependant pas étranger à tout ancrage dans le réel, selon Amossy. Elle écrit à ce propos que « le *Rivage des Syrtes* parle [de] son époque⁸⁷ », d'une façon, précise-t-elle, qui « ne peut être dissociée de la législation globale du récit symbolique⁸⁸ » même si c'est le symbolique qui finalement s'impose:

Le récit symbolique n'a donc pas à livrer la clé de l'époque ni à dévoiler la signification du présent. Il ne vise pas à restituer l'angoissante complexité du vécu à l'intelligible. Il s'efforce au contraire de donner à notre époque les grandes images emblématiques où elle peut se recomposer dans un espace baigné de poésie. L'interférence de l'Histoire et du symbole donne à la réalité « desséchée » de notre société la fluidité du rêve. Jouer de la superposition de la fiction symbolique et de l'actualité, c'est faire resplendir sur celle-ci la Grâce. Non pas, bien sûr, celle de la divinité ou de la vérité, mais celle de l'Esthétique.⁸⁹

Il va de soi qu'on n'attend pas d'une oeuvre littéraire qu'elle nous « livre la clé de l'époque », si une telle chose existe, ou qu'elle nous « dévoile la signification du pré-

⁸⁴ Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, Paris, CDU et SED-DES, 1982, p. 252. Dans *Féerie pour une autre fois*, le « regard de biais » est désigné d'entrée de jeu comme le type de regard dirigé vers Ferdinand, le monstre, le traître, tel qu'il se désigne lui-même en fonction de ce regard, marqué par la crainte, l'horreur, la haine et la fascination : « Clémence Arlon me regarde de biais... c'est l'époque... Elle aurait dix... douze... quinze fils... qu'ils baiseraient de la même façon ! Je suis entendu le notoire vendu traître félon qu'on va assassiner, demain... après-demain... dans huit jours... Ça les fascine de biais le traître... » (FÉ, 23-24). Le regard de biais propre à Gracq, à la fois distant et absorbé, est également marqué par ce mélange d'horreur et de fascination devant son objet, d'une monstruosité comparable à celle du Ferdinand représenté dans *Féerie*.

⁸⁵ Julien Gracq, *Oeuvres complètes I, op. cit.* p. 1330.

⁸⁶ « Il va sans dire qu'il serait par trop naïf de considérer sous l'angle symbolique tels objets, actes ou circonstances qui sembleraient dresser à certains carrefours de ce livre une silhouette toujours malencontreuse de poteau indicateur. L'explication symbolique étant — en général — un appauvrissement tellement bouffon de la part envahissante de contingent que recèle toujours la vie réelle ou imaginaire, qu'à l'exclusion de toute idée indicatrice la seule notion brute et très accessible, autour de chaque événement, de *circonstances fortes* et de *circonstances faibles*, pourra dans tous les cas, et ici en particulier, lui être substituée avantageusement. » Julien Gracq, *Oeuvres complètes I, op. cit.*, p. 4-5.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 253.

sent ». Quoique la volonté visible d'Amossy d'éviter de forcer les rapports entre l'Histoire et le texte soit parfaitement justifiée, sa démarche la conduit pourtant à désarrimer complètement le texte de son matériau historique et à le faire passer tout entier vers cet « espace baigné de poésie » et imprégné de la « fluidité du rêve » où ce qui reste de réalité est dénué de conséquences ainsi que d'implications concrètes. En dépit des précautions prises afin d'éviter certains pièges d'une interprétation symbolique, sa lecture relègue le *Rivage* à l'abstraction.

On peut par ailleurs supposer que Muray, qui n'a évoqué l'oeuvre de Gracq dans aucun de ses ouvrages pourtant riches en références, aurait adressé au *Rivage* le reproche qu'il fait à la science-fiction, pour son achronie⁹⁰ : « toute anticipation est une lâcheté, tout prétendu roman de science-fiction est toujours une sorte de veulerie⁹¹ ». Il faut entendre ici que toute oeuvre qui choisit de s'extraire à la fois de son temps et de l'Histoire en décidant d'évoquer plutôt une Histoire non advenue commet une lâcheté. À la suite de sa condamnation sans détours de l'irreprésentable, Muray ajoute d'ailleurs que Céline « n'a pas abstractisé, surréalisé, naturalisé, occultisé, psychologisé⁹² ». Le *Rivage des Syrtes* pourrait, selon ces catégories, être accusé d'avoir « abstractisé », non seulement en raison du choix de l'achronie, en raison des lectures symboliques qu'il suscite, mais aussi par sa mise en place d'un dispositif sémiotique où les signes ne font jamais que pointer vers une absence sans jamais la combler, qu'évoquer des objets absents sans les représenter, comme le note Ross Chambers :

Ce qui fait le caractère fictif de l'univers du *Rivage des Syrtes*, c'est que tout y est signe. Se trouvant transporté dans une espèce d'« univers parallèle » à la fois étrange et familier, le lecteur peut être tenté de miser sur cette familiarité pour essayer d'en identifier le monde réel [...]. Mais c'est évidemment se tromper de direction, et mal suivre les flèches. Au lieu de vouloir abolir l'étrangeté de cet univers pour le rendre intelligible, il faut au contraire comprendre que le monde familier y est devenu étrange parce qu'il est *parlant*. C'est un lan-

⁹⁰ L'achronie consiste en une construction fictive qui emprunte à différentes périodes historiques. Pascal Visset a souligné la nature achronique du *Rivage des Syrtes* dans son ouvrage *Le temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 59.

⁹¹ Philippe Murray, *Exorcismes spirituels III*, op. cit., p. 64.

⁹² Philippe Muray, *Céline*, op. cit., p. 25.

gage, signifiant renvoyant à un signifié à découvrir, système de signes où le signifié à découvrir, système de signes où le signifié est lui-même représenté par un signe qui est le Farghestan, signe de l'inconnu.⁹³

Une telle interprétation conduit, au nom du maintien d'une prétendue « étrangeté du texte », à le désancrer de toute réalité. Le mouvement sémiotique se suffit alors à lui-même. En d'autres mots, on se retrouve au coeur d'une pure abstraction.

Les liens qui unissent Gracq au surréalisme sont bien connus. S'ils sont plus évidents dans *Au Château d'Argol*, ils ne sont pas absents pour autant du *Rivage des Syrtes* :

Avec *Le Rivage des Syrtes* cesse l'emploi de matériaux poétiques de seconde main. On n'y trouve plus d'éléments romantiques ou surréalistes purement extérieurs. L'univers est un univers de signes, de promesses, de révélation, mais il est historique. Le Farghestan est un au-delà surréaliste, il est le Graal, mais c'est un lieu géographique. On y rencontre le hasard, la coïncidence, le va-et-vient entre le rêve et la veille, mais rien de spectral, rien d'accidentel, nulle confusion qui ne finisse par être domptée.

Si Gracq partage l'horreur des surréalistes pour l'anecdote, il surmonte définitivement dans *Le Rivage des Syrtes* leur crainte du roman en tant que tel.⁹⁴

À ces éléments surréalistes, pourrait également s'ajouter, au coeur du *Rivage*, ce thème surréaliste important qu'Adorno met en relation avec la Deuxième Guerre dans *Notes sur la littérature* : celui de la destruction de la ville. Adorno écrit que les « chocs des surréalistes⁹⁵ ont perdu de leur virulence après la catastrophe européenne. C'est comme s'ils avaient sauvé Paris en le préparant à la peur : la destruction de la

⁹³ Ross Chambers, *Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes, *Revue des sciences humaines*, vol. 35 n° 137, 1970, p. 142.

⁹⁴ Bernhild Boïe, « Jeux de rideaux », *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*, coll. « Essais », Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 183.

⁹⁵ Dans la théorie esthétique d'Adorno, le « choc » sert à désigner le refus des artistes de s'inscrire au sein de l'idéologie de leur société. En s'opposant aux idéologies dominantes, l'oeuvre d'art finit toutefois par engendrer une nouvelle forme d'idéologie. Adorno décèle cet effet pervers de l'opposition dans le destin des oeuvres des surréalistes qui entraînent à l'horreur : « Si le besoin de chocs est ressenti par l'individu comme une force d'adaptation à la société moderne, le choc, lui-même, acquiert une familiarité consécutive au dressage systématique et n'est plus ressenti comme traumatisme, ni comme stigmate de la réalité oppressive et aliénante ». Marc Jimenez, *Theodor W. Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, 10/18, 1973, p. 161.

ville a toujours été un de leurs thèmes centraux.⁹⁶ » Plusieurs traits du *Rivage* le rattachent donc au surréalisme. La critique de Muray à cet égard ne concerne toutefois pas tant les oeuvres proprement surréalistes que le rapport à la réalité qu'il prête au surréalisme dans ce contexte, un rapport marqué par un onirisme confortable. S'il est vrai que le roman de Gracq questionne avec insistance le rapport à la réalité, il ne rejette pourtant pas celle-ci. Les frontières entre la réalité et la fiction sont confondues ponctuellement afin de révéler le sentiment d'irréalité qui frappe le sujet lorsqu'il est confronté à la catastrophe. En dépit de toutes ses différences essentiellement esthétiques, Gracq ne parle donc pas moins de la réalité historique que ne le fait Céline. Il le fait simplement à l'aide de moyens différents.

Le Rivage des Syrtes et *Féerie pour une autre fois*, je l'ai mentionné, sont tous deux construits autour d'un événement d'une nature identique : la destruction d'un État. En ce sens, leurs trames narratives sont parfaitement complémentaires. *Le Rivage des Syrtes* évoque la période où se mettent en place les conditions de surgissement de l'événement, où le décor se dresse, comme le constate rétrospectivement Aldo : « et je savais pour quoi désormais le décor était planté » (RS, 322). *Féerie pour une autre fois* nous plonge au coeur de l'événement et décrit en détails ce que Gracq a choisi d'éluider : la représentation du désastre lui-même. À l'origine, une représentation de la bataille entre le Farghestan et Orsenna était inscrite dans le projet de Gracq comme l'ont rappelé plusieurs critiques, au nombre desquels Ross Chambers⁹⁷, Gérard Coge⁹⁸ et Michel Murat :

Un fragment de *Lettrines* nous apprendra plus tard que le livre, « jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée⁹⁹ ». Mais c'est dès le repli d'Aldo que l'écriture était entrée dans une phase réflexive, où le récit de l'action n'a guère de sens puisque aucune valeur individuelle ne s'y détermine et que sur le plan collectif tout est déjà joué. La bataille n'est pas absente mais enclose dans une image vieille de trois siècles : le portrait de Piero Aldobrandi; l'image échange les pôles, mêlant Orsenna et

⁹⁶ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁷ Ross Chambers, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁸ Gérard Coge, *Julien Gracq: Le Rivage des Syrtes*, coll. « Études littéraires », Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 49.

⁹⁹ Julien Gracq, *Lettrines* [1967] dans *Oeuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1995, p. 152.

Rhages (la capitale du Farghestan), de même qu'elle rend réversible le temps.¹⁰⁰

Si l'action de la destruction n'est pas intégrée au récit comme dans *Féerie*, elle n'est pas absente comme on pourrait le croire au premier abord. Elle prend plutôt la forme d'une *ekphrasis*. En se confrontant au langage pictural, la littérature réfléchit aux limites de ses propres moyens, aux limites de la représentation. Ce questionnement est d'ailleurs également mis de l'avant dans *Féerie*.

Dans cette partie du mémoire consacrée au *Rivage des Syrtes*, j'analyserai dans un premier temps l'état du monde — compris ici autant comme univers, totalité, que comme société — auquel se confronte Aldo, le narrateur et protagoniste principal du roman. J'étudierai ensuite la mise en branle de la *drôle de fête* — notamment sous l'impulsion d'Aldo, mais pas uniquement de lui.

2.1 « Sa puanteur était un gage et une promesse »

2.1.1 La littérature et le monde : une lecture référentielle

Dans son essai, *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon situe dans la *mimésis* l'un des principaux points de rupture entre ce qu'il nomme l'ancien et le moderne. Alors que pour les anciens il allait de soi que la littérature parlait de la réalité, les modernes ont, pour leur part, « insisté sur l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité¹⁰¹ », jusqu'au point de nier l'existence même d'un référent¹⁰². En vertu de ces positions antagonistes, « soit la littérature parle du monde, soit la littérature parle de la littérature¹⁰³ ». Choisir de parler de la représentation du monde dans *Le Rivage des Syrtes* place forcément mon étude à distance de la théorie littéraire moderne telle que décrite par Compagnon. Une telle posture inscrit le roman de Gracq dans une

¹⁰⁰ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, coll. « Les essais », Paris, José Corti, 2004, p. 241-242.

¹⁰¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 1998, p. 103.

¹⁰² Un des exemples les plus explicites choisis par Compagnon est tiré de l'« Introduction à l'analyse structurale des récits » de Roland Barthes : « 'ce qui se passe' dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; 'ce qui arrive', c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée ». Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *L'Aventure sémiologique*, coll. « Points », Paris, Seuil, p. 206.

¹⁰³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 105.

tradition littéraire qui vise à représenter la réalité. Compagnon définit ainsi le principal objectif de cette tradition :

À travers les changements de style, l'ambition de la littérature, fondée sur la *mimésis*, était de donner un compte rendu de plus en plus authentique de l'expérience véritable des individus, des divisions et des conflits opposant l'individu à l'expérience commune.¹⁰⁴

Bon nombre de commentateurs de Julien Gracq, je le mentionnais plus haut, ont choisi de lire *Le Rivage des Syrtes* par le truchement unique de ses relations avec la littérature et ont refusé, du même coup, de le rattacher à un référent. S'il est vrai que les rapports entretenus par l'oeuvre entière de Gracq avec la littérature sont mises de l'avant — d'une façon toutefois encore plus évidente dans *Au Château d'Argol* et dans *Un beau ténébreux* [1945] que dans *Le Rivage* —, il m'apparaît important de l'extraire de cette grille d'analyse, au demeurant assez stricte.

2.1.2 Consentement

Au fil du *Rivage des Syrtes* s'opère une transformation fondamentale : celle d'un état du monde à un autre. L'agent de ce bouleversement est la *drôle de fête*. L'événement en quoi la *drôle de fête* consiste ne fait pas que survenir. Il produit en lui-même une action qui lui est propre, indépendamment de la volonté de ceux qui ont contribué à son avènement. Sous l'effet de la *drôle de fête*, Orsenna, aux prises jusque là avec une interminable agonie, atteint un paroxysme de vie, soutenu jusqu'à sa destruction finale. La *drôle de fête* se définit ainsi, selon la formule utilisée par Bataille pour décrire l'érotisme, comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort¹⁰⁵ ». Ce n'est qu'à partir du moment où elle consent à sa mort qu'il devient possible pour Orsenna de revenir à la vie.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 17. Le rapprochement avec la définition que Georges Bataille donne de l'érotisme — définition qui n'en est pas réellement une, prévient-il — est loin d'être innocente. L'érotisme joue un rôle de première importance dans le déclenchement de la *drôle de fête*. Celle-ci se déclenche dans l'intimité, nous le verrons, à travers la relation entre Aldo et la princesse Aldobrandi, Vanessa.

2.1.3 De la réinscription du rêve à l'éveil

Lorsque débute le roman, Orsenna est frappée d'immobilité; elle est à la fois dénuée de vitalité et sortie du temps historique. Cette absence de vitalité est décrite selon une multitude de nuances et oscille entre la léthargie, la simple vieillesse et la mort. Dans l'avant-dernier chapitre du roman, Aldo se remémore les « siècles de léthargie » (RS, 293) avec lesquels Orsenna avait été aux prises jusque là. Avant le déclenchement de la *drôle de fête*, Orsenna est une « terre engourdie dans un sommeil sans rêves » (18), non seulement immobile, mais dépourvue de tout désir, amputée de la possibilité même d'un « ailleurs ». Cette léthargie n'est pourtant pas si complète puisque « Le génie sinistre de la ville, jusque dans ses confins extrêmes, transparaisait dans la mutilation patiente qui, de tant de vies neuves et naïvement foisonnantes, par un étalage acharné avait taillé cette charpente ajustée, cet emboîtement funèbre. » (RS, 65) Orsenna produit ainsi un effet mortifère sur ses habitants qu'elle entraîne dans sa léthargie. Cet effet mortifère est désigné d'emblée comme une action incontestablement violente infligée au sujet : la mutilation. La violence de cette action est d'autant plus soulignée qu'elle possède un caractère systématique : il est question d'une « mutilation patiente » qui s'attaque à « tant de vies neuves et naïvement foisonnantes » sous l'action d'un « étalage acharné » dans le but de les conduire vers un état indifférencié : « Générations après générations avaient usé leur vie à se mortaiser à leur alvéole exacte, à se calibrer aux mensurations du trou prévoyant qui s'approfondissait pour elle dans les sables. » (RS, 65) Ainsi, les habitants d'Orsenna sont voués à réaliser les desseins prévus par celle-ci et ne peuvent connaître de destin en-dehors d'eux. Immédiatement après qu'il ait été question de la mutilation qu'Orsenna exerce, celle-ci est qualifiée de « ville vorace » (RS, 65). Elle menace constamment d'engloutir les sujets dans son lourd passé.

Ils n'en accomplissent pas moins par leur propre action les desseins d'Orsenna. « Le génie sinistre de la ville » ne mène pas à lui seul cette « mutilation patiente ». L'action complice des sujets les conduit vers cet accomplissement. Ce sont eux qui « se [mortaisent] à leur alvéole exacte », qui « se [calibrent] aux mensurations du trou prévoyant ». De même qu'Orsenna est une « terre engourdie dans un sommeil

sans rêves » (RS, 18), de même ceux qui l'habitent se voient proscrite la possibilité de rêver, d'accéder à un ailleurs. La renaissance d'Orsenna à travers la *drôle de fête* se produit simultanément avec la réinscription du songe à l'intérieur du rêve, tel que le montre le sermon à Saint-Damase le jour de Noël :

— Il y a quelque chose de profondément troublant, et pour certains d'entre vous il y a comme une dérision amère, à songer que cette fête de l'attente comblée et de l'exaltation divine de l'Espérance, il nous est donné de la célébrer cette année sur une terre sans sommeil et sans repos, sous un ciel dévoré de mauvais songes [...] (RS, 176)

Il importe peu que les songes dont le ciel est dévoré soient mauvais, pourvu qu'Orsenna retrouve la possibilité de rêver. Le prédicateur note bien la métamorphose en cours à Orsenna (« il nous est donné de la célébrer *cette année*¹⁰⁶ »), ainsi que le rôle essentiel occupé par le rêve dans ce processus. La *drôle de fête* et le rêve vont ainsi de pair dans *Le Rivage des Syrtes*. Afin d'enhardir la population dans l'accomplissement de cette métamorphose, le prédicateur fustige l'état de contentement qui frappait la ville: « En cette nuit d'attente et de tremblement, en cette nuit du monde la plus béante et la plus incertaine, je vous dénonce le Sommeil et je vous dénonce la Sécurité. » (RS, 177) Maintenant qu'Orsenna s'est remise à rêver, il lui devient aussi possible d'échapper au sommeil dans lequel elle s'était enfermée depuis des siècles.

2.1.4 Une ville trop vieille

En plus d'être frappé de léthargie, le monde d'Orsenna qui précède l'avènement de la *drôle de fête* se démarque par sa vieillesse indûment prolongée. La principauté, à qui le narrateur prête des traits humains, est comparée à un vieillard : « son activité faible, mais paisible encore, et comme majestueuse, est celle d'un vieillard dont les apparences longtemps robustes laissent incrédule sur le progrès continu en lui de la mort ». (RS, 7) La fin d'Orsenna est décrite comme un fait à la fois inévitable et inconcevable. Elle est proprement irréprésentable. Je l'indiquais, le moment précis de cette fin n'est d'ailleurs pas représenté dans le roman. Seul l'après-coup est

¹⁰⁶ Je souligne.

évoqué.¹⁰⁷ Ce type de contradiction entre le donné et la capacité pour l'entendement humain de la saisir surgit souvent dans le roman. Les données les plus incontestables — dont on ne trouve ici qu'un aperçu — mettent à l'épreuve la raison, qui ne parvient jamais à en prendre véritablement acte.

Le narrateur le répète néanmoins sans qu'il n'y ait d'équivoque possible : la vieillesse d'Orsenna constitue un état à laquelle elle ne pourra plus jamais échapper. Non seulement Orsenna a-t-elle longtemps vécu, elle a *trop* vécu :

Comme le visage d'une femme encore belle, et pourtant irrémédiablement vieillie, que fait soudain craquer l'éclairage funèbre du petit matin, le visage d'Orsenna m'avouait sa fatigue; un souffle d'annonciation lointaine passait en moi qui m'avertissait que la ville avait trop vécue et que son heure était venue [...]. (RS, 55)

Orsenna est une civilisation désormais vouée à une déchéance irrémédiable. À ce propos, la critique¹⁰⁸ n'a pas manqué de remarquer les liens qui unissent *Le Rivage des Syrtes* à la réflexion d'Oswald Spengler sur l'évolution des civilisations dans *Le Déclin de l'Occident*. Gracq a d'ailleurs reconnu les liens qui l'unissaient à Spengler, qu'il qualifiait de « poète de l'histoire » :

J'ai dû lire *Le Déclin de l'Occident* vers 1946 ou 47, sans doute au moment où j'écrivais *Le Rivage des Syrtes*. [...] Je crois que la lecture de Spengler, qui a été pour moi passionnante, (je considère d'ailleurs Spengler comme un poète de l'histoire plutôt qu'un philosophe) a autorisé pour moi et un peu légitimé l'accent que je mettais depuis longtemps sur certaines périodes de l'histoire qui me *parlent* plus que d'autres : je veux dire les périodes de décadences : celles où une civilisation s'endort et meurt toute seule — sans avoir besoin de chocs extérieur — on pourrait dire de *vieillesse*. [...] En fait, de toutes les périodes historiques, c'est celle de la fin de l'Empire romain qui me passionne le plus, parce qu'elle est à la fois crépuscule et aurore [...].¹⁰⁹

¹⁰⁷ Je reviens sur ce passage où « le souvenir [...] ramène [Aldo] — en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour [lui] du rougeolement de [sa] patrie détruite », (RS, 199)

¹⁰⁸ Notamment Gérard Cogez, *op. cit.* et Patrick Marot, « 'L'Épais terreau de la littérature' : sur la poétique et l'esthétique des références littéraires dans les fictions romanesques », in Julien Gracq 4 : *références et présences littéraires*, coll. « La revue des lettres modernes », Paris, La Revue des lettres modernes, 2004, p. 46.

¹⁰⁹ Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Munich, W. Fink, 1966, p. 197, cité in Julien Gracq, *Oeuvres complètes II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1995, p. 1335.

La *drôle de fête*, nous le verrons, par la confusion momentanée du crépuscule et de l'aurore qu'elle engendre, permet à Orsenna d'échapper à cette agonie sans fin. Les forces qui s'affrontent au cours du roman le font principalement autour d'une question au sujet de cette vieillesse — inextricable du « "Qui vive?" » (RS, 321), cette « question intimidante » (RS, 321) énoncée par Daniello à la fin du roman à laquelle Orsenna avait été appelée à répondre: est-il souhaitable ou non de prolonger coûte que coûte cette vieillesse tranquille? La réponse proposée par Daniello est sans appel : « Il y a plus urgent que la conservation d'une vie, n'est-ce pas, Aldo, si tant est qu'Orsenna vive encore. Il y a son salut. Toutes choses ne finissent pas à ce *seuil* que tu envisages uniquement. » (RS, 312) Daniello s'oppose ainsi à la loi essentielle qui avait régi Orsenna pendant des siècles, selon laquelle « rien ne se perd ¹¹⁰ », tel que le note Jean-Marc Blanchard, ni ne doit se perdre. La *drôle de fête* ne peut avoir lieu qu'à la condition de renoncer au principe d'autoconservation.

Lors de la confrontation finale entre les deux principaux antagonistes du roman, la divergence essentielle entre Aldo et le capitaine Marino vis-à-vis de la vieillesse d'Orsenna est exposée explicitement :

— Tu trouves cela absurde parce que tu es très jeune, reprit Marino avec une étrange intensité dans la voix. Moi, je suis vieux, et la Ville aussi est très vieille. Il vient un moment où le bonheur — la tranquillité — c'est d'avoir usé autour de soi beaucoup de choses, jusqu'à la corde, à force de s'y être trop frotté — à force d'y avoir trop pensé. C'est cela qu'on nomme l'égoïsme des vieillards, ajouta-t-il avec une espèce de sourire trouble : ils sont seulement devenus plus épais de ce que tant de choses autour d'eux se sont amincies. Ils ne s'usent pas, — le capitaine hocha la tête d'un air buté, — ce sont les choses autour d'eux qui s'usent.

— Orsenna ne pouvait pas vivre éternellement la tête dans le sable, lui jetai-je d'un ton passionné. (RS, 267)

Ainsi, la vieillesse d'un homme ou d'une ville n'est pas sans conséquence sur le monde avec lequel elle est en contact. Elle se paie au prix de l'usure du monde qui les entoure. La vieillesse interminable d'Orsenna provoque l'épuisement du monde. Seu-

¹¹⁰ Jean-Marc Blanchard, « Deux lectures du *Rivage des Syrtes* », in *Cahier de l'Herne*, coll. « Le livre de poche », Paris, éditions de l'Herne, 1972, p. 169.

le une destruction spectaculaire, nous suggère le roman, permettra au monde de se renouveler. D'ici là, Orsenna est confinée dans un état beaucoup plus près de la mort que de la vie.

2.1.5 Empreintes

Quoique la mort soit souvent évoquée, elle sert toutefois rarement à qualifier le statut d'Orsenna. La mort entoure Orsenna et la gagne très lentement sans être encore venue à bout d'elle, comme le souligne le narrateur qui évoque « le progrès continu en [Orsenna] de la mort. » (RS, 7) Orsenna est agonisante et non morte. Maremma seule est, presque tout entière, dépositaire de cette mort :

Puis la guerre était venue, et la vie s'en était retirée; Maremma aujourd'hui était une ville morte, une main refermée, crispée sur ses souvenirs, une main ridée et lépreuse, bossuée par les croûtes et les pustules de ses entrepôts effondrés et de ses places mangées par le chiendent et l'ortie. (RS, 83)

Maremma porte l'empreinte des destructions passées, au point de ne plus être en mesure de connaître quoi que ce soit d'autre que ce passé destructeur, sur lequel elle se « crispe ». Elle est comparée à une main, à l'organe qui saisit les objets et, ce faisant, s'expose aux traces, tandis qu'Orsenna, refermée sur sa gloire passée, demeure inaltérée et intouchable:

La Seigneurie d'Orsenna vit comme à l'ombre d'une gloire que lui ont acquise aux siècles passés le succès de ses armes contre les Infidèles et les bénéfiques fabuleux de son commerce avec l'Orient : elle est semblable à une personne très vieille et très noble qui s'est retirée du monde et que, malgré la perte de son crédit et la ruine de sa fortune, son prestige assure encore contre les affronts des créanciers [...]. (RS, 7)

La réalité présente est sans effet sur Orsenna, où « rien ne bouge [...], et cela depuis trois cents ans ». (RS, 48) D'une manière encore plus explicite, elle est comparée à un « corps politique momifié » (RS, 10). C'est donc dire qu'Orsenna est sortie de la période historique, qu'elle se situe dans une temporalité qui succède à l'Histoire.

Une période post-historique est d'abord et avant tout une période où rien, désormais ne survient et où rien ne peut plus survenir. Elle se déploie dans un monde

sans risque et sans événements, comme l'a défini Muray dans son analyse de *l'ère hyperfestive*. L'épilogue du recueil *Désaccord parfait* [2000], il décrit en ces termes les conditions d'existence des individus dans le monde actuel : « Mais le risque lui-même est éradiqué, et avec lui toutes les contradictions, toutes les divisions, toutes les duplicités, toutes les négativités, tous les délices.¹¹¹ » Précisons qu'il n'est aucunement nécessaire d'adhérer aux propos que Muray tient sur notre époque ou de croire à la possibilité de la réalisation dans le monde réel d'une fin de l'Histoire pour pouvoir recourir à l'idée d'une société post-historique. Muray analyse notre société de la même manière qu'une fiction. Il m'apparaît donc pertinent de lire une fiction à l'aide des concepts qu'il a élaborés pour décrire notre société. Selon Muray, le monde occidental s'est non seulement dérobé à la possibilité de voir survenir un événement, il a même perdu tout désir même qu'un événement survienne. L'événement n'est désormais présent selon lui qu'à l'état de traces dans ce qu'il désigne comme « l'événementiel », c'est-à-dire dans des épisodes qui possèdent la structure de l'événement mais ne sauraient en aucune cas être en mesure de bouleverser l'état du monde : « l'événementiel sert à consoler du deuil des événements qui n'ont même pas eu lieu. Le regret que quelque chose ne se soit pas produit n'existe même plus. La terreur que quelque chose n'arrive pas est elle-même obsolète.¹¹² » (p. 90) Dans *Le Rivage* cette terreur est toutefois bien vive. L'action du roman est un pur produit de celle-ci. À partir du moment où Vanessa réveille cette terreur chez Aldo, celui-ci agit sous son impulsion, jusqu'à ce qu'Orsenna toute entière soit contaminée par le désir que survienne un événement.

Au moment où s'entame le roman, l'Histoire relève du passé mais aussi d'un futur indéterminé et presque irréprésentable pour les habitants d'Orsenna. Maremma, je le disais, préserve la trace d'un passé historique. Elle annonce, de plus, à Orsenna sa destinée inévitable :

Maremma était la pente d'Orsenna, la vision finale qui figeait le cœur de la ville, l'ostension abominable de son sang pourri et le gargouillement obscène de son dernier râle. Comme on évoque son ennemi cou-

¹¹¹ Philippe Muray, *Désaccord parfait*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2000, p. 339.

¹¹² Philippe Muray, *Après l'histoire*, *op. cit.*, p. 90.

ché déjà dans le cercueil, un envoûtement meurtrier courbait Vanessa sur ce cadavre. Sa puanteur était un gage et une promesse. (RS, 84)

« L'ostension abominable » constitue un procédé tout à fait caractéristique d'Orsenna qui tour à tour affiche et dissimule, maintient auprès d'elle et éloigne. Une place de choix est ainsi accordée au portrait de son plus célèbre transfuge, Piero Aldobrandi, dont une copie est exposée à la Galerie du Conseil et « devant laquelle un rite séculaire exige qu'on se couvre en signe d'exécration pour la mémoire d'un traître dont Orsenna porta longtemps le souvenir gravé dans sa chair » (RS, 106). Loin d'être uniquement un témoignage d'exécration, c'est-à-dire un geste qui tient à distance, ce rite sert également à garder bien présent cet épisode marquant de l'Histoire d'Orsenna où Piero Aldobrandi tenta de protéger l'ennemi contre les siens et « soutint contre ses forces le siège des forteresses farghiennes de Rhages » (RS, 106). Dans un monde désormais sans événement, il apparaît essentiel de maintenir vivantes les traces des événements passés. En opposition avec ces procédés ostentatoires privilégiés par Orsenna pendant trois siècles, aussitôt que les rumeurs à propos du Farghestan deviennent de plus en plus insistantes, alors que la *drôle de fête* prend de l'ampleur, les individus qui alimentent cette rumeur sont sévèrement réprimés par la police. Au huitième chapitre, les coupables subissent des interrogatoires brutaux à la fois pour les réduire au silence et leur faire révéler l'origine des rumeurs qu'ils propagent. Pourtant aussi longtemps qu'aucun contact véritable avec le Farghestan ne paraissait possible, l'évocation de ce pays ennemi n'était pas découragée. Les allusions au Farghestan occupaient même une place importante dans la littérature d'Orsenna :

Lorsqu'on lisait les poètes d'Orsenna, on était frappé de voir combien cette guerre avortée, à tout prendre extrêmement banale, et où nul épisode pittoresque ne paraissait propre à mettre en branle l'imagination, tenait dans leurs écrits une place disproportionnée à celle qu'elle occupait dans les manuels d'histoire. Et, plus encore peut-être que l'obstination qu'ils apportaient à la mettre en cause dans leurs envolées lyriques, était frappante la liberté excessive qu'ils prenaient ici d'ajouter sans mesure aux faits connus, d'entasser rallonge sur rallonge géante d'épisodes à cette guerre de troisième ordre [...]. Ranimés ainsi subtilement dans les vers des poètes, il était significatif de remarquer que même la langue morte des actes officiels de tous les jours s'employait au mieux, de son côté, à conserver intactes les cendres de ce cadavre historique [...]. (RS, 14-15)

L'effet de cette conservation fut double. En préservant « les cendres de ce cadavre historique », le passé restait présent mais surtout l'Histoire demeurait à l'état de « cadavre historique » et ne reprenait jamais son cours. Il n'est pas nécessaire de s'exposer aux risques inhérents à l'Histoire si on peut la conserver sous la forme d'un cadavre ou d'une momie¹¹³. Cependant, à partir du moment où le cours de l'Histoire semble devoir reprendre, où le risque devient tangible, il devient impératif pour les partisans de l'ordre ancien de réfréner tout ce qui est en mesure d'alimenter sa marche. Ceux-ci sont assez peu nombreux. À l'exception de Belsenza et de Marino, Orsenna presque toute entière prendra part à la *drôle de fête*.

2.1.6 Une vie de fêtes

L'Histoire ne constitue pas l'unique élément qui soit désamorcé à Orsenna et simplement préservé à l'état de traces avant le commencement de la *drôle de fête*. La simple fête connaît le même sort. Tel que nous le montre le premier chapitre, les fêtes occupent une place importante dans la vie des habitants d'Orsenna. Il y est notamment question des « plaisirs fiévreux [de la jeune noblesse d'Orsenna], [de] leurs enthousiasmes d'un jour, [...] leurs passions d'une semaine » (RS, 8), du « joyeux cercle » (RS, 11) dont Aldo est exilé en partant pour les Syrtes. Ces fêtes sont cependant vidées de tout contenu susceptible de provoquer une transformation, comme l'énonce de façon encore plus explicite le deuxième chapitre : « Dans sa vacuité même, son dépouillement et sa règle sévère, [la vie dans les Sytres] semblait appeler et mériter la récompense d'un *émoi*¹¹⁴ plus important que tout ce que la vie de fêtes d'Orsenna m'avait offert de médiocre et de raffiné » (RS, 34-35). L'austérité de la vie à l'Amirauté est mise ici en opposition avec la frivolité de la vie à Orsenna. L'*émoi* évoqué dans cet extrait ne doit pas être entendu au sens d'un simple trouble individuel mais plutôt d'un bouleversement de la communauté. Au contraire de l'effet engendré par le dépouillement de la vie dans les Syrtes, les fêtes d'Orsenna ne remplissent pas cette fonction de régénération du monde que Caillois attribue à la fête. Elles ne provoquent pas non plus de rupture avec le quotidien, autre caractéristique majeure

¹¹³ En plus du « corps politique momifié » (RS, 10) que j'ai déjà mentionné, Danielo évoque, en parlant d'Orsenna, « le repos de momie de ce vague fantôme » (RS, 311).

¹¹⁴ Je souligne.

de la fête selon Caillois, nous l'avons vu. L'existence à Orsenna est qualifiée de « vie de fêtes », ce qui signifie qu'elles façonnent le quotidien même. Mais, en d'autres termes, il n'existe pas de véritable fête à Orsenna. La fête n'existe en effet que par sa différence par rapport au quotidien. Il ne peut y avoir de fête, Muray l'a bien noté, si chaque jour est jour de fête. Au contraire, la vie à l'Amirauté est marquée par la discontinuité :

Je vivais sans règles. L'emploi du temps était pour tous, à l'Amirauté, sans monotonie; au milieu de cette activité ralentie et très ambiguë, soumise aux hasards du temps et aux caprices de la mer, il portait la marque d'une variété et d'une discontinuité presque paysannes, et j'échappais plus qu'aucun autre à ses exigences minimales. (RS, 29)

Elle se rapproche ainsi davantage de l'esprit de la véritable fête que ne le fait la vie festive d'Orsenna, puisque son temps n'est pas homogène.

Au surplus, les fêtes d'Orsenna ne proposent qu'un contact furtif et rapidement neutralisé avec une violence originelle. Le « profond génie *neutralisateur* de la ville, qui déchargeait les choses de tout pouvoir de suggestion trop vive » (RS, 161) assure le maintien de l'ordre soporifique de la ville. Avant que ne s'amorce la *drôle de fête*, elle a été purgée de toute vitalité excessive:

c'était comme si tout l'effort séculaire d'Orsenna, toutes les images qu'elle s'était complu à donner de la vie, eussent visé à une chute de tension presque effrayante, à une *égalisation* finale où se fussent déchargés toutes les choses et tous les êtres de leur affirmation de présence offensante et de leur dangereuse électricité [...]. (RS. 161)

La *drôle de fête* oeuvre au contraire à polariser les éléments afin de leur restituer leur électricité originelle. Jusqu'au déclenchement de la *drôle de fête*, cependant, les fêtes mêmes tendent à cette neutralisation et cette dévitalisation. Aldo montre comment les fêtes d'Orsenna servent à canaliser sans risque les restes d'esprit belliqueux et surtout comment la commémoration conduit à vider l'événement de son sens :

les derniers soupirs guerriers trouvaient leur exutoire à l'aise dans les fêtes qui continuaient à célébrer l'anniversaire du bombardement; et lorsque le Sénat, se ravisant, décida d'affecter les crédits, d'abord proposés pour une ambassade, à l'érection d'une statue de l'amiral qui avait commandé contre le Farghestan, chacun à Orsenna s'applaudit de cette décision essentiellement sage et sentit que, par ces lèvres de

bronze, la guerre du Farghestan avait vraiment expiré son dernier souffle. (RS, 14)

La construction d'une ambassade aurait impliqué la poursuite de l'Histoire, attesté de l'existence d'une altérité et de possibles antagonistes. Si la diplomatie occupe une place de choix dans la société d'Orsenna, elle n'est représentée à aucun moment dans son exercice avec un pays étranger. La diplomatie ne fait que régler les relations entre les habitants d'Orsenna. L'ambassade aurait octroyé une fonction à la diplomatie. La monumentalisation relègue au contraire, et ce, de façon définitive, la guerre avec le Farghestan dans un lointain passé historique. Notons au passage qu'alors que le transfuge Piero Aldobrandi, qui a défendu le Farghestan contre les siens, occupe une place de choix dans le roman, cet amiral qui a mené Orsenna contre le Farghestan — de façon si héroïque qu'il s'est mérité une statue — n'est pas mentionné dans la suite du roman et n'est même jamais nommé. Le seul héros important pour la *drôle de fête*, celui qui permet son avènement, est le traître.

Les fêtes d'Orsenna n'ont donc en vérité que peu en commun avec les fêtes des temps anciens décrites par Caillois et Girard. Elles ne possèdent ni leur violence ni leur puissance vivifiante et ne servent qu'à maintenir Orsenna dans son sommeil sans rêve. Elles s'apparentent davantage aux vacances qu'aux fêtes des temps anciens, à la fois parce qu'elles s'inscrivent dans une temporalité immobile, sortie de l'Histoire, je l'ai déjà noté, parce qu'elles sont étrangères à toute effervescence et parce qu'elles ne connaissent pas le sens du devoir, spécifique à la période historique¹¹⁵. Cette prégnance des vacances dans *Le Rivage des Syrtes* au détriment d'une véritable fête est particulièrement sensible dans le neuvième chapitre intitulé ironiquement « Une croisière ». Cette traversée de la mer des Syrtes, espace capital dans l'Histoire d'Orsenna, n'a effectivement rien à voir avec un voyage d'agrément. Elle est, au contraire, un coup de force dont l'objectif est de sortir la principauté de sa tor-

¹¹⁵ Rappelons que Caillois définit en ces termes les vacances, qu'ils opposent aux fêtes « primitives » : « Elles [les vacances] marquent un temps mort dans le rythme de l'activité générale. Enfin, elles rendent l'individu à lui-même, le débarrassent de ses soucis et de son labeur, l'exemptent de ses devoirs d'état, le reposent et l'isolent au lieu que la fête l'arrachait à son intimité, à son monde personnel ou familial pour le jeter dans le tourbillon où une multitude frénétique s'affirmait bruyamment une et indivisible en épuisant d'un coup ses richesses et ses forces. » Roger Caillois, *op. cit.*, p. 220.

peur. Ce titre souligne d'autant plus la distance maintenue avec l'Histoire par Orsenna pendant trois siècles. Pour Orsenna, l'Histoire ne peut concerner que le passé. Elle ne doit en aucun cas être en mesure de s'incarner au présent. En dépit du langage diplomatique qui refuse d'abandonner la terminologie militaire¹¹⁶ afin de préserver dans le langage les traces de l'Histoire et en dépit des commémorations de la bataille avec le Farghestan, Orsenna est devenue si étrangère à l'Histoire qu'un événement de toute évidence historique ne peut être vécu que sous une modalité qui remet en question la réalité même des événements avec lesquels le sujet est soudainement aux prises. La patrouille d'Aldo sur la mer des Syrtes devait par conséquent demeurer, comme chacune des excursions du genre, une simple croisière. Or, contre toute attente, il n'en sera pas ainsi cette fois.

Deux éléments spécifiques à la vie de fêtes d'Orsenna qui apparaissent au cours du roman la rapprochent de la *drôle de fête*. Je mentionnais plus haut que Maremma est seule dépositaire de la destruction. Elle est aussi le lieu privilégié des fêtes. Le palais Aldobrandi, où se déroule une des fêtes importantes du roman, se situe à Maremma, qui constitue, nous le verrons, le lieu d'origine de la *drôle de fête*. À cet effet, pendant la soirée de la fête de Vanessa Aldobrandi, Marino dit à Aldo : « On dirait [que les Aldobrandi] sont venus à Maremma prendre les fièvres. » (RS, 86). Avant même cette fête essentielle, alors qu'Aldo informe le capitaine Marino qu'il a aperçu un bâtiment qui naviguait au-delà des frontières permises sur la mer des Syrtes, les fêtes de Maremma sont mises en relation avec une éventuelle destruction : « Ce seront des fêtards de Maremma qui ont voulu s'offrir une promenade de nuit. » (RS, 45). L'évocation des fêtards d'Orsenna désamorce la menace, ancre de plus belle Orsenna dans le monde post-historique. Il n'en demeure pas moins que ce geste, bien que Marino le qualifie d'insouciant, possède un caractère fondamentalement destructeur puisque cette transgression expose Orsenna au risque de ranimer la guerre. Mari-

¹¹⁶ « [...] ainsi on n'avait jamais consenti à la Seigneurie, sous un spécieux prétexte de logique, à changer un mot au vocabulaire du véritable temps de guerre : la côte des Syrtes demeurerait, pour les bureaux, « le front des Syrtes » — « flotte des Syrtes », les misérables carcasses que j'avais fonction de surveiller — « étapes des Syrtes », les bourgades qui jalonnaient de place en place la route du Sud. » (RS, 15)

no occupe une fonction double et contradictoire. D'un même geste, il énonce les conditions de possibilité de l'événement et tente d'en prévenir la réalisation :

— J'ai parlé, tout à l'heure, d'équilibre. Le rassurant de l'équilibre, c'est que rien ne bouge. Le vrai de l'équilibre, c'est qu'il suffit d'un souffle pour faire tout bouger. Rien ne bouge ici, et cela depuis trois cent ans. [...] Il y a un comble d'inertie qui tient depuis trois siècles cette ruine immobile, la même qui fait crouler ailleurs les avalanches. [...] Je te reproche de ne pas être assez humble pour refuser les rêves au sommeil de ces pierres. (RS, 48)

C'est parce qu'il mesure mieux que quiconque la probabilité du surgissement de l'événement qu'il travaille si fort à dissuader Aldo d'en être l'agent. Après avoir œuvré de persuasion auprès d'Aldo, Marino essaie de prévenir l'événement : « Mais sois tranquille, Aldo, va, il n'y aura pas d'orage. Il n'en arrivera pas. Il n'arrivera rien. Il n'arrive rien aux gens raisonnables. » (RS, 49) Cette déclaration est à la fois assertive et performative. En décrétant qu'il n'arrivera rien, Marino souhaite faire en sorte qu'il ne se produise effectivement rien. L'unique logique à l'œuvre, selon Marino, est celle du principe d'autoconservation, sous l'égide de laquelle Orsenna s'est placée depuis trois siècles. Au même titre qu'il juge adéquatement la possibilité de l'événement, Marino évalue avec justesse le pouvoir paralysant de la vie de fêtes, qui non seulement rend impropre à l'action mais élimine à la base tout désir d'action. Au terme de la discussion entre les deux hommes, Marino tente de réhabiliter Aldo dans ce qu'il nomme lui-même une « vie de fêtes » :

— Et peut-être que malgré tout tu t'habitueras ici. L'hivernage n'est pas sans charmes. À ce propos — j'allais oublier — il se prépare pour toi une vie de fêtes, il paraît. Nous avons des amis à Maremma, et des amis qui voudraient beaucoup te voir. Et j'ai même à te transmettre une invitation dans les règles. (RS, 49)

L'invitation transmise à Aldo pour la fête de la princesse Aldobrandi est cependant inexacte puisqu'elle ne vise pas, nous le verrons plus loin, à réintégrer Aldo dans la vie de fêtes à laquelle il s'adonnait avant son arrivée à l'Amirauté mais plutôt à stimuler les premiers mouvements de la *drôle de fête*.

Une autre fête, enfin, se démarque de cette vie de fêtes d'Orsenna : Noël. Un chapitre complet, situé exactement à la moitié du roman, est consacré à cette fête, qui

marque un tournant dans le récit. Au chapitre suivant, la « croisière » fatidique aura lieu. Je l'écrivais plus haut, la fête de Noël à laquelle on assiste se voit attribuer un statut spécifique : « cette fête de l'attente comblée et de l'exaltation divine de l'Espérance, il nous est donné de la célébrer *cette année*¹¹⁷ sur une terre sans sommeil et sans repos » (RS, 176). Dans les nouvelles conditions qui règnent à Orsenna, Noël devient une fête emblématique. Non seulement témoigne-t-elle du recommencement en train de survenir à Orsenna, elle signifie de façon explicite que ce recommencement, indissociable de l'éventualité d'une destruction, répond au désir de toute la collectivité. La *drôle de fête* se définira ainsi comme la « fête de l'attente comblée ».

2.2 « L'enivrement de l'activité pure »

2.2.1 Les navires fantômes

Je le notais plus tôt, des liens étroits unissent le rêve et la *drôle de fête*. La *drôle de fête* répond à un désir et prend naissance au cœur du rêve. C'est à la faveur de dispositions rêveuses que la *drôle de fête* rencontre ses premières conditions favorables. Le rêve maintient vivantes les possibilités que le présent nie sans réserve :

On pouvait considérer assez rêveusement, à la lueur de ces vagues indices, que l'inachèvement même de cette guerre, signe en réalité d'une chute de tension sans remède, était l'essentielle singularité qui nourrissait encore quelques imaginations baroques — comme si une conspiration latente se fut ébauchée çà et là de mains obstinées encore à tenir absurdement entr'ouvertes les lèvres prêtes à se sceller d'elles-mêmes de l'événement — comme si l'on avait chéri là inexplicablement l'anomalie bizarre d'un événement historique mal venu, qui n'avait pas libéré toutes ses énergies, qui n'avait pas épuisé tout son suc. (RS, 15-16)

Le rêve dans lequel la *drôle de fête* trouve son origine n'est pas une construction purement fantaisiste. Il est au contraire bien ancré dans une réalité : celle de l'inachèvement de la guerre entre Orsenna et le Farghestan. De même, lors de la traversée décisive de la mer des Syrtes, le rêve et la réalité sont placés dans une relation étroite alors que la puissance du rêve est convoquée peu avant qu'Aldo ne pose l'un des premiers gestes qui provoquera la réintégration d'Orsenna dans l'Histoire. Aldo

¹¹⁷ Je souligne.

décrit la force annihilatrice du sommeil d'Orsenna tout en soulignant la double action du rêve:

J'étais confondu pourtant de trouver les distances que je mesurais si médiocres, comme si les rivages de cette mer fermée fussent accourus en demi-cercle au-devant de notre proue, soudain presque à portée de la main, et il me sembla comprendre d'un coup, à me remémorer mes rêveries de la salle des cartes, comment le sommeil d'Orsenna et la prise distendue de sa main avaient fini par noyer ses frontières les plus proches dans des brumes lointaines : il y a une échelle des actes qui contracte brutalement devant l'œil résolu les espaces distendus par le songe. Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, *l'au-delà* fabuleux d'une mer interdite; il était maintenant une frange accore de côte rocheuse, à deux journées de mer d'Orsenna. La dernière tentation, la tentation sans remède, prenait corps dans ce fantôme saisissable, dans cette proie endormie sous les doigts déjà ouverts. (RS, 199)

Si le rêve accroît l'impression de distance, il permet aussi d'accéder à un *au-delà* en accordant à l'esprit la possibilité de se représenter ce qui lui est physiquement inaccessible, première étape vers la concrétisation de ce contact. La matérialité de ce contact s'avère cependant problématique dans un premier temps puisqu'il prend corps dans un « fantôme saisissable » avant d'être décrit comme une « proie endormie sous les doigts déjà ouverts », c'est-à-dire un objet immédiatement perceptible par les sens. Le « fantôme saisissable » constitue ce que Walter Benjamin a désigné comme une image dialectique. Il représente cette « image fulgurante »¹¹⁸ « en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »¹¹⁹. À travers lui, le sommeil d'Orsenna, trois siècles pendant lesquels le Farghestan n'était qu'un objet de fabulation et un spectre historique, s'imbrique dans le présent où l'Histoire, ranimée, peut enfin reprendre sa marche. L'évocation des « rêveries de la salle des cartes » dans ce passage est également significative, et tout autant du rapport entre le rêve et la réalité de laquelle il provient, qu'entre le rêve et sa concrétisation.

Précisément dans cet esprit, les visites d'Aldo dans la « chambre des cartes » sont un des éléments qui permettent l'émergence de la *drôle de fête*. Le premier

¹¹⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, traduction de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 491.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 479.

contact d'Aldo avec le Farghestan qui soit doté d'une certaine consistance se produit lors de sa contemplation des cartes de la mer des Syrtes :

Plus loin encore, une ligne continue d'un rouge vif : c'était celle qu'on avait depuis longtemps acceptée d'un accord tacite pour ligne frontière, et que les instructions nautiques interdisaient de franchir en quelque cas que fût.¹²⁰ Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d'alarme, plus aiguillonnante encore pour mon imagination de tout ce que son tracé comportait de curieusement abstrait; à laisser glisser tant de fois mes yeux dans une espèce de *conviction* totale au long de ce fil rouge, comme un oiseau que stupéfie une ligne tracée devant lui sur le sol, *il avait fini par s'imprégner pour moi d'un caractère de réalité bizarre*¹²¹ : sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à *douer de prodiges concrets*¹²² ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la *mer Rouge*. Très au delà, prodigieux d'éloignement derrière cet interdit magique, s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan [...]. (RS, 32)

Le contact prolongé avec cet objet de rêverie crée une impression de réalité grâce à laquelle il sera possible pour Aldo de traverser réellement cette frontière, le moment venu. Marino connaît mieux que quiconque, on le sait, les conditions de surgissement de l'événement, il mesure d'entrée de jeu, pour cette raison, les conséquences des visites d'Aldo. Lors d'un de ses passages dans la chambre des cartes, Marino le surprend:

Ce que je voyais naître sur ce visage lourd et fermé, plutôt que de la surprise, c'était une soudaine expression de tristesse qui l'éteignait tout entier, une singulière expression de tristesse avertie et sagace, comme on en voit aux vieillards à l'approche de leur dernière maladie, comme éclairée d'un rayon de mystérieuse connaissance. (RS, 33)

Dès le début du roman, la suspicion est donnée que la vieillesse d'Orsenna ne sera plus éternellement prolongée. Avant même qu'il ne pose un geste pour compromettre la stabilité d'Orsenna, Aldo se voit contraint par Marino à porter le poids de son geste à venir : « Il n'était pas un mot, pas un geste de cette vie sans mystère, que je n'eusse tenté malgré moi de dissimuler [à Marino], pas un instant où je ne me fusse senti devant lui *en faute*. » (RS, 41) Par une sorte de fatalité, l'acte d'Aldo s'inscrit dans la

¹²⁰ Rappelons que *Fines transcendam*, c'est-à-dire « Je transgresserai les frontières. » est la devise des Aldobrandi à laquelle Aldo redonnera chair, plusieurs siècles après Piero Aldobrandi.

¹²¹ Je souligne.

¹²² Je souligne.

réalité avant même qu'il ne lui ait donné forme. Ce sens de la fatalité participe directement de la conception téléologique de l'Histoire de Gracq qui subit l'influence de Spengler. Si les civilisations sont vouées à connaître la déchéance, certains individus sont néanmoins destinés à accélérer cette déchéance ou à y mettre un terme en les conduisant directement vers leur destruction. En dépit du caractère inéluctable de l'acte d'Aldo, Marino essaye l'énergie du désespoir de convaincre Aldo de renoncer à son projet, notamment lorsque celui-ci lui fait part de l'apparition surprise d'un navire sur la mer des Syrtes.

Cette apparition nocturne représente le premier élément tangible déclencheur de la *drôle de fête*. La *drôle de fête* naît ainsi de deux ruptures essentielles. Elle est d'abord issue du départ d'Aldo vers les Syrtes qui rompt ainsi avec la vie de fêtes d'Orsenna et trouve dans son exil des conditions plus similaires au développement d'une véritable fête que ne l'étaient celles de sa vie festive. Elle provient également d'une rupture dans le quotidien de l'Amirauté, bouleversé par l'apparition inouïe d'un bâtiment sur la mer des Syrtes :

C'est alors que je vis glisser devant moi, à peu de distance sur la mer, au travers des flaques de lune, l'ombre à peine distincte d'un petit bâtiment. Il longea un moment la côte, puis, virant au droit de la passe du port et franchissant la limite des patrouilles, piqua vers le large et se perdit bientôt à l'horizon. (RS, 41)

Cette apparition, pour matérielle qu'elle soit, revêt un caractère improbable. Elle survient par un soir brumeux¹²³, glisse « au travers des flaques de la lune » et prend la forme d'une « ombre à peine distincte d'un petit bâtiment ». D'emblée, elle se révèle à Aldo sous un jour subversif mais nécessite cependant une confrontation au principe de réalité incarné à cet instant par Marino :

J'avais hâte d'éprouver sur Marino la *réalité* même, pourtant indubitable, de cette apparition suspecte. J'accordais sans me l'avouer à sa dissolvante réserve de calme le pouvoir singulier de l'annihiler encore, de la faire rentrer dans l'ordre menacé. (RS, 42)

¹²³ Aldo précise : « Derrière moi, l'Amirauté surgissait toute blanche du brouillard au-dessus de la lagune. » (RS, 41)

Aldo n'est pas encore passé du côté des transfuges; il ne s'est pas encore retourné complètement contre la force d'autoconservation d'Orsenna. L'entretien avec Marino, à qui il rapporte la scène dont il a été témoin, l'entraîne cependant sur cette voie. Après que le capitaine de l'Amirauté ait réduit à néant toute conséquence sérieuse de cette apparition, Aldo refuse de laisser passer cette chance pour Orsenna de réintégrer l'Histoire : « — Ce qui serait grave ne serait pas qu'il repasse, mais qu'il soit parti pour de bon. » (RS, 45) Devant la dénégation de Marino, il évoque explicitement la contrée ennemie : « — Il y a des ports en face de nous. Il y a la côte du Farghestan. » (RS, 45) Marino s'en prend aussitôt explicitement au rêve, au pouvoir de transformation de la réalité par le rêve :

Tu t'ennuies à l'Amirauté. Tu voudrais voir lever quelque chose à cet horizon vide. J'en ai connu d'autres avant toi, tout jeunes comme toi, qui se levaient la nuit pour voir passer des navires fantômes. Ils finissaient par les voir. Nous connaissons cela ici : c'est le mirage du Sud, et cela passe. L'imagination est de trop dans les Syrtes, je t'en avertis; mais on en vient à bout, on finit par l'user. (RS, 46-47)

Marino désigne ainsi deux causes de la *drôle de fête* : le rêve, nous l'avons vu, mais aussi l'ennui. Dès l'incipit, l'ennui a été identifié comme partie intégrante de la vie de la jeunesse d'Orsenna : « le bâillement précoce est la rançon des classes trop anciennement assises sur le faîte, et j'accédai très vite aux délices, vantées dans la jeunesse dorée de la ville, de l'*ennui supérieur* » (RS, 8). J'ai dit que la *drôle de fête* répond au désir d'une collectivité. Ce désir, élémentaire et effroyable, est d'abord celui de mettre un terme à l'ennui. La vie de fêtes d'Orsenna le rend d'autant plus intenable qu'elle contraint à simuler le plaisir : « L'expression du menu peuple aux jours de fêtes — toujours somptueuses et toujours fidèlement suivies — était celle de l'ennui sous une imitation trop attentive du plaisir » (RS, 55). Après la mise en branle de la *drôle de fête*, Aldo notera, qu'au contraire : « Il semblait que l'ennui eût disparu de l'Amirauté. » (RS, 125) La liquidation de l'ennui est indiquée alors explicitement comme l'une des conséquences principales de la *drôle de fête*. Lors de sa conversation finale avec Aldo, Daniello, « l'auteur d'une *Histoire des Origines* qui faisait autorité à Orsenna pour tout ce qui concernait l'histoire de fondation » (RS, 298), explique en quoi consiste l'ennui d'Orsenna :

L'ennui de soi, qui vient à ce qui s'est senti trop longtemps, trop exclusivement rassemblé. Le vide qui se fait à ses frontières — une espèce d'insensibilité qui naît à sa surface engourdie comme si elle avait perdu le toucher — perdu le contact : Orsenna a fait des déserts autour d'elle. Le monde est une glace où elle cherche son image et ne l'aperçoit plus. (RS, 318)

Cet ennui de soi s'apparente à la crise sacrificielle décrite par René Girard; l'indifférenciation est à la source à la fois de la crise sacrificielle et de cet ennui de soi. Contrairement à ce qui se produit dans le cas de la crise sacrificielle, telle que la décrit Girard, aucune violence opposant des rivaux ne guettait néanmoins Orsenna avant que la *drôle de fête* ne vienne contrer cette indifférenciation. Une menace plus importante encore planait puisque, contrairement à ce qui se passe entre des rivaux, aucune vitalité ne pouvait, par exemple, se dégager au terme de leur lutte. Il s'agissait de la menace d'une agonie du même, condamné à ne jamais connaître de forme d'altérité susceptible de le ramener à la vie.

2.2.2 « Sentir ce qui va être vous passer sur le corps »

L'un des principaux enjeux de la *drôle de fête* est de restituer la possibilité d'un contact avec l'Autre. L'érotisme se révèle, par conséquent, un terrain privilégié pour provoquer la naissance de la *drôle de fête*, c'est-à-dire la renaissance d'Orsenna. La *drôle de fête* commence, dans un premier temps, par l'union entre Aldo et la princesse Aldobrandi, issue d'une famille illustre de traîtres et d'agitateurs publics, d'une « race sans tiédeur et sans loi, une race d'humeur lointaine et forte, suspendue indéfiniment sur Orsenna dans son nid d'aigle pour la féconder ou la foudroyer comme un bel orage » (RS, 52) Les Aldobrandi représentent l'altérité au sein d'Orsenna — ils sont « sans tiédeur et sans loi » alors qu'Orsenna est dominée par la tiédeur — et oeuvrent à cultiver cette altérité en travaillant contre l'ordre qui régit la cité, que ce soit en galvanisant les soulèvements populaires ou en travaillant directement avec un peuple ennemi contre les siens. Deux seules possibilités s'offrent aux Aldobrandi : féconder ou foudroyer. Un lointain ancêtre, Piero Aldobrandi, « passait pour avoir mis en défense les forteresses farghiennes au temps du grand bombardement » (RS, 52). Le père de Vanessa est quant à lui un « démagogue intrigant, convaincu de participation dans une émeute des faubourgs qu'il avait soudoyée de sa grosse fortune »

(RS, 52). Vanessa s'inscrit dans une lignée animée par le désir de féconder par le désordre un monde trop ordonné.

La rencontre entre Aldo et Vanessa a précédé l'arrivée de celui-ci à l'Amirauté. Elle a eu lieu à une époque indéterminée, « dans le mois de mai » (RS, 50), quand Aldo fréquentait l'Université¹²⁴. Bien avant qu'Aldo n'arrive aux Syrtes, donc, une transformation importante de son rapport à Orsenna avait déjà commencé. Vanessa l'avait ouvert à un monde en effervescence, l'ailleurs devenait accessible : « nous demeurions de longues minutes sans rien dire en face de cet océan incendié que Vanessa m'ouvrait de toutes parts sur le monde » (RS, 53). Je mentionnais plus haut l'importance occupée par le rêve dans la mise en branle de la *drôle de fête*. Cette prise de contact d'Aldo avec l'ailleurs sous l'influence de Vanessa s'est effectuée précisément par l'entremise du rêve : « comme si sa main pensive et immatérielle n'eût été faite que pour ordonner dans un lointain indéfiniment approfondi la perspective de mes songes » (RS, 53). Dans ce passage, Vanessa se révèle avec précision. La princesse Aldobrandi n'a pas d'autre fonction que d'ordonner, dans un premier temps, les songes d'Aldo et de l'exhorter à l'action, dans un deuxième temps. Vanessa exposera sans détour à Aldo la nature exacte de son rôle dans l'Histoire lors de la dernière rencontre entre les deux protagonistes qui soit représentée dans le roman. Dans le *Rivage*, le sujet est le lieu de rencontres de forces extérieures sur lesquelles il n'a aucun contrôle. De surcroît, il est complètement insignifiante par rapport à ces forces :

— Toi... moi... dit-elle enfin en haussant les épaules d'un mouvement contraint, n'as-tu que ces mots-là à la bouche? [...] Voilà à quoi passe maintenant leur vie... Ceux-là m'absolvent : ils n'ont plus, ils n'ont jamais eu besoin de moi. Quelque chose est venu, voilà ce qui est — qu'ai-je à y faire? Quand un coup de vent par hasard a poussé le pollen sur une fleur, il y a dans le fruit qui grossit quelque chose qui se moque du coup de vent. Il y a une certitude tranquille qu'il n'y a jamais eu de coup de vent au monde, puisqu'il est là. Ceux-là n'ont jamais eu besoin de moi, et moi je n'ai jamais eu besoin de toi, Aldo, et c'est bien ainsi, reprit-elle avec une espèce de sécurité profonde. (RS, 254-255)

¹²⁴ « J'avais quitté l'Université, ce matin-là, de bonne heure » (RS, 50). Il précisait cependant dès l'incipit que ses études étaient terminées. On peut donc supposer que cette rencontre remonte à quelques années, à tout le moins à plusieurs mois.

Cette sécurité est celle de la tragédie, qui imprègne la conception de l'Histoire de la princesse Aldobrandi, d'une tragédie à l'échelle terrestre dans laquelle les dieux ne jouent aucun rôle et où les individus ne peuvent qu'obéir aux lois historiques. L'individualité du sujet n'est d'aucun intérêt dans le cours des événements. Le sujet est un simple agent de l'Histoire — à laquelle il sert de corps de transition:

— Je tiens à Orsenna plus que toi, Aldo, je l'ai dans le sang, le comprends-tu? et plus que toi je suis soumise et docile, plus que toi, je suis prompte à toutes ses volontés. Si tu étais une femme, tu aurais moins d'orgueil [...]. Une femme qui a porté un enfant sait cela : qu'il peut arriver qu'on veuille — on ne sait qui, on ne sait vraiment pas qui — quelque chose à travers elle, et que c'est effrayant, et profondément reposant... si tu savais, de sentir ce qui va être vous passer sur le corps. (RS, 254)

Le rapport de Vanessa à l'événement est ainsi défini par son caractère érotique. Il met en jeu le corps et le désir. L'érotisme constitue à la fois un outil qui permet de faire surgir la *drôle de fête* et la nature même de celle-ci. Je l'évoquais précisément, il est possible d'appliquer à la *drôle de fête* la définition que Georges Bataille donne de l'érotisme : elle est l'approbation de la vie jusque dans la mort. La révélation d'Aldo de la *drôle de fête* à Aldo, de la renaissance qu'il doit faire advenir, se produit grâce à son rapport érotique avec Vanessa.

Au contact de la princesse Aldobrandi, de la descendante de cette lignée au sang ardent, Aldo se met à considérer avec dégoût la tiédeur d'Orsenna, sa vie de fêtes, son existence d'où le risque est éradiqué — sa vie post-historique, en somme:

Je me déprenais peu à peu d'une vie sans accidents et sans fièvre. Vanessa desséchait tous mes plaisirs, et m'éveillait à un subtil désenchantement [...]. Avec l'intransigeance provocante de l'extrême jeunesse, je poussais les manifestations de mon dégoût jusqu'à l'absurde : à la stupeur de ma famille, je prétendis qu'Orsenna sentait le marécage [...] un instinct me dénudait soudain comme à un visionnaire une ville menacée, une croûte rongée croulant par grands pans sous un pas trop lourd dans ces marécages dont elle avait été la suprême fleur. (RS, 54-55)

Le rejet de la vie réglée d'Orsenna était donc déjà présent chez Aldo à l'état embryonnaire avant qu'il ne s'exile dans les Syrtis. Pour accepter de devenir la pièce du

mécanisme qui déclenchera la *drôle de fête*, Aldo n'aura besoin que d'un premier contact furtif et par procuration avec le Farghestan — la vision du bâtiment traversant la frontière — de se lier sexuellement avec Vanessa. Du reste, nous l'apprenons rapidement, il s'agit d'une seule et même chose puisque c'est l'embarcation de Vanessa qu'Aldo a aperçue en train de traverser la frontière. Les retrouvailles directes avec Vanessa se déroulent également à la manière d'une apparition :

Je me retournai tout d'une pièce et sursautai en froissant de ma joue la robe d'une femme. Un rire léger et musical éclata dans le noir, qui me rejetait à la mer, me roulait dans une dernière vague de songe. Je crispai les mains sur la robe, et relevai les yeux vers le visage noyé dans l'ombre. Vanessa était devant moi. (RS, 77)

Vanessa surgit comme un événement. Son apparition est inattendue et provoque un bouleversement dans l'existence de celui qui y est confronté. Quelques moments à peine après leurs retrouvailles, Vanessa entraîne Aldo au cœur d'une fête :

— Ne fais pas l'enfant. J'ai promis de te ramener. Tu me compromettais... ajouta-t-elle avec un sourire malicieux. Et puis je veux que tu voies ma fête, c'est décidé. Je la donnais pour toi. (RS, 81)

Par cette fête offerte à Aldo non pas pour le détourner de l'action, comme Marino l'espérait, mais bien au contraire pour l'y mener, Vanessa révèle les liens qui unissent la véritable fête — qui prend la forme du « déchaînement collectif qui caractéris[ait] les anciennes fratries¹²⁵ » — et l'Histoire.

2.2.3 Une fête dans les eaux mortes

Cette fête lors de laquelle Éros rencontre Thanatos constitue donc la première manifestation de la *drôle de fête* à Orsenna. Elle est la première expression de la *drôle de fête* précisément parce qu'elle s'impose comme la première véritable fête. Or — il s'agissait de mon hypothèse de départ —, la *drôle de fête* n'est rien d'autre qu'une fête ramenée à ses origines troubles, étrangères au monde moderne. La fête de Vanessa est donc la première *drôle de fête* du roman et la seule qui soit représentée et non seulement suggérée. De l'autre *drôle de fête*, l'ultime, celle de la destruction d'Orsenna, nous n'apercevons que les préparatifs — auxquels, du reste, collabore la

¹²⁵ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 130.

fête offerte par Vanessa — non le cœur, simplement évoqué lors d'une réminiscence¹²⁶ jaillie après-coup et suggéré par l'excipit¹²⁷. La confrontation entre un excès de vitalité et la présence de la mort au milieu de la fête est un effet délibéré, organisé par Vanessa :

La fête de Vanessa ne faisait pas mentir sa réputation de prodigalité somptueuse. On avait ouvert toutes grandes les baies à arcades qui donnaient directement sur la lagune : l'odeur entêtante des eaux mortes soulevait comme une marée les parfums des gros buissons de fleurs, leur donnait cette même opacité funèbre et mouillée qui nous glace les tempes dans une chambre mortuaire. (RS, 87)

Au cœur de sa fête, Vanessa convoque une présence inhabituelle et rend ainsi Orsenna à sa vérité, qui est la présence fécondante de la mort. Ce faisant, elle suscite un malaise dont témoigne Marino, moins apte que quiconque à supporter cette révélation éhontée : « — Oui, on respire mal ici. J'ai eu tort de quitter l'Amirauté ce soir. Allons jusqu'au buffet. » (RS, 86) En rejetant cette fête, bien davantage en raison de ce contact scandaleux entre la fête et la mort qu'en raison de la présence d'individus suspects¹²⁸, Marino atteste de son caractère exceptionnel. Cette fête est bien de celles susceptibles de provoquer des bouleversements. Tandis qu'Aldo déambule au milieu du palais, il remarque cette « zone de plus profond, de plus intime ébranlement » (RS, 88) qui s'imisce dans la fête. Celui qui y pénètre ne pourra en sortir indemne.

Au contraire des fêtes disséminées dans le quotidien d'Orsenna, cette fête digne de la lignée d'agitateurs à laquelle appartient Vanessa Aldobrandi, n'est pas au service d'une jeunesse désœuvrée dont elle se contenterait d'occuper le temps perdu. Elle est aussi impérieuse que son hôtesse : elle exige des individus abandon et compromission. Loin de les flatter dans « leurs enthousiasmes d'un jour, [...] leurs passions d'une semaine » (R,8), elle leur oppose une violence. Aldo décrit la contrainte

¹²⁶ « Quand le souvenir me ramène — en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite [...] » (RS, 199).

¹²⁷ « et je savais pour quoi désormais le décor était planté » (RS, 322).

¹²⁸ À l'arrivée d'Aldo, Marino lui demande : « — Sais-tu qui sont ces gens-ci ? me demanda-t-il tout à coup d'un ton sérieux, en m'arrêtant et me désignant les salles d'un geste vague.

Frappé de ce ton de malaise si anormal chez Marino, je commençai à examiner l'assistance d'un œil plus intéressé. J'avais remarqué sur mon passage, dans quelques yeux, une lueur d'attention soudaine et, ça et là, un signe amical auquel je ne répondais que gauchement, troublé par une impression de déjà vu encore indéfinissable. » (RS, 85)

qu'il s'inflige à lui-même en participant à la fête de même que la violence que lui fait subir celle-ci :

J'avais beau recourir aux alcools violents et me laisser rouler par la foule vers les points les plus éveillés de la fête, je ne me remettais que lentement. Comme mordus un instant par un soleil trop vif, un point noir flottait devant mes yeux sur le scintillement des lumières. (RS, 89)

Cette fête manifeste ainsi la principale « loi de la fête » dégagée par Caillois : celle de l'épuisement¹²⁹. Aldo souligne bien ce qui l'éloigne d'un banal divertissement et note le caractère sacré que tout lui confère: « je fus frappé par quelque chose de singulier dans l'attitude et la disposition des groupes qui, plutôt que d'une salle de concert, parlait de fumerie d'opium ou de cérémonie clandestine » (RS, 88). Le sacré, défini par Caillois, est « un temps hors du temps¹³⁰ ». La temporalité dans laquelle se déroule la fête de Vanessa est exceptionnelle. Elle impose *a priori* la distance et l'étrangeté. Ce n'est que parce qu'elles s'inscrivent dans cette temporalité spécifique que ses composantes provoquent de surcroît ce sentiment d'étrangeté : « La musique très lourde et très sombre, l'éclairage voilé et les parfums absorbants me dépayaient. » (RS, 88) La sensation de dépaysement doit être prise ici au sens littéral. Par cette rupture avec le monde qui lui est familier, Aldo est arraché momentanément à Orsenna.

De plus, l'extraction d'un monde familier, typique de la fête, abolit l'intimité. La fête opère selon Caillois le passage du privé vers le public, de l'individuel vers le collectif :

la fête [des sociétés « primitives »] arrachait [l'individu] à son intimité, à son monde personnel ou familial pour le jeter dans le tourbillon où une multitude frénétique s'affirmait bruyamment une et indivisible en épuisant d'un coup ses richesses et ses forces.¹³¹

Deux moments précis de cette fête mettent en évidence cette spécificité. Tandis qu'il déambule à l'intérieur du palais de Vanessa, Aldo croise le regard d'une jeune femme absorbée dans une cérémonie intime. Sous l'effet du « happement nu avec lequel [les yeux de la jeune femme] s'emparaient des [siens], dans un au-delà souverain du

¹²⁹ « Il faut s'en donner tout son soûl, jusqu'à s'épuiser, jusqu'à se rendre malade. C'est la loi même de la fête. » Roger Caillois, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 221.

¹³¹ *Ibid.*, p. 220.

scandale » (RS, 88-89), Aldo devient témoin de cette cérémonie. Les yeux braqués sur Aldo de la « célébrante » de la « liturgie amoureuse » (RS, 89) le rendent complice de la célébration en cours, de l'accomplissement d'un événement dont la signification ne lui est pas encore révélée. L'inscription du privé dans le public apparaît ici explicitement. L'interdit *franchi* par ce passage est évoqué avec force par la représentation de la femme en méduse : « Comme on raccorde dans la stupeur les anneaux d'un serpent emmêlé, s'organisait par saccades autour de cette tête de méduse une conformation bizarre. » (RS, 89). Après la transgression passive de cet interdit, le sujet sera mis en contact intime avec la foule — Aldo se « laisse rouler par la foule » (RS, 89). La sphère publique et intime sont conjuguées, je le disais, non seulement parce que la liturgie est célébrée à découvert mais parce qu'elle constitue par définition un rituel public et officiel. La structure tripartite de cette cérémonie illustre aussi le dépassement de l'individualité et le passage de l'intime au public : l'amante quitte la sphère amoureuse, tout en y demeurant inscrite, en happant le regard d'Aldo et appelle ainsi vers cette union un tiers qui la corrompt.

L'offrande de l'union amoureuse au regard public s'accroît encore à la fin de ce chapitre, au moment où Aldo rejoint Vanessa. Cette scène s'avère fondamentale dans la remise en marche de l'Histoire. C'est alors que Vanessa, pour la première fois depuis l'arrivée de celui-ci dans les Syrtes, tente de galvaniser Aldo afin qu'il devienne l'agent de l'événement attendu par tous à Orsenna depuis des siècles : « — C'est difficile de se faire comprendre, Aldo. Quelque chose doit arriver, j'en suis sûre. Les choses ne peuvent plus durer ainsi. » (RS, 102) La princesse Aldobrandi expose l'inexorabilité de l'événement dans un monde réduit au vide :

En été, il fait très chaud sur les sables de Maremma. Il y a des journées où l'air se fait si calme, si lourd qu'il en devient irrespirable. On étouffe. Alors, au creux de l'après-midi, en plein calme ensoleillé, on voit se former brusquement sur les dunes de petites trombes, minuscules. La poussière monte en gerbe, un tas d'herbe brusquement vole dans les airs, on ne sait pourquoi. À dix mètres, on ne sent rien. Pas un souffle. C'est aussi incongru, aussi inattendu qu'un éternuement. Derrière, il vient un orage. On peut rire de ce cyclone grotesque. Mais c'est le tourbillon qui comprend le mieux. Il comprend, lui, parce qu'il tourne, que l'air s'est raréfié insensiblement et qu'il y a un vide qui appelle à lui n'importe quoi. (RS, 103)

La principale caractéristique de l'événement, selon la conception tragique de l'Histoire qui façonne le *Rivage*, apparaît dans cette allégorie de Vanessa : l'événement est aussi inattendu, imprévisible, qu'inévitable. Et désirable. La princesse Aldobrandi œuvre à insuffler à Aldo le désir de l'accomplissement de l'événement.

Or, le désir d'Aldo est médiatisé par un tiers contact. Tout juste avant de quitter la pièce en compagnie de Vanessa, Aldo est capté, presque magiquement, par la présence d'un portrait :

Je me retournai vers la pièce noire. Le mur en face de moi semblait flotter dans la clarté diffuse de la lagune et, comme par une silhouette qui se détache sur un lointain indéfini, mon attention fut aussitôt vivement attirée par un portrait auquel j'avais tourné le dos à mon entrée dans la chambre, et qui me donnait maintenant l'impression subite, par sa présence presque indiscreète et une sensation inattendue et gênante de proximité, d'être venu soudainement émerger à la faveur de ma distraction sur cette surface lunaire. (RS, 105)

Ce portrait du transfuge notoire représenté devant la ville farghienne de Rhages en flammes est celui de Piero Aldobrandi, peint par Longhona. En entrant en contact avec ce tableau, Aldo jouit momentanément d'une relation intime et presque immédiate avec le désastre. En dépit du caractère forcément médiatisé de cette image d'un « cataclysme pittoresque et visitable » (RS, 107), il profite d'un contact aussi immédiat qu'une représentation le permet. Aldo évoque la fascination qu'a toujours exercée sur lui la copie de ce portrait exposée à Orsenna dans la Galerie du Conseil et décrit la force de la présence du portrait original en comparaison avec sa copie :

Mais, cette fois, j'avais devant les yeux le tableau lui-même, aussi neuf, aussi scandaleusement dégainé que le vernis des muscles sous une peau qu'on arrache : l'œuvre ressemblait à la copie comme à un nu agréable ressemble un écorché vif. (RS, 106)

Le portrait dans lequel le sujet, en dépit de sa place de premier ordre, est effacé devant la richesse d'évocation des images du cataclysme — de la même façon qu'Aldo et Vanessa s'effacent devant la puissance des images d'Orsenna — constitue l'unique représentation de destruction de tout le roman et l'unique représentation visuelle du Farghestan disponible à Orsenna, selon toutes les informations qui nous sont offertes.

Ce tableau recèle toutes les caractéristiques de la conception de l'Histoire qu'on trouve dans le *Rivage* :

L'impression trouble que communiquait ce tableau de massacre tenait au caractère extraordinairement naturel et même reposant que la cruauté sereine de Longhona avait su donner à sa peinture. Rhages brûlait comme une fleur s'ouvre, sans déchirement et sans drame [...]. (RS, 107)

L'Histoire est brutale mais son caractère fatal lui octroie une impression inattendue de sérénité. La plus grande violence, en vertu de cette conception historique, est celle d'une léthargie indûment prolongée.

La présence du tableau de Piero Aldobrandi, je le mentionnais, engendre une ouverture de l'intimité partagée entre Vanessa et Aldo vers la sphère publique. D'emblée, cette présence a structuré le rapport entre les deux amants : « Et je compris soudain quelle gêne j'avais senti peser sur moi dès mon entrée dans la chambre et tout au long de mon entretien avec Vanessa. Il y avait eu un tiers entre nous. » (RS, 105-106). C'est l'inclusion de ce tiers qui conduit Aldo vers l'action, qui ramène Orsenna à la vie et qui déclenche la *drôle de fête*. Vanessa énonce la fonction occupée par le traître : « — Tu l'aimes, n'est-ce pas? C'est une chose merveilleuse. Ici, on se sent vivre sous un regard. » (RS, 108) Ce regard est l'exact contraire de celui de la Méduse. Plutôt que de pétrifier, le regard de Piero Aldobrandi remet en mouvement. Il surgit à la fin de la fête de Vanessa mais en est le principal agent.

La fête donnée par Vanessa possède, je le mentionnais, toutes les caractéristiques de la véritable fête : elle est régie par un principe d'épuisement des individus elle est imprégnée d'une certaine violence, elle possède un caractère sacré qui provoque une rupture avec le monde qui nous était familier et engendre un passage de l'intime vers le public. En plus de ces caractéristiques déjà mentionnées, la fête marque une véritable coupure sur le plan spatial et temporel par rapport au quotidien. Cette fête construit un nouveau lieu dans lequel les profondeurs de la mer des Syrtes

envahissent tout l'espace, d'abord celui du palais de Vanessa¹³² — or, on sait que la mer des Syrtes constitue le point de contact avec un ailleurs interdit — et où s'impose une temporalité exceptionnelle — celle du petit matin. Avant de quitter la fête, Marino prévient Aldo contre ce temps périlleux : « — Prends bien garde aux brumes du matin. C'est là qu'on attrape les fièvres. » Marino, prophète malgré lui d'une réalité qu'il désire moins que quiconque, indique une fois de plus le processus amorcé à partir de cette fête : celui d'une contagion grandissante qui ne s'arrêtera plus.

2.3 Conclusion

Le Rivage des Syrtes est porté par une conviction essentielle et absolument à rebours des œuvres qui lui sont contemporaines : la destruction possède le pouvoir de renouveler le monde. Un tel postulat s'avère scandaleux à un moment de l'Histoire où l'humanité a connu la forme la plus radicale de négativité et de destruction qui soit. C'est d'abord en ce sens, bien plus que par l'utilisation d'une langue néo-classique, que *Le Rivage des Syrtes* est en décalage complet par rapport à son époque. Le monde que la *drôle de fête* vient régénérer est immobile et sorti de l'Histoire; il est en proie à une vieillesse qui a trop duré et mutilé les sujets qui évoluent en son sein. Orsenna apparaît ainsi comme une société post-historique. Dans cette société, tout risque a été éradiqué et l'événement n'existe que sous une forme dévitalisée qui n'est aucunement susceptible de provoquer un bouleversement. Ce n'est donc qu'à la faveur de deux ruptures essentielles que la *drôle de fête* se déclenche — l'exil vers les Syrtes d'Aldo et la rupture avec le quotidien de l'Amirauté — ainsi qu'à la faveur d'une force passive, l'ennui, dont l'excès est directement à l'origine du désastre. Dans un monde où domine l'ennui, le désir de l'événement — peu importe qu'il soit destructeur — finit par s'imposer et renverser l'ordre qu'il assurait pourtant.

Deux moteurs permettent le déclenchement de la *drôle de fête* : le rêve et l'érotisme. En permettant un premier contact avec un objet, le rêve instaure les conditions de possibilité de surgissement de l'événement. Dans la mesure où l'un des prin-

¹³² « L'éclairage, tamisé par les panaches serrés de feuilles retombantes faisaient flotter la salle dans un demi-jour verdâtre et vitreux de grotte moussue et d'étang habitable qui engluait les mouvements » (RS, 87).

cipaux objectifs de la *drôle de fête* est de permettre de rétablir un contact avec l'Autre afin d'échapper à l'indifférenciation, l'érotisme s'avère un outil privilégié. Il se révèle d'ailleurs au cœur de la première expression de la *drôle de fête* : la fête offerte par la princesse Aldobrandi où la mort s'inscrit au sein de la fête. La véritable *drôle de fête*, celle vers laquelle tend le roman, la destruction d'Orsenna, n'est cependant pas intégrée au roman. Elle demeure de l'ordre de l'irreprésentable. De même nous n'assistons que partiellement à cette régénération du monde opérée par la *drôle de fête*, si ce n'est à travers ses préparatifs qui permettent à ce monde agonisant de revenir à la vie juste avant sa destruction.

CHAPITRE TROIS
FÉERIE POUR UNE AUTRE FOIS

3.0 « Mais l'Histoire commande! »

Un refrain traverse *Féerie pour une autre fois*: « Faut-il dire à ces potes que la fête est finie?... ». Le roman de Louis-Ferdinand Céline marque l'apogée et la fin de cette fête. Il est le lieu d'une jouissance angoissée devant la perspective de la disparition de cette fête dont le caractère inéluctable est constamment martelé, entre autres par l'inscription de ce refrain dans tout le texte. La représentation de la *drôle de fête* qui se déploie dans *Féerie* est entièrement construite en fonction de cette disparition inévitable. Il faut à tout prix et au plus vite, ne cesse de nous répéter le narrateur, représenter cet instant de la *drôle de fête* avant que celui-ci ne sombre dans l'oubli, qui guette. Pour ne pas manquer cette fête, Céline prend ainsi le parti de la représentation, contre une certaine littérature à laquelle, je l'ai déjà mentionné, l'abstraction s'est imposée comme unique réponse envisageable à l'horreur absolue. Pour ce faire, note Muray, Céline est « [remonté] de l'Histoire à la Préhistoire, du massacre à l'émotion, de l'illusion au réel¹³³ ». L'outil privilégié par Céline afin de représenter la *drôle de fête* est l'émotion, dont il défend l'importance, notamment dans son livre d'entretiens fictif, *Entretiens avec le professeur Y*, et que Muray a défini en insistant sur la précision intrinsèque à ce terme :

Mettre en avant l'émotion, comme Céline le fait de plus en plus dans ses derniers entretiens, c'est nommer très nettement — quoi qu'on ait pu dire sur le vague du terme — la méthode d'extraction, d'expression dans son sens premier, de la chose *intraitable*, de la vaste agitation menaçante et persécutrice. Émotion signifie se mouvoir hors de quelque chose. Départ vibrant hors du noyau, arrachement, connaissance de la genèse du problème [...].¹³⁴

Cet arrachement, qui constitue selon Muray le sens premier de l'*émotion* célinienne, est littéralement représenté dans *Féerie*. Ferdinand, le narrateur, tente de s'extraire de la masse compacte des corps qui s'agglutinent sous le choc des bombardements, afin de nous donner l'Histoire.

¹³³ Philippe Muray, *Céline, op. cit.*, p. 83.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 84.

Le parti pris de la représentation va ainsi de pair avec la restitution de l'Histoire que l'ensemble du texte désire accomplir. Le narrateur en fait un de ses leitmotifs : « je dis! toute l'histoire! » (FÉ, 202), « Mais l'Histoire commande! je vous dois l'Histoire! » (FÉ, 415). Ce n'est qu'en assumant jusqu'au bout la nécessité de la représentation et en n'épargnant jamais aucun détail, affirme Ferdinand, qu'il est possible de parvenir à rendre l'Histoire. Avec toute la brutalité dont il est capable, Céline opère avec l'Histoire une confrontation directe qui procède d'une mise en contact de son lecteur avec les chairs abîmées, les déflagrations et les décombres. L'Histoire n'est plus une immense machine tenue à distance. Elle est une affaire d'intimité. D'un même mouvement, Céline met en relation l'histoire intime de Ferdinand, son lecteur — qu'il souhaite, de son propre aveu, saisir dans « l'intimité de ses nerfs! en plein dans son système nerveux! » (FÉ, 99) —, et l'Histoire.

La *drôle de fête* permet la rencontre de l'Histoire et de la Préhistoire, c'est-à-dire de l'événement et de ses origines. Le roman construit un espace totalisant où sont regroupés, à travers la fête, plusieurs temporalités et lieux : « Confusion des lieux, des temps ! Merde ! C'est la féerie vous comprenez... Féerie c'est ça... l'avenir ! Passé ! Faux ! Vrai ! Fatigue ! » (FÉ, 36) L'une des principales vertus de la *drôle de fête*, je le montrerai, est de nous faire traverser ces couches temporelles superposées, principalement dans le but de ressusciter ses origines violentes. *Féerie pour une autre fois* nous situe donc d'entrée de jeu en plein cœur de la *drôle de fête*, par ce que Céline présente comme un grand événement historique : le bombardement de Paris par les Alliés. Selon Anne Éline Cliche, l'écriture de Céline dans *Féerie* « vise l'époque, le trognon de l'époque, c'est-à-dire le souffle, la scansion de l'événement réduit à l'explosion des matières, à la déflagration des corps en loques, tournés en bouillie¹³⁵ ». Céline nous met en contact direct avec l'essence de l'événement : l'explosion. Au contraire de ce qui se produit dans *Le Rivage des Syrtes*, aucun préparatif précédant la *drôle de fête* n'est relaté dans le roman, et surtout aucun état antérieur différent de celle-ci n'est évoqué. La *drôle de fête* qui se déroule dans le texte de

¹³⁵ Anne Éline Cliche, *loc. cit.*, p. 62-63.

Céline ne constitue pas l'expression d'une rupture par rapport à un certain état du monde, elle ne procède pas à un renversement de celui-ci, elle n'en est que l'exacerbation. Les événements historiques constituent un moment où le monde et les humains se révèlent sous leur véritable nature : « Faut des circonstances de Déluge pour avoir idée des personnes. » (FÉ, 286) Cette connaissance devient, au surplus, immédiatement saisissable : « dans les circonstances pires tragiques vous avez le savoir immédiat !... » (FÉ, 349) Le bombardement de Paris par les Alliés est comparé à une fin du monde par de nombreuses références implicites¹³⁶ et explicites¹³⁷ à l'Apocalypse de Jean de Patmos ainsi qu'au Déluge¹³⁸. Cette comparaison ne le rattache pas uniquement à la destruction du monde en cours mais également à la *révélation* à laquelle elle donne lieu ; Céline prend l'Apocalypse à la lettre¹³⁹.

La nuit du bombardement est ainsi transfigurée à l'aide de ce qu'on qualifierait d'hyperboles si, comme Christine Sautermeister, on considérait que le narrateur de *Féerie* n'occupe qu'un seul rôle, « celui du pitre¹⁴⁰ » et que, par conséquent, ses paroles constituent de simples boutades qui abolissent, en dernière instance, toute signification. Selon Sautermeister, « ce pitre [qu'est le narrateur de *Féerie*] déploie une faconde verbale où le langage, détourné de sa fonction purement référentielle, devient l'objet d'un jeu surprenant et cocasse [...].¹⁴¹ » Une telle analyse, en plus d'être beaucoup trop accommodante, dans la mesure où elle désamorce le caractère choquant ou angoissant de plusieurs des affirmations du narrateur, rend toute interprétation impossible — après tout le langage est « détourné de sa fonction purement

¹³⁶ « Un autre tintamarre !... vous allez dire que je fais exprès... non ! une autre énormité de cymbales... comme si le Ciel, la Terre se heurtaient ! bzzzing ! broumm ! cagnaient ! dessus nous ! sous nous ! vous pensez la Butte ! la répercussion ! avec cette minceur de chaussées !... faut avoir entendu un coup la Terre contre le Ciel !... soi-même entre !... cette commotion ! pensez les cryptes de la Butte... quels vides !... quels tambours ! ça a pas de nom ! » (FÉ, 352-353)

¹³⁷ « Tout est dans saint Jean ! » (FÉ, 120), « Voilà l'inversion des valeurs... les âmes à l'envers !... le monde à l'envers ! [...] vous avez tout vu vous pensez ! ouiche ! ouiche ! ouiche ! que ça commence !... joliment des « arrondissements » une Apocalypse !... » (FÉ, 386)

¹³⁸ « il faut des conditions de déluge pour qu'un immeuble se trouve secoué de la façon ! vous vous rendez compte ?... de haut en bas l'immeuble frissonne !... » (FÉ, 253), « Ça, la vérité des Déluges ! » (FÉ, 402)

¹³⁹ On sait que le mot apocalypse provient du mot grec *apokalupsis* qui signifie « révélation » ou « mise à nu ».

¹⁴⁰ Christine Sautermeister, « Piteries et dérobades dans *Féerie pour une autre fois* », *Revue des lettres modernes*, n° 560-564 (1979), p. 95.

¹⁴¹ *Idem*.

référentielle ». Yan Hamel part d'un constat similaire à celui de Sautermeister mais accorde plus de sérieux au dispositif rhétorique qui, selon lui, permet à Céline de préserver une distance constante par rapport aux paroles qu'il profère, particulièrement en ce qui concerne la représentation des résistants :

Si Céline use d'hyperboles bouffonnes tout au long de *Féerie pour une autre fois*, il force particulièrement la caricature lorsqu'il décrit la cruauté de ses ennemis. Il s'agit pour lui d'attaquer et de ridiculiser ceux à qui il s'oppose par un surenchérissement outrancier qui ne peut être pris complètement au sérieux. L'auteur raconte les pires horreurs à propos des résistants en recourant à une série d'exagérations qui n'autorisent pas à croire qu'il adhère complètement à ce qu'il affirme.¹⁴²

Quoiqu'il qualifie lui aussi de bouffon le procédé utilisé par Céline, Hamel refuse de lui concéder un caractère aussi anodin que celui que lui octroie Sautermeister et démontre, au contraire, sa malice délibérée. Pour ma part, je choisirai d'ignorer la bouffonnerie qu'on remarque dans les affirmations du narrateur de *Féerie*, et de prendre au sérieux les propos de Ferdinand lorsqu'il clame qu'il ne faut « jamais se moquer du lecteur! jamais renchéris! plutôt minimiser que surfaire!... ainsi ces histoires de Déluge sont à traiter modestement... » (FÉ, 379) La représentation eschatologique du bombardement de Paris par les Alliés se révèle d'une justesse inattendue si on la considère comme une synecdoque de la Deuxième Guerre mondiale. Le narrateur prétend relater une période particulière de cette guerre, celle de la Libération. À travers cette période, il tente cependant d'imposer une vision bien précise de la Deuxième Guerre mondiale, une vision où la fête occupe une grande importance.

Bien que les références métatextuelles soient innombrables dans *Féerie* et que ce roman, aux limites de la lisibilité, se détache radicalement de toute filiation réaliste, Céline ne s'inscrit pas moins — et peut-être davantage — que Gracq dans cette tradition littéraire construite sur les bases de la représentation du réel dont l'ambition, est, selon Antoine Compagnon, je le rappelle, « de donner un compte rendu de plus en plus authentique de l'expérience véritable des individus, des divisions et des

¹⁴² Yan Hamel, *La Bataille des mémoires*, Montréal, coll. « Socius », Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 138.

conflits opposant l'individu à l'expérience commune.¹⁴³ » Il s'agit à tout le moins de l'objectif avoué de celui qui se réclame d'une tradition ancienne :

je vous le note!... vous remarquerez... l'observation avant tout!... je suis observateur, d'abord! science avant tout!... l'attention directe!... je suis attentif, pas exagérateur, pertinent! même tel quel, la tête à l'envers!... faut observer les phénomènes d'une attention plus que sérieuse, surtout quand ils sont « cataclystes »! qu'on se permette pas de vous contester, dix!... douze siècles plus tard!... personne conteste Plin l'Ancien! il fait toujours autorité!... il en sera de même pour mézigue vers l'an 53-54... 3000!... (FÉ, 611)

La volonté de témoignage authentique de l'expérience individuelle dont parle Compagnon atteint son paroxysme dans *Féerie* où le narrateur réitère constamment la véracité de son récit, qu'il va jusqu'à imposer à son lecteur comme seule version crédible de l'Histoire, ainsi que la valeur générale de son expérience individuelle : « N'empêche que j'ai bien vu! et qu'est honnête a vu aussi. » (FÉ, 349) L'expérience que Ferdinand fait de l'Histoire est ainsi décrite comme la seule expérience possible.

Cette tentative d'imposer une version de l'Histoire a été interprétée par plusieurs critiques comme un plaidoyer de l'auteur visant à se défendre des chefs d'accusation portés contre lui. Parmi ceux-ci, Alice Stasková dans « Transfiguration d'un procès. Les narrataires céliniens dans *Féerie pour une autre fois I*¹⁴⁴ » et Patricia Roth dans « Les Fictions de la prison danoise dans *Féerie I* et dans la correspondance¹⁴⁵ » soulignent la rhétorique mise en place dans le roman afin de disculper Céline des accusations portées contre lui. Une telle hypothèse se révèle accessoire lorsqu'on envisage les problèmes de lisibilité posés par le texte, qui tiennent tout autant à l'intégration de néologismes et à l'utilisation de l'argot — qui provoque à la fois un sentiment de familiarité, pour celui qui le connaît, et d'étrangeté, pour celui qui l'ignore —, ainsi qu'à la déconstruction de la syntaxe et du récit. De toute évidence, il ne s'agit pas de la langue et de la narration les plus adéquates à un plaidoyer. Un véritable plaidoyer aurait plutôt tendance à adopter — ou à tout le moins, simuler — une certaine transparence. Étrangement, aucun critique ne s'est interrogé sur cet écart

¹⁴³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁴ Alice Stasková, *loc. cit.*

¹⁴⁵ Patricia Roth, *loc. cit.*

entre un projet prétendument défensif et ce style rébarbatif. Céline ne tente pas de nous convaincre de son innocence. Il ne faut pas lui supposer tant d'égards. S'il en appelle à un tribunal, c'est à un tribunal qui dépasse la société de son époque. Et ce n'est pas pour se disculper mais pour accuser, comme le remarque Anne Éleine Cliche dans son article « Féerie pour un temps sans mesure » : « [Céline] *porte plainte* devant l'absolu qu'il appelle la Vérité.¹⁴⁶ » Accusation sans argument à l'appui sinon cette « vacherie des hommes »¹⁴⁷ que le lecteur doit d'emblée accepter. Si Céline dans *Féerie* tente d'accomplir quelque chose, ce n'est non pas de défendre sa propre innocence mais plutôt d'inculper son lecteur, en l'impliquant dans la *drôle de fête*.

La période de la Libération est, dans *Féerie*, une fête où déferle la violence de toute une collectivité et dans laquelle Céline se positionne comme l'instrument de la jouissance collective. Je montrerai de quelle manière il tente de compromettre le lecteur en le contraignant à participer à cette fête en cours, puis je montrerai en acte le concept de masse festive dans le récit des bombardements. Je m'arrêterai enfin sur le rôle de « chroniqueur » que s'arrogé le narrateur de *Féerie* pour permettre à la fête de se perpétrer dans l'après-coup.

3.1 « Ils me crèveront les yeux pour rire »

3.1.1 La prison et la fête

En 1961, quelque temps avant son décès, Louis-Ferdinand Céline opposait dans un entretien télévisé les deux principaux espaces qui se côtoient dans le premier volume de *Féerie pour une autre fois*, la prison et la fête : « Je n'aime pas ce qui est commun, ce qui est vulgaire. Une prison est une chose distinguée, parce que l'homme

¹⁴⁶ Anne Éleine Cliche, *loc. cit.*, p. 68.

¹⁴⁷ Cette « vacherie des hommes » est énoncée dans *Voyage au bout de la nuit* et s'impose comme moteur de l'écriture, qui doit entreprendre d'en faire la description : « La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. » Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit, op. cit.*, p.25. Dans *Féerie*, Céline multiplie les assertions contre ses compatriotes dont il prétend révéler les véritables intentions par rapport à autrui, forcément mauvaises : « L'intérêt des êtres est atroce c'est la mort en vous qu'ils viennent voir... se mettre bien avec la mort, qu'elle leur fasse pas de mal à eux, leur cher "eux", le moment venu... » (FÉ, 30) Il énonce enfin explicitement ce qu'il qualifie de vacherie des hommes contre laquelle il s'inscrit en porte-à-faux : « puisqu'on parle de sentiments, de progrès moral et d'héroïsme, quand je penserai à Lili d'abord, puis à Bébert, et puis à moi, y aura un progrès d'accompli, progrès essentiel!... la vache humanité sera mieux... » (FÉ, 391)

y souffre. Tandis que la fête à Neuilly est une chose très vulgaire, parce que l'homme s'y réjouit. C'est ainsi la condition humaine.¹⁴⁸ » Il serait certes possible de s'attarder au procédé de magnification de la prison, d'autant plus que la dédicace du premier volume de *Féerie pour une autre fois* accorde d'entrée de jeu une importance à la prison : « Aux animaux. Aux malades. Aux prisonniers. ». Ce qui intéresse toutefois davantage mon analyse, c'est la différence établie par Céline entre fête et prison.

Qualifier la prison de « chose distinguée » ne signifie non pas tant que la prison possède un caractère « remarquable » et encore moins « élégant » mais plutôt qu'elle est *distincte*, séparée du monde. De fait, elle est aussi l'un des lieux principaux de l'énonciation du récit : « là n'est-ce pas d'où je vous écris c'est tout des condamnés à mort » (FÉ, 105). Par ce séjour dans l'aile des condamnés à mort, il accède de son vivant à « l'outre-là », lieu à partir duquel il peut, nous dit-il, contrarier ses contemporains à sa guise : « je les emmerderai d'outre-là !... » (FÉ, 95) Le lieu de l'énonciation de sa parole est donc dédoublé : il écrit à partir de la prison mais également de l'outre-là. À ce propos, Anne Élane Cliche note la temporalité particulière de l'énonciation, indissociable de cet espace dédoublé : « *Féerie* est donc le roman de l'après-coup, celui d'un "je" devenu immonde, et condamné à l'exil.¹⁴⁹ » Ferdinand définit explicitement cette temporalité : « Je vous parle après le coup atomique. » (FÉ, 99) La prison, s'inscrit, par conséquent, dans une temporalité postérieure à celle de la fête mais est synchronisée avec celle-ci dans le présent de la narration. Elle définit le territoire de Ferdinand, tandis que la fête englobe le reste du monde.

Si la fête est désignée par Céline comme une « chose vulgaire », c'est donc d'abord parce qu'elle concerne le commun des hommes, ensuite parce que s'y déchainent les « bas instincts » des hommes comme le narrateur se complait à les décrire dans *Féerie*, nous le verrons plus loin. Selon la formule lapidaire que Céline jette à son propre sujet dans l'entrevue que je viens d'évoquer et selon la description qu'il en fait dans son roman, la fête est destinée à une communauté dont il est exclu. En res-

¹⁴⁸ Entretien télévisé de 1961 avec Louis Pauwels, *Ubuweb*, <http://www.ubu.com/film/celine.html>. Consulté le 6 juin 2008.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

sassant le refrain « Faut-il dire à ces potes que la fête est finie? », Ferdinand indique que la fête dont il annonce la fin est leur fête à eux, à « ces potes », non la sienne propre. S'il participe à la fête, c'est uniquement à titre d'outil de jouissance pour la communauté.

3.1.2 Le bouc émissaire

La *drôle de fête*, je le postulais au départ, est une fête ramenée vers ses origines violentes. Ou une fête préhistorique, dirions-nous en reprenant la terminologie employée par Muray dans son essai sur Céline. Dans la société où émerge la *drôle de fête*, telle que la décrit le narrateur de *Féerie*, la Loi n'a plus de prise et le « cycle infini de vengeance », jadis surmonté par la civilisation grâce au système judiciaire, est remis en marche et menace de faire éclater la société. *Féerie* ouvre dans une société en crise où les dissensions internes conduisent aux pires violences. C'est ainsi que le narrateur en vient à évoquer ces « Saint-Barthélémys sur le pouce, sans carillons, paters, trompettes! » (FÉ, 53) Cette comparaison accuse les querelles intestines qui déchirent ses compatriotes, les oppositions idéologiques fondamentales qui les motivent. Si le retour éventuel à la Loi et au système judiciaire se profile en arrière-plan, par l'évocation de son emprisonnement, il ne se produira qu'après la *drôle de fête*, dans l'après-coup du récit. Au moment de la *drôle de fête*, la société que côtoie Ferdinand est une société où les individus se font eux-mêmes justice; c'est en-dehors de tout cadre juridique que se multiplient les exécutions publiques¹⁵⁰.

Ce portrait esquissé par Céline est celui de la période de l'Épuration, qu'il dépeint à gros traits, sans nuances comme le remarque Yan Hamel dans son essai. Selon Céline, cette société est uniquement portée par la haine :

Ils sont gaullistes... toute la famille... Bien sûr qu'ils le sont ! C'est la mode... La haine à la mode... Y a toujours la haine, la même haine, mais y a la mode !... Ils sont quatre millions à Paris qui bouillent de la même haine, la haine à la mode... C'est pas rien quatre millions de haines !... (FÉ, 27)

¹⁵⁰ L'exécution de Robert Brasillach est notamment évoquée dans le roman : « — Et Brasillach trêve de tirades ! il a pas un peu plus pâti ?

— Vous me faites chier avec Brasillach ! Il a pas eu le temps de s'enrhumer, ils l'ont fusillé à chaud ! » (FÉ, 76)

La résistance est complètement défigurée par la représentation qui la réduit à une haine contagieuse. Selon cette représentation, elle n'est motivée par aucun idéal et ne témoigne d'aucun courage puisqu'elle surgit à un moment où elle est déjà assurée de son triomphe. L'Épuration constitue donc strictement pour toute une communauté l'occasion rêvée de donner libre cours à ses instincts violents : « Les gens en rut d'atrocités c'est les seuls communistes qui soient ! » (FÉ, 74) La conception de l'être qui soutient le roman se résume à ce « secret des haines » (FÉ, 220) que le narrateur se targue d'avoir le privilège de connaître. Le goût que Ferdinand prête à autrui pour le cadavre de son prochain est décrit avec force détails : « les frères par charrettes ! défilant... les tombereaux de victimes ouvertes ! viscères chauds !... Plus innocentes plus on les hume plus c'est bonheur ! » (FÉ, 53). Dans un contexte historique où la figure de l'amoncellement de cadavres avait pris une connotation terrifiante et indéniable, le comique de cette représentation — qui réside dans l'évocation du bonheur procuré par le contact des cadavres — n'est pas sans provoquer de malaise, d'autant plus que l'agglutinement des corps est un motif prégnant dans l'œuvre.

Les références aux camps d'extermination, de même que celles aux pamphlets antisémites de Céline sont pratiquement absentes du roman et presque toujours vagues ou implicites. Une des rares évocations consiste en une défense de la part du narrateur par rapport à l'extermination des Juifs dont il refuse d'assumer la responsabilité, sans toutefois définir quelle serait la part de responsabilité qu'on souhaite lui attribuer. Il se contente d'affirmer qu'il n'y est « pour rien » :

— Eh bien, dites donc alors Augsburg! c'était pas des plaques pulpeuses! c'était l'écharperie totale! toutes les peaux pour des lampions d'A.A.! Abat-jour et reliures roustes, mirlitons, Walkyries, sabbats d'Odines et fours à gaz!

Je déclare que j'y suis pour rien! ni de mon derrière, ni d'Augsbourg! J'ai pas déclaré la guerre, j'ai rien déclaré du tout, sauf « Vive la France et Courbevoie! À bas l'Abattoir! » (FÉ, 56)

Le sans-gêne et la légèreté du traitement que Céline réserve à ces sujets représentent certainement l'un des éléments les plus intolérables de *Féerie*. À ce sujet, Sautermeister écrit avec justesse : « Or, si le comique célinien est employé consciemment par

son auteur comme procédé d'écriture, il correspond souvent à un rire crispé, obéit à des implications psychologiques, des désirs cachés et ne provoque pas toujours le rire du lecteur.¹⁵¹» Alors que la fête dont il fait le compte rendu est destinée à tout le monde à l'exception de lui-même, à l'inverse, son humour ne semble parfois destiné à personne que lui-même. Il apparaît davantage comme une provocation, une agression qu'une manière de susciter la complicité du lecteur. En effet, ses relations avec le lecteur (qu'il convoque à l'intérieur du texte par l'intégration du narrataire, comme nous le verrons plus loin) sont imprégnées d'une brutalité à la mesure de la haine collective qu'il décrit en détails.

La cible principale de la haine collective est le narrateur lui-même. Dès le début du roman, il affirme que la promesse de sa mise à mort accapare les ondes radiophoniques et fait l'objet d'une série de spéculations à propos du châtement qui sera privilégié:

Ça fait des mois qu'on ressasse partout le pourquoi du comment ça sera bon qu'on m'assassine, rigolo ! patriotique !... juste sur la crevaison de mes yeux, l'écartèlement ou l'enterrement, qu'ils arrivent pas à se mettre d'accord... [...] Les radios sont contradictoires... c'est pendu ! c'est désossé !... écartelé ?... En tous cas le châtement approche... Une question d'heures... De Brazzaville, Berne ou Tobolsk, par toutes les fenêtres du quartier, ça mugit, beugle, couaque... À la micro des vaillants de Londres c'est « empalé » !... New York l'hallali le plus terrible ! *Le monstre de Montmartre sera haché !* (FÉ, 24-25)

Le fantasme de sa mise à mort¹⁵², on le constate, donne lieu à une prolifération de représentations, certaines plausibles (la pendaison), la plupart fantaisistes (la crevaison des yeux, l'écartèlement, l'enterrement, le désossement). Cette multitude de représentations provoque une jouissance angoissée autant chez le narrateur lui-même, à propos duquel Sautermeister écrit que « c'est comme une échappatoire à l'angoisse du collaborateur épuré qu'il faut comprendre la manière dont Céline décrit les châti-

¹⁵¹ Christine Sautermeister, *loc. cit.*, p. 97.

¹⁵² Fait intéressant, le fantasme de cette mise à mort est déjà évoqué de façon explicite dans *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. » Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1952 [1936], p. 14.

ments qu'on doit lui infliger¹⁵³ » que chez le lecteur, à la fois satisfait par l'idée d'un châtement équitable et horrifié par la violence de sa représentation. Une telle surenchère de détails vise, au surplus, à révéler ce que Céline considère comme la barbarie des résistants. À la barbarie industrialisée des nazis, il oppose la barbarie primitive des résistants qui recourraient, selon les possibilités qu'il laisse planer, à des châtements archaïques, hors d'usage dans le système judiciaire moderne.

Afin d'ajouter à la représentation de la violence ignoble dont il accuse les résistants, le narrateur expose en détails la position marginale qu'il occupe par rapport au reste du monde et le caractère grégaire de la violence dont on le menace :

Le même il oserait pas me buter, là tout de go! d'autor et plaff! [...] Il a l'air sournois mais pas fou... Il faut être fou pour tuer un homme de face, bout portant... Ça demande un certain délire... il a pas le délire... Je le verrais... S'ils étaient venus à trois ou quatre ils auraient le délire... Tout seul, il est con, et c'est tout... con!... (FÉ, 25)

Ainsi, la justice, dans ce monde momentanément étranger à la Loi, est toujours opérée par une collectivité contre un individu¹⁵⁴. Son corps est offert en pâture à la foule furieuse, pour son propre plaisir, est-il besoin de le préciser. Une autre scène encore plus importante que celle-ci illustre aussi la position marginale qu'il occupe, ainsi que la perversité des résistants. Il imagine dans une scène scabreuse certains de ses plus célèbres ennemis — Jean-Paul Sartre, Elsa Triolet, Paul Claudel, François Mauriac, Louis Aragon, dont il déforme les noms — en train de lui administrer des sévices abjects :

Ils me surplombaient! Ils me pissaient dessus!... j'ai la présence d'esprit terrible!... Ils me pissaient dessus... tous! et le même Narte et la fille Elsa... Non, pas elle!... [...] Vous auriez vu Ciboire! François! s'arqueboutant et Larengon! Le même Narte lui l'aidait même pas! Il

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Céline intègre à *Féerie* une illustration délirante de son inculpation par le truchement du personnage de Jules, le peintre amputé, auquel il attribue la responsabilité des bombardements de Paris. Il modifie sa position et passe ainsi d'accusé à juge : « Soif! pas la soif, je regarde là-haut! ma parole il me fait un pied de nez! Gugusse-la-Gondole! un pied de nez! voilà l'effet de la catastrophe! cette saloperie éhontée! pas un atome de remords! pied de nez! pied de nez! voilà l'être! et toujours des gestes d'orchestre! là, c'est flagrant! le chef d'orchestre! il oriente! même dans cent ans, il viendrait me dire : c'était pas moi, c'était pas moi! Pardon! j'y répondrais : ta faute! tout ta faute! si les gazomètres ont sauté! ta faute! je t'ai vu agir sur la gondole! t'orientais tout! » (FÉ, 277) Dans le cadre de mon mémoire, je n'analyserai cependant pas ce procédé parodique.

me pissait dessus! là me surplombant je le voyais bien! et trépidant! – Il est payé! Il est payé! qu’il criait. Il me montrait du doigt! moi là, au plein purin, noyant! Vous dire la hideur de l’être! Et tous à présent qui rallègent! pisser qu’ils veulent! (FÉ, 136)

Plus que l’aspect odieux de la scène, l’élément le plus troublant réside dans la jouissance sordide qu’il prête à ses opposants. Loin d’être guidés par de nobles idéaux, ceux-ci ne tendraient qu’au plaisir de l’humilier.

D’une façon générale, c’est donc à la faveur de la destruction du corps de Ferdinand que s’entame la grande fête qui enflamme tout Paris :

Pour que je réclame rien du tout, ils me couperont la langue, ils me crèveront les yeux pour rire, ils me balanceront par la fenêtre, et au trottoir... d’autres figneront... Je serai ficelé à la queue d’un cheval, et youp dada ! au grand galop ! [...] Ça se passera devant une foule immense, toute la ville en fête ! (FÉ, 33)

La jouissance que procurerait son exécution à ses compatriotes est énoncée explicitement par le narrateur : ses yeux seront crevés *pour rire* et, lors de cette mise à mort spectaculaire, toute la ville sera *en fête*. Dans le présent de la *drôle de fête*, Ferdinand se voit contraint par ses concitoyens de devenir un bouc émissaire *pour rire*, pour alimenter leur plaisir, lequel toujours à voir pour Céline avec la mort d’autrui. Je reprendrais ici la formule de Régis Debray que je citais au début « On s’organise pour ne pas s’entretuer mais il faut en tuer au moins un pour que jouisse le restant ». En suggérant que sa mise à mort éventuelle sert d’abord et avant tout le plaisir de ses compatriotes, Céline refuse encore une fois toute responsabilité dans le désastre et réfute les accusations portées contre lui. Son exécution n’aura pas pour but de rendre justice, nous dit-il, mais simplement d’assouvir le vulgaire appétit de fête de la masse.

J’affirmais plus haut que Céline évitait de mentionner explicitement l’existence des pamphlets antisémites qu’il a publiés lorsqu’il se défendait dans le texte d’avoir contribué à l’extermination des Juifs. Dans un passage précis de *Féerie*, pour la première fois, il élabore cependant une défense de *Bagatelles pour un massacre* en invoquant le rôle que son pamphlet aurait joué dans le maintien de l’ordre social :

ce que j'ai adouci d'agonies, d'agonies de trouilles avec « Bagatelles »! juste ce qu'il fallait, *ce qu'on me demandait*¹⁵⁵!... le livre du bouc! celui qu'on égorge, dépèce! mais pas eux!... pas eux du tout! douillets eux! [...] bouc providentiel!... je sauvais tout le monde par *Bagatelles!* » (FÉ, 319).

Céline va jusqu'à affirmer qu'il a répondu au désir de ses contemporains en publiant ce qu'il nomme « le livre du bouc ». Il poursuit également cette argumentation en affirmant qu'il a répondu à un devoir en prenant sur lui le rôle de traître, assertion d'autant plus lourde de sens que le chef d'accusation qui lui a valu l'emprisonnement, en vertu de l'article 75, fut la collaboration avec l'ennemi :

Faut être le Judas en chef, la honte de la Butte comme moi, l'exterminateur de Paris pour connaître le secret des haines ! Tous les reniements ! J'ai écrit tout ce qu'il fallait, j'ai donné tout ce que je pouvais. (FÉ, 220)

Je l'affirmais dans mon analyse du *Rivage des Syrtes*, le seul héros important de la *drôle de fête* est le traître puisque c'est lui qui permet son avènement. On peut ainsi entendre dans ce passage que Céline a « écrit tout ce qu'il fallait » et « donné tout ce [qu'il] pouvai[t] » pour permettre à la *drôle de fête* d'advenir et réaliser ainsi les désirs destructeurs de ses contemporains. S'il y a plaidoyer de la part de Céline dans *Féerie*, il consiste donc principalement à affirmer qu'il n'est coupable que dans la mesure où tous sont coupables. Il se excuse à l'aide d'une culpabilité généralisée, notamment celle de son lecteur, qu'il contraint à participer à la *drôle de fête*.

3.2 « — Vous avez joué! »

Un important procédé d'inculpation traverse le roman : l'intégration et la mise en scène du narrataire convoqué au sein de la *drôle de fête*. Une des premières évidences qui nous frappent à la lecture de *Féerie*, est dans cette interpellation constante du lecteur qui, sans être nouvelle¹⁵⁶, prend une forme et occupe une fonction radicalement différentes de celles qu'elle avait pu remplir jusqu'à maintenant. Les relations avec le lecteur étaient jusque-là demeurées relativement courtoises. *Féerie* transforme radicalement cette liaison. Je le disais plus tôt, la relation entre le narrateur et le lec-

¹⁵⁵ Je souligne.

¹⁵⁶ Diderot, pour ne nommer que lui, l'avait fait bien avant dans *Jacques le fataliste et son maître*.

teur qui prend place dans *Féerie* est profondément brutale. Ferdinand ne se contente pas d'interpeller son lecteur, il lui prête un ton le plus souvent accusateur : « Vous avez les droits du plus fort, lecteur vengeur! Vous dites "Ce faraud nous induit"! [...] Eh bien, dites donc alors Augsbourg! » (FÉ, 56) Le lecteur est de ce fait associé à la foulé enragée de ses persécuteurs, dont la représentation violente et grotesque le conduit plutôt à vouloir nous en dissocier.

Un autre procédé, plus étonnant encore, se déploie dans les insultes proférées par Ferdinand contre le lecteur : « [...] d'abord y a votre ignoble façon de lire... vous retenez pas un mot sur vingt... vous regardez au loin, fatigués. » (FÉ, 227) Utilisant un ton provocateur, il va même jusqu'à le défier : « Mon style vous heurte? » (FÉ, 227) Une telle approche surprendrait si nous postulions que Ferdinand tente de se disculper aux yeux du lecteur vengeur, institué comme juge. Je l'affirmais cependant plus haut, sa révérence occasionnelle devant le lecteur relève plutôt d'un jeu. Ferdinand porte plainte devant un tribunal qui dépasse le lecteur¹⁵⁷. Il peut donc à sa guise invectiver ce dernier.

Ferdinand choisit la violence plutôt que la séduction à l'égard du lecteur. Il tente de le faire parler. Et il le fait d'ailleurs, concrètement. Ferdinand fantasme la parole du lecteur, il l'incorpore au texte. On ne peut manquer de remarquer le caractère tyrannique du procédé, qui impose au lecteur un discours. L'humour qui y est associé ne change rien à son effet rhétorique. Ferdinand tente également d'arracher des aveux, de soutirer au lecteur l'aveu de sa jouissance et de sa fascination. Le premier dialogue imaginé entre le lecteur et Ferdinand est une exhortation à l'aveu de la jouissance :

— Vous avez joué!
 — C'est possible!
 — Vous avez raison!
 — Quel mérite?
 Grand bien leur fasse! (FÉ, 32-33)

¹⁵⁷ Anne-Élaine Cliche remarque avec justesse : « Céline ne pleure pas sur son sort, loin s'en faut. Il porte plainte devant l'absolu qu'il appelle la Vérité, contre les idéaux de pacotille qu'il ne cessera jamais de dénoncer. » Anne-Élaine Cliche, *loc. cit.*, p. 68.

Il est difficile d'identifier l'instigateur de ce premier aveu. Par conséquent, puisque les positions des deux interlocuteurs semblent permutable, une confession du partage de la jouissance par les deux interlocuteurs découle de cette indétermination.

Un long processus d'arrachement de l'aveu de la fascination est également mis en place, particulièrement dans le deuxième volume du texte. Les innombrables évocations du caractère esthétique saisissant des bombardements ne procèdent pas, à mon sens, à une exaltation de la beauté de la guerre comme l'affirme Denis Ferraris dans son article « La guerre en ses atours : esthétique du charivari »¹⁵⁸. Elles tentent plutôt, explicitement, d'entraîner le lecteur dans le partage de l'éblouissement :

un jour jonquille, d'un vif, d'un vif!... tout l'air! tout le ciel!... les toits... tout Paris! si vous seriez éblouis!... rien que les toits! le miroitement des tuiles!... bijoux! diamants!... les bombes éclatent là-dedans en fleurs! rouges! rouges! en œillets! (FÉ, 253)

En témoignant de sa propre fascination, Ferdinand réussit plus efficacement à contraindre le lecteur à confesser la sienne, créant, du coup, leur complicité :

la Butte est plus qu'un cratère en pleine éruption! on peut pas dire que c'est laid... non!... même moi qui suis pas peintre du tout, je suis éberlué des coloris!... je me dis : c'est une somptuosité!... ça arrive pas tous les jours!... je me dis : quelle violence! et quels frais!... je regarde aux frais... (FÉ, 257)

Le narrateur entraîne ainsi le lecteur à le rejoindre dans la position que lui-même occupe, à devenir ainsi à la fois spectateur et acteur de cette fête.

Au-delà de l'aveu de la jouissance et de la fascination, la compromission générale du lecteur apparaît donc comme le principal enjeu de ces procédés :

— Mais vous m'aidez pas non plus! vous me laissez étouffer, râler!... et sous quoi? je sais plus!... sous les locataires? sous les meubles?...

¹⁵⁸ « Sans doute n'est-ce de la guerre que les formes visibles, terriblement visibles, qui semblent susciter un emballement du discours chez nombre d'écrivains, même si tous ne vont pas jusqu'au lyrisme douteux dont nous avons donné un exemple. Mais on ne peut faire fi des lois de la synecdoque. En donnant une forme correcte et élégante à tel phénomène de mort, pour partiel qu'il soit, en accordant une *modification* présentable, parfois pleine d'allure grâce aux vertus métaphoriques de la langue, à telle conflagration, c'est le principe même de la démarche et de la structure guerrières que l'on accueille sinon pour l'accepter du moins pour en vanter, indirectement, les effets extraordinaires. » Denis Ferraris, « La guerre en ses atours. Esthétique du charivari », *Revue des sciences humaines*, tome LXXV, n°204 (octobre-décembre 1986), p. 9.

vous me tirez de rien!... et vous imitez rien non plus!... pas un seul *brroum!*... je suis obligé de faire tout tout seul! cyclones!... phosphores!... jusqu'aux passes magiques du Jules!... ses fantasmagories mimées... je ferais sa gondole un peu plus!... vous découragez le chroniqueur le chroniqueur... de mèche!... de mèche! y aura plus de récit! et voilà! y aura plus d'Histoire!... [...] vous aurez été complices! [...] Ah, souvenirs! si vous en foutent! vous m'aidez pas à rien retenir!... je vais tout perdre! tant pis! vous voulez pas être compromis? vous avez tort!... (FÉ, 391-392)

La compromission est énoncée comme le seul mode de lecture envisageable, le seul que nous autorise Céline. Voilà le sens des innombrables invitations à acheter *Féerie*, à l'intérieur même du texte, appuyées notamment par le convaincant slogan : « Qui lit *Féerie* dîne! Qui lit *Féerie* n'a plus faim! Jamais! » (FÉ, 158) Stéphane Zagdanski démontre fort bien dans son essai *Céline seul* la rivalité entretenue par Céline avec la Bible. Le récit de Céline ne doit pas seulement s'imposer contre les autres récits de la Deuxième Guerre mondiale. Il doit surpasser l'ensemble de tous les récits, et d'abord le récit fondateur de la civilisation dans laquelle il évolue. C'est là le geste le plus violent posé à la fois contre le judaïsme et le christianisme, dont il intègre des textes pour mieux les liquider. Il ne reste plus alors au lecteur qu'à absorber le Livre, à le manger, comme l'auteur de l'Apocalypse¹⁵⁹. Si l'auteur doit payer de ses livres et de sa personne, le lecteur doit, quant à lui, payer de ses lectures et de son existence. Il doit de son existence payer ses lectures.

3.2 « paquets de viande! c'est du réel! pas de l'illusion! »

En intégrant le lecteur dans la fête qu'il œuvre à perpétrer afin de restituer l'Histoire, le narrateur de *Féerie*, tout en marge qu'il soit par rapport à ses compatriotes, obéit aux deux principales lois de la masse que dégage Elias Canetti dans son

¹⁵⁹ « La voix que j'avais entendue venant du ciel me parle de nouveau derrière moi et dit:
« Va-t'en, prends le volume ouvert dans la main du messager debout sur la mer et sur la terre. »
Je m'en vais vers le messager. Je lui dis de me donner le petit volume.
Il me dit: « Prends et dévore ceci. Il rendra ton ventre amer, mais dans ta bouche, il sera doux comme du miel. »
Je prends le petit volume de la main du messager et je le dévore.
Il est dans ma bouche comme du miel, doux.
Mais quand je l'ai mangé, mon ventre devient amer. » (Ap 10, 8-10)

essai *Masse et puissance* : sa volonté continue d'accroissement et son animosité par rapport à tout élément qui refuse de s'intégrer à elle. La masse doit incorporer tout ce qui est à sa portée. Ce principe s'applique à la masse en général mais s'avère particulièrement vrai dans le cas de la masse festive. Selon Canetti, « tous ceux qui [...] évoluent [auprès de la fête] sont des participants en puissance¹⁶⁰ ». Nul ne peut demeurer simple spectateur de la fête. Au cœur de celle-ci, chacun est, au contraire, transformé en participant et sent ainsi son individualité s'abolir. Philippe Muray a également analysé cette ambition totalitaire qui anime la fête, en insistant sur le mouvement de liquidation de la différence, intrinsèque à la fête : « Extermination d'une différence vitale. Cette extermination, je l'appelle Fête.¹⁶¹ » Selon Canetti, la liquidation de la différence est la source d'un grand bonheur pour l'être humain qui n'aspire à rien d'avantage qu'à se retrouver dans une masse de corps indifférenciés, pressés les uns contre les autres. Canetti nomme ce type de masse, la *masse compacte*.

Dans cette compacité où il ne reste guère de place entre eux, où un corps presse l'autre, chacun est aussi proche de l'autre que de soi-même. *Soulagement* immense. C'est pour jouir de cet instant heureux où nul n'est *plus*, n'est meilleur que l'autre, que les hommes deviennent masse.¹⁶²

Dans le deuxième volume de *Féerie pour une autre fois*, Céline représente cette constitution d'une *masse compacte* : les habitants de l'immeuble où résident Ferdinand et son épouse Lili s'amoncellent sous le coup des bombardements qui secouent l'immeuble. La description des bombardements et de l'effondrement de l'immeuble occupent la totalité de ce deuxième volume. Ils sont entrecoupés de quelques péripéties relatives à l'effondrement de l'immeuble : une crevasse qu'il s'agit de traverser, des concitoyens qu'il faut sauver de la chute, un corps qui risque d'en écraser plusieurs autres (le personnage de Normance qui prête son nom au titre initial du deuxième volume), des accusations de vol d'alcool —, péripéties intégrées à un récit décousu sur lequel ces micro-événements seuls nous permettent de garder une prise — bien dérisoire, au demeurant. Ces micro-événements, qui intègrent le quotidien au sein d'un grand événement historique, sont de peu d'intérêt en comparaison de la

¹⁶⁰ Elias Canetti, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶¹ Philippe Muray, *Le Portalif*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶² Elias Canetti, *op. cit.*, p. 15.

grande trame de fin du monde qui, selon toutes les apparences, se déroule au même moment. Ils possèdent toutes les allures d'un supplément accessoire, qui ne peut être intégré à une interprétation globale du roman. Et pourtant, ils m'apparaissent particulièrement importants dans la définition de la *drôle de fête* qui se déploie dans *Féerie*.

L'agglutination de corps, comme l'effet des déflagrations, constitue la forme achevée de la fête. Elle accomplit, je le disais, la nature de la fête, qui est d'abolir toutes les différences entre les individus, jusqu'à liquider — et c'est là son ambition ultime — la subjectivité de chacun afin qu'il ne soit plus un individu, mais simplement partie d'une masse. Au moment où les corps s'empilent les uns par-dessus les autres, tandis que l'immeuble tremble sous les bombardements, Ferdinand lui-même est enfin pleinement intégré à la fête. Aucune distance n'est désormais possible par rapport à celle-ci. Les corps sont réduits à l'état de matière brute :

les avions qui nous passent dessus, qui font vaciller l'immeuble, qui nous envoient des coups de bourrasques, des remous d'hélices qu'on est roulés Lili et moi jusque sous l'armoire, et extirpés de même violence! et relancés au milieu de la pièce, paquets! paquets de viande! c'est du réel! pas de l'illusion! (FÉ, 306)

Le récit atteint alors un degré ultime de vérité artistique selon le principe énoncé par le narrateur, pour qui la vérité est toujours matérielle, jamais intellectuelle :

Je vous vois vraiment plus mal encore... Plus loin... gisant... la nature vous figole la chose... diversifiée... le spectacle est à l'intérieur, dans votre péritoine, pas dans les idées du tout ! plus d'idées !... le drame est dans votre ventre pas ailleurs !... (FÉ, 166)

Les corps occupent alors le même statut que la peinture de Jules, son rival dont Ferdinand acclame l'art tout en déclarant l'impuissance de son propre médium, l'écriture, à représenter les grands événements¹⁶³. Malgré cette déclaration d'impuissance, Céline ne démontre pourtant pas moins en acte la puissance de son écriture et la capacité qu'elle possède à intégrer les procédés picturaux qu'il prétend envier. Dans le deuxième volume de *Féerie*, les corps ne sont plus qu'une matière que l'écrivain peut

¹⁶³ « c'est que je suis pas artiste peintre, je vous rends mal l'effet... les effets! je suis insuffisant pour déluges! faudrait du genre pictoral... j'ai que du petit don de chroniqueur... oh, mais le Jules, lui, je le gafe, l'artiste! plus qu'artiste! » (FÉ, 294)

manipuler à l'envi sans qu'aucune résistance ne lui soit opposée. Les individus sont alors complètement réifiés.

Parallèlement à cette réification des sujets qui survient au cours des bombardements et qui réduit les individus à l'état de matière brute, de viande, les instincts les plus élémentaires des habitants de l'immeuble se déchaînent. Alors que Paris reçoit les charges les plus violentes, l'heure est aux décharges sexuelles :

Ce quartier est plein de satyres! je veux!... je veux! c'est entendu!... bombes, pas bombes!... [...] j'y pense... plein de satyres!... des gros... et des petits!... [...] je pense... certes, ce quartier est plein de satyres!... Cremoille est satyre, certainement!... et le Jules alors!... [...] et le Rodolphe?... un petit peu!... je veux!... et la belle-sœur?... je l'avais vue sur Delphine?... sous la table?... comment qu'elle se frottait?... satyresse?... ah?... [...] satyres! satyresses!... tout le quartier! (FÉ, 610)

Non seulement persiste-t-on à donner libre cours à ses pulsions sexuelles en dépit des bombardements, comme dans les pestes et les catastrophes de l'Histoire, on se déchaîne comme jamais. Chaque habitant du quartier où réside Ferdinand se révèle soudainement satyre ou satyresse. Tout le monde, même les femmes deviennent satyres. Il n'y a d'ailleurs pas de passivité dans ce désir sexuel qui emporte la masse. Tous sont chasseurs et transportés par une envie violente de satisfaction des désirs.

Il en est de même avec l'alcool. Les voisins de Ferdinand en plein milieu des bombardements, dévoilent sans vergogne leur ivrognerie. Au moment où ils partent à la recherche d'un médicament, du vulnéraire, afin que Ferdinand puisse soigner Normandie, gravement atteint à la tête, ils découvrent de l'alcool dissimulé dans le logement d'une voisine absente. Ils se mettent alors à piller le logement furieusement, puis à boire tout l'alcool, jusqu'à sombrer dans une ivresse complète :

maintenant s'ils étaient en colère les rampants! sacrée colère! ils éventraient tout chez Armelle!... surnoise dégueulasse Zeusse planqueuse! sofa! plumard! les sommiers! ils retournent tout! [...] là, y a de la fureur! le coffre résiste! ils prennent le porte-parapluie... un objet massif, quelque chose en bronze pas soulevable! ils se mettent à six!... pang! ça y est!... le coffre éclate! qu'est-ce qu'en sort aussi comme gniole! des flots!... kirsch! cognac! ils goûtent... ils lapent! [...] Je leur crie... c'est le moment! il restera plus rien! ils cassent! ils cassent! ils

savent plus ce qu'ils font!... ils sont saouls! trop saouls! [...] ils retombent... ils lapent les dalles... ils lapent à même! tout! (FÉ, 464-465)

Bien plus que de simples ivrognes, ils sont dépeints en animaux qui se mettent à ramper et à tout laper, d'un mouvement irrépressible. Je mentionnais plus haut que le premier volume est dédié « Aux animaux, aux malades, aux prisonniers ». À la lumière de ces passages, qui explicitent ce que le reste du roman suggère, on pourrait ainsi dire qu'il s'agit encore là d'une attaque à l'égard de ses lecteurs qualifiés d'animaux à défaut d'entrer dans ses deux catégories privilégiées (les malades et les prisonniers). La représentation de ses concitoyens en ivrognes et en satyres est entièrement orientée par la volonté de transmettre un savoir authentique sur les individus : « voilà les êtres!... » (FÉ, 526, 533) Ferdinand se positionne dans une absolue opposition à eux et défend sa sobriété en la déclarant indispensable à la juste observation du désastre:

moi seul qu'ai pas bu!... rien touché!... qui bois de l'eau!... tous ces locataires pleins de gniolle verront jamais rien... j'attendrai que le robinet rejute!... c'est la volonté ou la mort, moi, mon genre! qu'on se le dise! comme Pline!... je veux pas observer dans l'ivresse! et nous sommes en plein Déluge... (FÉ, 463)

En se gardant bien d'assouvir ses pulsions sexuelles pendant les bombardements, et en refusant de succomber au désir d'ivresse, le narrateur préserve, d'une part, une distance par rapport à la fête dans ce qu'elle a de plus « vulgaire », selon le qualificatif que Céline employait dans l'entretien télévisé, et il garde, d'autre part, sa « moralité », surtout le plein contrôle de ses facultés de chroniqueur. Ainsi, il sera plus tard impossible de douter de la légitimité de sa version de l'Histoire.

À travers cette représentation de la nuit du bombardement de Paris par les Alliés, ce qui importe davantage que le maintien de la crédibilité de Ferdinand à titre de chroniqueur, c'est cette suggestion impitoyable de Céline selon laquelle, loin de constituer strictement un moment de douleur physique et morale, cette nuit spécifique et la guerre en général — si on admet mon hypothèse que cet épisode constitue une synecdoque de la Deuxième Guerre mondiale — ont été pour ses compatriotes l'occasion d'une jouissance énorme. Pire encore, par la réitération du refrain « Faut-il dire à ces potes que la fête est finie? », qui constitue une sorte de rappel à l'ordre, et

avec les appels de Normance « À boire! à boire!... » (FÉ, 523) lancées alors qu'il ne reste plus rien à boire, Céline sous-entend que non seulement plusieurs d'entre eux y ont trouvé leur compte, mais qu'ils désiraient que cette *drôle de fête* se poursuive.

3.4 « je vous l'accuse au fil du récit... »

Dans son ouvrage qui propose une approche phénoménologique de différentes pathologies mentales tout en s'attardant plus particulièrement à la question de la temporalité, le psychiatre japonais Kimura Bin utilise la figure de la fête afin d'étudier — et de désigner — le rapport au présent qui se joue dans différentes pathologies. Ainsi, le mélancolique est aux prises avec une temporalité *post festum*, alors que le schizophrène doit affronter l'*ante festum*. Pour Kimura, le pur rapport au présent existe sous deux formes, toutes deux extatiques, c'est-à-dire qui engagent une sortie du « moi » : l'« immédiateté sereine », s'inscrit dans le quotidien et implique une expérience pré-conceptuelle, dans laquelle le sujet établit momentanément un pur contact avec le monde « qui échappe à toutes déterminations verbales et représentatives¹⁶⁴ » ; l'« immédiateté chaotique », pour sa part, « correspond à une sorte de violence et d'excès par rapport à la quotidienneté¹⁶⁵ ». Or, la fête est selon Kimura¹⁶⁶ le lieu privilégié de l'expression de ce deuxième type d'immédiateté. Le type de temporalité qui « [désigne] cet élément de l'immédiateté qui est au centre de la fête¹⁶⁷ sous le terme *intra festum*, temporalité propre aux épileptiques et aux maniaques.

La temporalité de *Féerie pour une autre fois* pourrait être ainsi abordée comme temporalité *intra festum*. Le narrateur de *Féerie* construit un présent éternellement appelé à se répéter. On ne doit pas entendre le « pour une autre fois » du titre comme une anticipation mais plutôt comme une répétition : en d'autres termes, « pour une nouvelle fois ». L'exergue corrobore d'ailleurs l'idée d'une répétition : « et encore!...

¹⁶⁴ Kimura Bin, *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, traduit du japonais par Joël Boudierli-que, Paris, P.U.F., 1992, p. 148

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ Notons que la fête qu'il convoque correspond à ce que j'ai qualifié de fête des temps anciens et non de la forme dévitalisée qui s'est imposée au XX^e siècle. Kimura définit en ces termes la fête : « On y voit entre autres se manifester l'exaltation vitale, l'ivresse, le ravissement, la débauche sexuelle, le jeu, la violence, le crime et la mort, disons la destruction de l'ordre quotidien en général ». *Idem*.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 149.

pour une autre fois! » (FÉ, 21) Je le mentionnais plus haut, le narrateur de *Féerie* défend tout au long du roman son rôle de « chroniqueur », qu'il légitime en l'inscrivant dans une filiation avec Pline l'Ancien. La fonction du chroniqueur, telle que l'entend Céline, est de permettre à cette répétition d'advenir, de perpétuer la fête inlassablement, afin qu'elle échappe à l'oubli qui la menace. Par ce présent éternellement appelé à se répéter, non seulement l'Histoire est-elle sauvée de l'oubli mais elle est maintenue vivante, immortelle.

Dans son essai *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben s'est servi des travaux de Kimura Bin afin de définir l'expérience temporelle des rescapés des camps de concentration. La temporalité *intra festum* est, on ne s'en étonnera pas, radicalement étrangère à celui qui a vécu l'expérience des camps, qui se voit partagé d'une manière indécidable entre la temporalité *post festum* et la temporalité *ante festum*. Afin de bien tracer l'opposition qui sépare ces temporalités, Agamben s'arrête pourtant sur la temporalité *intra festum*. La description qu'il donne de l'expérience *intra festum* décrit parfaitement, à mon avis, le rapport du narrateur de *Féerie* à la fête :

Dans le premier [cas de temporalité *intra festum*] – la névrose obsessionnelle –, l'adhérence du présent prend l'aspect d'une répétition convulsif du même acte, en vue de se fournir comme garantie de son identité à soi, de se convaincre que l'on ne s'est pas toujours déjà manqué. En d'autres termes, l'obsessionnel s'efforce par la répétition de produire les preuves matérielles de sa présence à une fête que manifestement il manque.¹⁶⁸

Rappelons que la répétition est un procédé essentiel dans le roman de Céline. Non seulement le récit se destine-t-il à une répétition perpétuelle mais il intègre la répétition au sein de sa structure, comme le note avec justesse Anne Élane Cliche :

Lancé dans les souvenirs recomposés de ses aventures, il invente ainsi un art soutenu de la digression qui transcende la durée et crée un « espace-verbe » qui est scansion, rythme, répétition, ressassement, motion, c'est-à-dire émotion : forme *chronique* de l'énonciation.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit par Pierre Alferi, coll. « Petite bibliothèque », Paris, Éditions Payot et Rivages, p. 138.

¹⁶⁹ Anne Élane Cliche, *loc. cit.*, p. 67.

La répétition et le ressassement structurent donc la chronique, forme littéraire qu'il revendique. Cette mise de l'avant du ressassement désigne d'ailleurs précisément une des principales difficultés que le texte pose au lecteur : il semble quasi exempt de progression. L'idée d'une répétition convulsive permettant de construire dans le cas qui nous intéresse non pas la garantie d'une identité à soi mais l'assurance d'un présent de la narration, m'apparaît cependant particulièrement éclairante de ce qui ne semblerait autrement qu'un pur effet de style, sans efficacité concrète sur le plan sémiotique.

Agamben affirme par ailleurs, je le notais, que l'obsessionnel produit des preuves pour attester de sa présence « à une fête que manifestement il manque ». Est-il donc si manifeste que le narrateur de *Féerie* manque la fête qu'il décrit pourtant si bien? Je postule que oui, et la présence du narrateur à la fête ne change rien à l'évidence qu'il la manque. Je l'affirmais d'emblée, la fête dans *Féerie* n'est pas destinée à Ferdinand. En vérité, elle est destinée à tout autre que lui. Il n'est incorporé à la fête qu'à titre de bouc émissaire. Et encore, cette présence est d'abord l'objet d'une vaste fabulation paranoïaque. Il s'imagine au centre de la fête en tant que bouc émissaire mais nous n'assistons pas à sa mise à mort effective. Ferdinand n'est intégré à la fête qu'au moment précis où son corps se retrouve agglutiné au milieu des autres. Il demeure, le reste du temps, à distance de celle-ci et c'est fort de cette distance soi-disant sobre, continente et morale qu'il se fait le chroniqueur de la fête.

La production de preuves matérielles de la présence à une fête m'apparaît définir très exactement la poétique du roman. En raison d'un vocabulaire apparenté à celui d'un plaidoyer, plusieurs critiques, je l'ai déjà mentionné, ont cru que Céline élaborait dans *Féerie* une défense contre les chefs d'accusation portés contre lui. Les preuves matérielles qu'il insère tout au long du roman répondent toutefois non pas au désir de se disculper, je l'ai déjà dit, mais plutôt à l'impératif de prouver sa présence à la fête. Le degré zéro du témoignage réside en effet dans la simple proclamation d'un « J'y étais. » Selon ce principe, le roman s'ouvre et se conclue selon une structure similaire. Au début du roman, un témoin est convoqué (« Voici Clémence Arlon.

Nous avons le même âge, à peu près... » (FÉ, 23)) alors que l'excipit est structuré comme la fin d'une plaidoirie (« voilà les faits, exactement!... Par ailleurs, tout au long du roman, le narrateur multiplie les signes de sa présence : « Je revois tout!... le scandale! Je revois juste!... » (FÉ, 207), « je vous le note... » (249), « je vous note » (FÉ, 260), « je vous l'accuse au fil du récit... » (FÉ, 440), « J'écarquille, je vois... » (FÉ, 260); etc. Si le narrateur a pris soin de « [recouvrir] toujours entièrement, très précautionneusement [son moi] de merde¹⁷⁰ », comme écrit Céline dans *Entretiens avec le professeur Y* afin de défendre sa modestie, ce « moi » n'en est pas moins le point d'origine ostentatoire de l'énonciation. Il n'est ainsi possible à aucun moment de détacher sa parole de celui qui la porte. Ajoutons qu'à ces marques de la présence du narrateur, répondent celles du lecteur, que j'ai analysées plus haut.

La temporalité *intra festum* détermine enfin un autre aspect de la poétique du roman, tout aussi important que l'attestation de sa présence par des preuves matérielles : la production d'un effet de soudaineté. Plusieurs ressources sont mobilisées afin d'y parvenir : le recours au présent, bien sûr, l'utilisation de déictiques¹⁷¹ ainsi que la prolifération d'onomatopées, particulièrement utilisés pour illustrer les déflagrations et l'entrechoquement des corps¹⁷². En vertu des principes énoncés par le narrateur, la représentation idéale liquide toute distance et place chacun des objets sous le regard du lecteur au fil de leur apparition :

le palais du « 16 » s'envole plus, il gonfle seulement... voire! voire!... il oscille, il branle, il s'arrache! il me surprend! ah! et il s'élève! zut! quand même! j'ai déconné... il vogue!... le voilà au-dessus de la Courneuve!... je connais « la Courneuve »! il va prendre le trou du ciel... non! il vire... il volte... il vogue entre les avions... les projecteurs... il se balance au-dessus du moulin!... ah!... et juste au-dessus de son emplacement! entre le « 12 » et le « 15 »... il perd de hauteur... il arrive à l'endroit exact... il hoche branquille... et il se replante!... mais dégonflé!... le voilà tout dégonflé!... tout minci! rapetissé!... son fronton est resté aux nuages!... (FÉ, 441-442)

¹⁷⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, op. cit., p.55.

¹⁷¹ « le voilà au-dessus de la Courneuve !... » (FÉ, 441)

¹⁷² « Raconter tout ça après... c'est vite dit !... c'est vite dit !... On a tout de même l'écho encore... *brroum !...* la tronche vous oscille... même sept ans passés... » (FÉ, 245), « *Trararaboum !* c'est le plafond ! le plafond ? non ! une masse qui m'écrase ! un corps !... » (FÉ, 426), « Providence ! *brroum ! bramm !* l'immeuble prend une bande ! » (FÉ, 427)

Le sujet de l'énonciation disparaît alors presque entièrement derrière la représentation. Kimura Bin a souligné l'importance de la soudaineté au sein de l'*intra festum* et a énoncé certaines de ses manifestations principales:

La temporalité de l'être-là de la manie confuse a pour caractère essentiel la soudaineté (*Plötzlichkeit*). Cette soudaineté a une durée propre, que l'on retrouve dans la gestuelle esthétique, la danse et la gaieté de la fête [...].¹⁷³

La signification d'un autre élément apparemment superflu de *Féerie* est enfin également éclairée : les nombreuses références à la danse, dont le narrateur ne cesse de faire l'éloge¹⁷⁴. Il n'y a pas lieu de s'en étonner: la danse constitue le médium par excellence de cette soudaineté à laquelle tend tout le texte, et met en jeu le corps de l'artiste qui témoigne ainsi sans médiation de sa présence.

3.5 Conclusion

Quoique la critique ait d'abord et avant tout reçu *Féerie pour une autre fois* comme un plaidoyer de la part de Céline afin de se défendre des accusations portées contre lui, seule posture considérée acceptable de la part d'un individu aussi coupable que lui devant l'Histoire, ce n'est pourtant pas — ou très peu — le plaidoyer auquel on s'attendait, qu'on découvre en lisant *Féerie*. Loin de se positionner comme accusé, nous l'avons vu, le narrateur de *Féerie* s'institue au contraire juge de son époque. Sa principale défense consiste à accuser ses contemporains d'avoir joui d'une immense fête alors que le monde était en proie à la destruction, d'avoir, qui plus est, désiré que cette fête se poursuive. La Libération se révèle ainsi, par la représentation qu'en donne Ferdinand, comme une période archaïque — sur laquelle la Loi n'avait momentanément aucune prise — où les instincts les plus brutaux pouvaient s'exprimer sous le couvert de la défense de principes éthiques. Pour le narrateur de *Féerie*, la fête n'est jamais destinée qu'aux autres et elle se fait à ses dépens. Le seul moment où il est

¹⁷³ Kimura Bin, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷⁴ « Donc on se parle pas on se fait des signes... Oh, elle a les signes Arlette, heureusement!... les danseuses, les vraies, les nées, elles sont faites d'ondes pour ainsi dire!... pas que de chairs, roseurs, pirouettes!... leurs bras, leurs doigts... vous comprenez!... C'est utile dans les heures atroces... hors des mots alors! plus mots! Les mains seulement! » (FÉ, 124.)

intégré à cette fête survient lorsque, sous les explosions qui ébranlent son immeuble, son corps se retrouve agglutiné dans une *masse compacte* avec les corps de ses voisins, ultime image de la fête où s'abolissent les différences individuelles.

Fort de la distance maintenue par rapport à cette fête, Céline se représente comme bouc émissaire et affirme que la perspective de son exécution future a fait jouir la ville entière. Il intègre, dans la même lancée, le lecteur au sein de cette fête et œuvre à lui arracher l'aveu d'une jouissance partagée devant la destruction. Le refrain disséminé dans le roman traduit la paradoxe de cette fête : « Faut-il dire à ces potes que la fête est finie? » Ce refrain sert aussi bien à souligner ce désir violent, qu'il prête à ses contemporains, que la fête se poursuive, qu'à marquer une rupture temporelle : c'est après la fête, à partir de l'après-coup, qu'il retrace les moments forts de cette fête, à laquelle il essaie par avance de donner une vie éternelle. Il doit d'ailleurs le faire de tout urgence, afin d'éviter qu'elle sombre dans l'oubli. La restitution de l'Histoire, de l'Histoire qui a pris la forme d'une fête, s'impose comme un devoir à Ferdinand qui s'arroge ainsi le rôle de témoin, de chroniqueur et de juge. Porté par la crainte de rater cette fête dont il fait la chronique, il multiplie les signes de sa présence, au même titre que ceux de la présence du lecteur. La fête atteint alors l'énonciation paroxystique qui, par l'immédiateté et la soudaineté qui lui est propre, pourra perpétuer la *drôle de fête*.

CONCLUSION

À travers la figure de la *drôle de fête* se rencontrent deux textes qui, bien que traitant d'un sujet similaire — la représentation de la Deuxième Guerre mondiale comme fin du monde — et écrits à la même époque par des auteurs occupant tous deux une position assez marginale dans l'institution littéraire du XX^e siècle, se distinguent à tous les égards. Or, *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq, et *Féerie pour une autre fois*, de Louis-Ferdinand Céline, contre toute attente, proposent un projet similaire : provoquer la confrontation de deux réalités radicalement opposées selon toutes les apparences, la guerre et la fête. La destruction du monde intrinsèque à la conception de cette guerre, qu'on peut dégager des deux textes, je l'ai appelée *drôle de fête*, en référence à l'expression utilisée par Céline dans *Voyage au bout de la nuit* pour décrire un village incendié pendant la Première Guerre mondiale. L'expression *drôle de fête* souligne l'étonnement provoqué par l'objet. Elle se distingue de la « simple fête » par son caractère imprévu : là où on croyait voir une guerre surgit plutôt une fête. Elle permet également de bien marquer la différence entre l'ersatz de fête familiale au XX^e siècle et la fête telle que la connaissaient les « sociétés primitives » à l'époque où celle-ci, loin d'être un simple divertissement, occupait une fonction rituelle au sein de la culture. La *drôle de fête*, il s'agissait de mon hypothèse, n'est rien d'autre qu'une fête ramenée vers ses origines, imprégnées de violence.

En vue d'analyser les caractéristiques de la fête propres à chacun de ces romans, j'ai eu recours à quatre théoriciens qui ont vu la fête comme un moyen de penser la société : Roger Caillois, René Girard, Elias Canetti et Philippe Muray. Roger Caillois, dans son essai anthropologique *L'Homme et le sacré* définit la fête en fonction de sa temporalité, de sa nature intrinsèque et du rapport de l'individu à la collectivité. Pour Caillois, la fête se caractérise par sa nature frénétique et marque une rupture par rapport au quotidien. Elle extrait l'homme de la sphère intime et l'intègre dans une communauté marquée par une effervescence nouvelle. Loin de constituer un simple agrément pour l'individu, la fête exige de lui qu'il mette en péril son équilibre physique et mental. Ce n'est qu'à ce prix que la fête peut produire cette régénération

qui constitue, pour Caillois, la fonction première de la fête. Il souligne enfin l'écart qui sépare les fêtes de ses contemporains des fêtes des sociétés primitives, maintenant remplacées par les vacances, et affirme que la guerre occupe désormais la première fonction qu'exerçait jadis la fête, celle de régénérer la société. Dans un esprit similaire, pour René Girard la fête ne possède pas un caractère jubilatoire mais essentiellement violent. Sa théorie de la fête s'articule autour de son caractère sacrificiel. Girard démontre, dans *La Violence et le sacré*, le rôle essentiel joué par le sacrifice dans les sociétés d'avant l'instauration d'un système judiciaire et dans lesquelles « le cycle infini de la violence » risquait à tout moment de resurgir. Le sacrifice, qui repose à la fois sur un déplacement — la victime choisie est toujours absolument indifférente au cycle de vengeance, sans responsabilité et sans implication dans celui-ci — et une dissimulation, vise à restaurer l'ordre dans la société menacée. La fête, selon Girard, rejoue la crise sacrificielle, survenue à un moment où l'indifférenciation menaçait, et illustre comment, à l'aide du sacrifice d'un bouc émissaire, cette crise a été surmontée. La fête implique donc un retour à des origines violentes — forcément violentes. Au contraire de Girard, l'indifférenciation ne constitue pas pour Elias Canetti une menace pour l'ordre social. Selon la thèse qu'il développe dans *Masse et puissance*, l'indifférenciation définit précisément l'état vers lequel tend la société. L'indifférenciation de l'individu dans la masse constitue un de ses principaux désirs. Deux lois principales définissent la masse : sa volonté infinie d'accroissement et son hostilité à tout élément extérieur. Cette analyse de la masse a davantage attiré mon attention que son analyse spécifique de ce qu'il appelle la « masse de fête » qui, si elle possède également une volonté d'accroissement ne témoignerait pas d'hostilité à l'égard des individus qui lui sont étrangers. Pour Canetti, la fête n'exigerait pas non plus de l'individu qu'il se dépense en elle, contrairement à ce qu'en a dit Caillois. La fête serait pure prodigalité pour l'individu. Ces deux derniers postulats m'apparaissent inexacts, à tout le moins en ce qui concerne mon étude. Philippe Muray n'a pas, quant à lui, développé de théorie spécifique de la fête. Il a défini la fête par contrecoup, en analysant notre époque contemporaine comme « l'ère hyperfestive ». La fête que nous connaissons aujourd'hui, écrit Muray, est sans commune mesure avec les fêtes passées qui, comme le soulignait Caillois, marquaient une rupture

avec le quotidien. Pour Muray, au même titre que Canetti, la fête vise à la perte de la différence de l'individu dans la masse. Enfin, de même que pour Caillois et pour Canetti, la fête possède chez Muray une nature foncièrement participative : tout individu qui s'en approche s'y voit intégré de force.

Mon étude du *Rivage des Syrtes* visait d'abord et avant tout à extraire le plus célèbre roman de Julien Gracq des lectures métatextuelles et symboliques qui en ont été faites ainsi que des considérations théoriques sur l'Histoire posées à partir du roman. À rebours de celles-ci, j'ai choisi de proposer une lecture référentielle du *Rivage*, qui s'inscrit dans la tradition mimétique, dont l'ambition est de représenter l'expérience individuelle dans son rapport au monde. J'ai ainsi construit mon étude en deux parties. Contrairement à *Féerie pour une autre fois*, *Le Rivage des Syrtes* ne nous permet pas de pénétrer au cœur de la *drôle de fête*. Il ne fait que nous conduire vers celle-ci et nous en offrir un aperçu. J'ai donc choisi d'étudier, dans un premier temps, l'état du monde qui précède le début de la *drôle de fête*. Dans ce monde qui souffre d'une vieillesse indûment prolongée, la fête est présente mais disséminée dans un quotidien où aucun bouleversement n'est possible. C'est en consentant soudainement à sa mort, sous l'impulsion des agents de la *drôle de fête*, qu'Orsenna peut revenir à la vie et échapper à son état de morte vivante. Dans un deuxième temps, j'ai donc analysé plus spécifiquement la mise en branle de cette fête par l'entremise du rêve, premier contact avec une réalité inaccessible. Comme je l'ai montré ensuite, la *drôle de fête* telle qu'elle se déroule dans *Le Rivage* a pour effet d'échapper à l'indifférenciation, de restituer le contact avec l'Autre et de réintégrer la négativité — et donc la vitalité — dans un monde strictement positif. J'ai enfin étudié à l'aide de la théorie de Caillois — plus principalement du principe d'épuisement des individus et de rupture avec le quotidien — la première « véritable fête » représentée dans le roman qui déclenche le mouvement décisif vers la *drôle de fête* (la destruction d'Orsenna) qui, quant à elle, ne sera pas représentée.

Pour aborder *Féerie pour une autre fois*, j'ai décidé de prendre le contre-pied des critiques voulant que le roman de Louis-Ferdinand Céline constitue un plaidoyer

visant à le disculper des accusations qui lui avaient valu l'emprisonnement et l'exil. J'ai montré comment la figure de la *drôle de fête* lui avait servi à procéder à une inculpation de ses contemporains. Le narrateur de *Féerie* les accuse ainsi d'avoir vécu la nuit du bombardement de Paris par les Alliés — représentée par lui sous les traits d'une véritable fin du monde — et, par synecdoque, la Deuxième Guerre mondiale toute entière comme une fête, une *drôle de fête*. Après avoir, dans un premier temps, postulé que le texte s'érigait contre l'oubli, qu'il se construisait contre la disparition inévitable de cette partie de l'Histoire qu'il désignait comme une fête, j'ai étudié la représentation du narrateur en bouc émissaire. Je me suis ensuite arrêtée aux procédés par lesquels Céline tentait d'intégrer le lecteur dans cette fête et, dans un même mouvement, l'accusait des mêmes maux que ses contemporains, d'abord d'avoir joui de la destruction puis d'avoir été fasciné par son spectacle. Par la suite, plus particulièrement le deuxième volume de *Féerie*, j'ai montré que la figure de l'amoncellement des corps provoqué par les déflagrations constituait pour Céline la figure par excellence de la fête et qu'elle représentait l'unique moment où le narrateur était lui-même intégré à la fête. J'ai ensuite analysé comment Céline opérait la confrontation simultanée de deux réalités afin de démontrer quelle fête avait pu être pour certains de ses contemporains la guerre, et pas seulement pour les collaborateurs. J'ai enfin rappelé certains liens unissant la temporalité à certaines pathologies mentales, l'intégration des signes de la présence du narrateur à la fête qu'il représente — partant de la prémisse que le degré zéro du témoignage consiste à dire : « J'étais là » — ainsi que l'incorporation de marques d'immédiateté et de soudaineté afin de perpétuer cette *drôle de fête* et la réchapper ainsi de l'oubli. J'ai ainsi démontré que la *drôle de fête* dans *Féerie* loin de permettre une quelconque régénération du monde — absolument inconcevable dans la pensée célienne — permettait à Céline de renverser sa position d'accusé vers celle de juge. J'ai enfin vu comment la *drôle de fête* permet également de provoquer une transformation de la langue, par l'intégration des marques de la fête. La seule issue positive possible chez Céline est celle du triomphe de la représentation. Il s'agit peut-être aussi du plus grand scandale de son oeuvre.

Philippe Muray a affirmé à propos de la littérature du XX^e siècle — et il s'agissait là du point de départ de mon analyse :

Les camps, les charniers, les continents basculant l'un après l'autre dans l'horreur dépassaient toutes les possibilités de représentation de l'enfer, a-t-on dit alors. Et devant ce qu'il faut appeler l'interdit de la représentation de l'ensemble qu'aura été le XX^e siècle, beaucoup ont baissé les bras.¹⁷⁵

À la suite de la Deuxième Guerre mondiale s'est progressivement instituée, aux côtés de l'injonction du devoir de mémoire, une idéologie de l'irreprésentable, en vertu de laquelle s'imposait à chaque écrivain l'impossibilité de représenter les horreurs de cette catastrophe sans précédent qu'avait été l'extermination des Juifs.

En vertu d'un tel interdit, la représentation de l'horreur constitue toujours une violence supplémentaire. On peut toutefois se demander si, tout en affirmant la nécessité de la mémoire, on ne tenterait pas plutôt de se préserver des atteintes de celle-ci à travers une apparente résignation quant à la défaite des moyens de la représentation. Prendre le parti de l'irreprésentable, n'est-ce pas refuser d'aller jusqu'au bout de la mémoire ? Il s'agissait à tout le moins d'une des prémisses de mon étude, qui prenait parti en faveur de la représentation, en dépit de l'aporie décrite par Agamben :

Le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage. D'une part, en effet, ce qui s'est passé dans les camps apparaît aux rescapés comme la seule chose vraie, comme telle absolument inoubliable ; de l'autre, la vérité, pour cette raison même, est inimaginable, c'est-à-dire irréductible aux éléments réels qui la constituent. Des faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai ; une réalité telle qu'elle excède nécessairement ses éléments factuels : telle est l'aporie d'Auschwitz.¹⁷⁶

Bien sûr, si la réalité se dérobe au sujet, la représentation — dès lors dépourvue de référent — entre également en crise. L'aporie qu'énonce Agamben concerne spécifiquement le témoignage des rescapés. Elle contamine toutefois l'ensemble de la production littéraire, fictive autant que testimoniale, autour de la Deuxième Guerre mondiale, y compris celle qui n'évoque pas spécifiquement d'Auschwitz. Et c'est préci-

¹⁷⁵ Philippe Murray, *Céline, op. cit.*, p. 24-25.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

sément parce que la réalité même est ébranlée, parce qu'elle « excède nécessairement ses éléments factuels » que la fiction, qui instaure un rapport complexe avec la réalité dans lequel celle-ci n'est pas offerte comme donnée immédiate, est plus apte à la restituer.

En deçà du concept de représentation, la survie même de la littérature a été remise en question après la Deuxième Guerre mondiale. On connaît la sentence implacable de Theodor W. Adorno selon laquelle écrire un poème après Auschwitz serait barbare. Afin d'appréhender le malaise que provoque toute oeuvre d'art évoquant la Deuxième Guerre mondiale, il est impératif de la mesurer à l'aune de cette déclaration sur laquelle on a tant glosé. Encore faut-il bien la comprendre. Adorno l'énonça pour la première fois dans *Prismes* [1955]¹⁷⁷, mais y revint dans plusieurs textes importants¹⁷⁸, notamment dans son texte aussi bref que fulgurant « L'art est-il gai ? » :

La phrase selon laquelle on ne peut plus écrire de poème après Auschwitz n'est pas à prendre telle quelle, mais il est certain qu'après cela, parce que cela a été possible et parce que cela reste possible indéfiniment, on ne peut plus présenter un art qui soit gai.¹⁷⁹

Cette gaieté de l'art ne se caractérise pas par la simple expression d'un bonheur de vivre — ce qui rendrait l'énoncé plutôt banal. Avant d'affirmer catégoriquement cette impossibilité, Adorno expose ce qu'il désigne comme la gaieté de l'art. S'il évoque brièvement une gaieté définie comme telle par son contenu, cette « gaieté de commande » rejetée sans détour¹⁸⁰, la gaieté dont il dit l'impossibilité ne se donne pas

¹⁷⁷ « Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » Theodor W. Adorno, *Prismes*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, coll. « Critique de la politique », Paris, Payot, 2003 [1955], p. 26.

¹⁷⁸ Au nombre desquels on trouve *Notes sur la littérature* [1958, 1961, 1965, 1974], *La Dialectique négative* [1966] et également des cours prononcés en 1965 et rassemblés dans *Métaphysique. Concept et problème*. Benjamin Renaud retrace les différentes références d'Adorno à sa déclaration dans son article « Adorno et la poésie " après Auschwitz " », sans y mentionner cependant « L'art est-il gai ? », *Tache aveugle*, <http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article118>, consulté le 2 mars 2008.

¹⁷⁹ Theodor W. Adorno, « L'art est-il gai ? », *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, coll. « Champs », Paris, Flammarion, 1984, p. 433.

¹⁸⁰ « Quand l'art veut être gai par lui-même, se conformant ainsi à l'usage qui, selon Hölderlin, ne respecte plus rien de sacré, il est ravalé aux besoins des hommes et son contenu de vérité est trahi. Sa

aussi facilement au lecteur. Afin de la penser, il est nécessaire de la situer dans sa relation avec la réalité et dans son opposition avec la gravité de l'existence humaine :

Si [la] seule existence [de l'art] le fait échapper à l'emprise dominante, c'est qu'il exprime en même temps une promesse de bonheur, d'une certaine façon, même dans l'expression du désespoir. [...] La gaieté de l'art, c'est le contraire, si l'on veut, de ce que l'on a tendance à y voir : non pas son contenu, mais son mode d'action, le fait abstrait qu'il s'agit d'art en soi, qu'il s'épanouit au-dessus de ce dont il démontre le pouvoir. [...] *A priori*, avant ses œuvres, l'art est la critique de la gravité bovine, à laquelle la réalité voue les hommes. Il croit, en nommant cette malédiction, la rendre moins dure. Voilà ce qui fait la gaieté de l'art; et aussi, sans aucun doute, sa gravité, dans la mesure où il modifie la conscience existante.¹⁸¹

À la lumière de cette définition, on comprend que la gaieté inadmissible de l'art après Auschwitz consiste, d'une part, à *s'épanouir* au-dessus de la catastrophe et, d'autre part, à rendre cette *malédiction moins dure* en la représentant. Le désastre ne saurait tolérer d'euphémisme.

Si la poésie à la suite d'Auschwitz apparaît à la fois impossible — puisqu'elle perd ses conditions d'existence — et inadmissible, elle ne le devient pas uniquement en raison des rapports entretenus entre l'art et la réalité, comme le montre plus précisément « L'art est-il gai? », mais en raison du contact même de l'être avec le monde — ou plutôt de sa perte, comme le postule Dario De Facendis dans son étude consacrée à cet énoncé d'Adorno, qu'il qualifie d'« *oracle tragique* »¹⁸². Un « double désastre »¹⁸³ repose à son avis dans celui-ci:

Il consiste dans le fait que, quoi qu'on réponde à notre question [à savoir si l'affirmation d'Adorno est exacte], nous finissons par donner raison au nazisme. En effet, si vraiment il n'est plus possible après Auschwitz d'écrire de la poésie, le nazisme a triomphé, et s'il est encore possible, malgré Auschwitz, de le faire, le nazisme a encore triomphé.¹⁸⁴

gaieté de commande s'accorde bien au système. Elle encourage les hommes à continuer à le supporter, à collaborer. Voilà la figure du désespoir objectif. » *Ibid.*, p. 432.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 430-431.

¹⁸² Dario De Facendis, « Principes élémentaires d'une esthétique antibourgeoise », *Société*, volume 15/16, été 1996, p. 451

¹⁸³ *Ibid.*, p. 451.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 452.

Loin de limiter la poésie à un genre littéraire, il décrit celle-ci à travers le rapport de l'humain au monde dont la poésie participe : « Par poésie, j'entends non pas le contact immédiat de la sensibilité de l'homme avec le monde, mais celui médiatisé par l'humain qui habite cette sensibilité.¹⁸⁵ » À partir de cette définition, il analyse l'une des principales destructions à l'oeuvre dans les camps d'extermination :

Dans le témoignage d'un rescapé de camp de la mort nazi, j'ai trouvé quelque chose d'absolument bouleversant. Cet homme raconte son expérience vivante de l'Enfer, la monstruosité de la haine, la déchéance ultime de l'humain chez les victimes et les bourreaux. Au milieu de tout cela, il nous dit que la chose qu'il trouvait la plus atroce au sein du camp, se trouvait hors du camp : dans le printemps qui fleurissait les prés et les arbres au loin des barbelés. Chez lui, il ne restait plus rien de la capacité sensitive humaine qui permet à l'être, appelé humain en raison de cette capacité, de ressentir *le contact* simple et évident avec le monde dans sa réalité vitale minimale. [...] C'est à ce moment qu'il touche de façon catastrophée, ce degré zéro de la poésie, la condition minimale de son surgissement, qui est tout entière contenue dans la rencontre de l'être avec l'être.¹⁸⁶

Ce n'est pas seulement la poésie qui s'est vue détruite par les nazis, c'est le monde entier. Et pas seulement pour les victimes des camps, nous rappelle Adorno en énonçant l'impossibilité de la poésie après ce désastre, mais pour l'humanité.

La littérature après Auschwitz relève donc d'un double scandale résidant dans la poursuite d'un contact avec le monde et, ce faisant, du langage, de la poésie, de la représentation. Ce scandale, bien qu'il concerne évidemment l'art occidental tout entier produit à la suite d'Auschwitz, est rendu particulièrement sensible par les oeuvres évoquant la Deuxième Guerre mondiale. Derrière chaque trouble spécifique provoqué par une oeuvre de cette production se profile l'ombre de ce scandale général. *Le Rivage des Syrtes* au même titre que *Féerie pour une autre fois* illustrent cette poursuite du contact avec le monde à travers un parti pris inébranlable pour la représentation qui prend certes deux formes radicalement opposées mais qui est porté par la même croyance en la littérature. Et c'est en ce sens, ces deux textes, autant celui de Céline, déjà coupable, que celui de Gracq sont profondément scandaleux. L'un et

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Idem.*

l'autre ne va pourtant pas aussi loin dans la représentation du désastre. Si Gracq persiste au-delà de la Deuxième Guerre mondiale à privilégier une littérature axée sur la *mimesis*, si pour Gracq le contact avec le monde, malgré la catastrophe, demeure non seulement possible mais intact, il ne représente pas pour autant le désastre vers lequel tend tout *Le Rivage des Syrtes*. Il y a d'ailleurs lieu de se demander si la langue de Gracq qui n'a pas pris acte de la catastrophe aurait été en mesure de représenter la destruction intégrale d'Orsenna et si, en choisissant de représenter la catastrophe, il eût quand même maintenu l'idée d'une possible régénération du monde au-delà de la destruction. Céline a cependant, pour sa part, pris sur lui la catastrophe et a façonné sa langue à l'aune de celle-ci. Il y a intégré les déflagrations et les fissures provoquées par les bombardements. Ce faisant, au-delà même de ses attaques explicites envers ses contemporains, la violence qu'il perpétue est celle de sa langue. C'est par sa langue qu'il contre-attaque et c'est ce qui la rend intolérable. Cette langue de Céline qu'il déploie à partir de la tétralogie des bombes préserve non seulement un contact avec le monde mais lui fait atteindre un nouveau degré. Il s'approche, autant que faire se peut, d'un ancien idéal d'adéquation parfaite entre la langue et le monde. Céline conduit ainsi la représentation vers son paroxysme. En approchant à ce point la représentation de ses limites, on peut cependant se demander si ce n'est pas un geste destructeur qui est entamé, si la prochaine étape au-delà de Céline ne pourrait qu'être l'annihilation du langage qui s'abolirait en se confondant avec son objet.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

1. *Textes étudiés*

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1995 [1952, 1954], 633 p.

GRACQ, Julien, *Oeuvres complètes I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1989, 1447 p.

GRACQ, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, 322 p.

2. *Autres textes cités*

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1952 [1936], 622 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, coll. « Folio plus », Paris, Gallimard, 1996 [1932], 542 p.

CHOURAQUI, André, *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, 2430 p.

CORPUS SECONDAIRE

1. *Théories de la fête*

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1950 [1938], 250 p.

CANETTI, Elias, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1966 [1960], 526 p.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 451 p.

MURAY, Philippe, *Après l'histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, 279 p.

MURAY, Philippe, *Désaccord parfait*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2000, 347 p.

MURAY, Philippe, *Exorcismes spirituels III*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 458 p.

MURAY, Philippe, *Le Portatif*, coll. « Mille et une nuits », Paris, Les Belles lettres, 2006, 95 p.

2. *Articles et ouvrages sur Le Rivage des Syrtes et sur Julien Gracq*

AMOSSY, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, Paris, CDU et SEDES, 1982, 310 p.

BERTHIER, Philippe, « Gracq et Buzzati. Poètes de l'événement », in *Cahier de l'Herne*, coll. « Le livre de poche », Paris, éditions de l'Herne, 1972, p. 127-150

BLANCHARD, Jean-Marc, « Deux lectures du Rivage des Syrtes », in *Cahier de l'Herne*, coll. « Le livre de poche », Paris, éditions de l'Herne, 1972, p. 154-175.

BOÏE, Bernhild, « Jeux de rideaux », *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*, coll. « Essais », Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 182-189.

- CHAMBERS, Ross, « *Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes », *Revue des sciences humaines*, vol. 35 n° 137, 1970, p. 141-154.
- COGEZ, Gérard, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, coll. « Études littéraires », Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 127 p.
- LONGUET MARX, Anne, « Le récit au bord du vide. Des falaises au rivage, ou "l'esprit-de-l'histoire" dans deux romans de Ernst Jünger et de Julien Gracq. », *Revue romane*, vol. 30, n°1, 1995, p. 91-99.
- MAROT, Patrick, « 'L'Épais terreau de la littérature' : sur la poétique et l'esthétique des références littéraires dans les fictions romanesques », in *Julien Gracq 4 : références et présences littéraires*, coll. « La revue des lettres modernes », Paris, La Revue des lettres modernes, 2004, p. 11-92.
- MURAT, Michel, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, coll. « Les essais », Paris, José Corti, 2004, 358 p.
- TRITSMAN, Bruno, « Poétiques de l'histoire chez Gracq et Jünger: trames de pierre, paroles estompées », *Poétique*, vol. 25, n° 100, novembre 1994, p. 473-486.
- VISSET, Pascal, *Le temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, 368 p.
- VOUILLOUX, Bernard, *Mimésis : sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, coll. « Archives des lettres modernes », Paris, *Lettres modernes*, 1991, 86 p.

3. Articles et ouvrages sur Féerie pour une autre fois et sur Louis-Ferdinand Céline

- BESNARD, Micheline, « D'un innommable l'autre. *Féerie pour une autre fois* », *Littérature*, n° 60 (décembre 1985), p. 19-30.
- BRES, Jacques, « '-Hou! Haa! Yrrââ': Interjection, exclamation, actualisation », *Faits de Langues: revue de Linguistique*, n° 6 (septembre 1995), p. 81-91.
- CLICHE, Anne Éline, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », *Figura : Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2005, p. 59-113.
- DE CHANTAL, François, *La Transgression linguistique dans Normance et dans Bagatelles pour un massacre de Louis-Ferdinand Céline: étude stylométrique*, Montréal, Université de Montréal, 2000, 2 v.
- FERRARIS, Denis, « La guerre en ses atours. Esthétique du charivari », *Revue des sciences humaines*, tome LXXV, n°204 (octobre-décembre 1986), p. 5-21.
- HAMEL, Yan, *La Bataille des mémoires*, coll. « Socius », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 406 p.
- KRANCE, Charles « The Imprisoned Word: Céline's *Féerie pour une autre fois* », *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem, Wake Forest University, 1984, p. 177-183.
- MURAY, Philippe, *Céline*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2001 [1981], 252 p.
- ROTH, Patricia, « Les Fictions de la prison danoise dans *Féerie I* et dans la correspondance », *Actes du Onzième Colloque International Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société des études céliniennes, 1998, p. 168-178.
- ROUAYRENC, Catherine, « Lexique et fantaisie : le vocabulaire non conventionnel dans *Féerie I* et II », *Actes du colloque international de Toulouse L-F Céline (5-7 juillet 1990)*, Paris, Du Lérot & Société d'études céliniennes, 1991, p. 277-286.

SAUTERMEISTER, Christine, « Pitreries et dérobadés dans *Féerie pour une autre fois* », *Revue des lettres modernes*, n° 560-564 (1979), p. 93-105.

SOLOMON, Philip H., « Louis-Ferdinand Céline's *Normance*: The Weight of Guilt », *Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*, Tallahassee, Florida State University Book, 1982, p. 113-124.

SPEAR, Thomas C., « Le développement des voix narratives multiples : l'émergence du narrataire célinien », in *Actes du Colloque international de Paris L.-F. Céline. (20-21 juin 1986)*, Tusson, Du Lérot & Société des Études Céliniennes, 1987, p. 258-268.

SPEAR, Thomas, « The Imprisoned Narratee in Céline and Genet », *French Literature Series*, n° 17 (1990), 139-142.

STASKOVÁ, Alice, « Transfiguration d'un procès. Les narrataires céliniens dans *Féerie pour une autre fois I* », in *Classicisme de Céline : actes du douzième Colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998, Paris, Société d'études céliniennes, 1999, p. 339-355.

ZAGDANSKI, Stéphane, *Céline seul*, coll. « L'infini », Paris, Gallimard, 1993, 127 p.

WAGNER, Frank, « D'une *Féerie* théorique », *Œuvres et critiques*, vol. 28, n° 1, 2003, p. 213-227.

Entretien télévisé avec Louis Pauwels de 1961, Ubuweb, <http://www.ubu.com/film/celine.html>. Consulté le 6 juin 2008.

4. Articles et ouvrages sur la représentation après la Deuxième Guerre mondiale

ADORNO, Theodor W., *Primes*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, coll. « Critique de la politique », Paris, Payot, 2003 [1955], 247 p.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », Paris, Payot & Rivages, 2003 [1998], 193 p.

DE FACENDIS, Dario, « Principes élémentaires d'une esthétique antibourgeoise », *Société*, volume 15/16, été 1996, p. 426-462.

RENAUD, Benjamin, « Adorno et la poésie "après Auschwitz" », *Tache aveugle*, <http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article118>, consulté le 2 mars 2008.

5. Divers

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, , traduit de l'allemand par Sibylle Muller, coll. « Champs », Paris, Flammarion, 1984, 436 p.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 306 p.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacosté, Paris, Éd. du Cerf, 1989, 976 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 1998, 307 p.

DEBRAY, Régis, « La Fonction funéraire », *Critique de la raison politique*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1988, p.372-381.

KIMURA, Bin, *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, traduit du japonais par Joël Boudierlique, Paris, P.U.F., 1992, 193 p.