

**Aux marges du romanesque**  
**avec *Féerie pour une autre fois* de L.-F. Céline**

Suzanne MUNSCH  
Centre de Recherche en Poétique Histoire Littéraire et Linguistique  
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Louis-Ferdinand Céline a tout fait pour déplacer les attentes convenues du lecteur, ne laissant jamais ce dernier indifférent. Il le dérouté en proposant un style qui s'attaque à la belle langue française, consistant, entre autres, à redécouvrir les modalités de l'oral par l'écrit. Il provoque aussi son lecteur d'un point de vue idéologique, par des prises de position ambiguës ou extrémistes. Et, sans se laisser enfermer dans un discours univoque, son personnage-narrateur est inséparable de l'image travaillée d'un écrivain dont les témoignages mêlent vérité et fiction — dans cet entre-deux qu'est peut-être la réalité et que permet justement d'interroger le roman.

La difficulté qu'éprouve le lecteur pour situer cette œuvre montre que le jeu romanesque célinien consiste dans le déplacement d'un discours, d'un style et d'une image. Comment se construit précisément ce déplacement et quelles en sont les conséquences en terme générique ? C'est en analysant la transformation qu'a pu subir la voix narrative entre *Voyage au bout de la nuit*, roman initiatique publié en 1932<sup>1</sup> et *Féerie pour une autre fois*, roman publié en deux volets en 1952 et 1954<sup>2</sup>, que nous pourrions mieux comprendre les mutations poétiques mais aussi esthétiques qui opèrent sur le genre romanesque dans la seconde partie de l'œuvre célinienne. De telles transformations participent à la construction d'une marginalisation poétique dont nous voudrions découvrir le sens.

### I. Une marginalisation stratégique avec *Voyage*

Dans *Féerie*, le narrateur soutient que « tous les malheurs viennent d'un mot de trop<sup>3</sup> !... ». La langue est présentée comme excessive et l'on ne peut ici que se référer à l'écriture des pamphlets (publiés entre 1936 et 1941). Cette démesure dont se trouve accusée la langue est pourtant prégnante dès les premiers mots de *Voyage au bout de la nuit* (1932). Assumer le poids d'une langue, et par là le rôle de narrateur, est une responsabilité qui ne va pas de soi. Le recul du narrateur vis-à-vis de son propre rôle pourrait bien devancer la désertion qui fonde à plusieurs moments le parcours du personnage.

Parler d'une « désertion narrative » contredit pourtant cette idée communément admise selon laquelle *Voyage au bout de la nuit* aurait pour spécificité de donner au narrateur une présence inédite. Mais, à l'entendre, c'est bien malgré lui et à cause d'un certain Ganate, que le narrateur Bardamu prend la parole : « Ca a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler<sup>4</sup> ». La tournure familière de la première phrase n'est pas seulement là pour créer un effet de conversation qui renforcerait la présence du narrateur, elle favorise aussi la convocation implicite, ou plutôt, linguistique du lecteur. Or, cette mobilisation du lecteur à l'incipit du roman, dont Arthur Ganate reste le reflet, ne fonctionne-t-elle pas comme un subterfuge permettant à la voix narrative de mieux s'effacer ? Le dialogisme célinien<sup>5</sup> serait alors moins une fin en soi que l'outil d'un effacement discursif.

1. L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* (1932), *Mort à crédit* (1936), dans *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

2. L.-F. CÉLINE, *Féerie pour une autre fois I* (1952), *Féerie pour une autre fois II* (1954), *Entretiens avec le professeur Y* (1955), dans *Romans IV*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

3. *Féerie I*, *op. cit.*, p. 42.

4. *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 7.

5. Henri Godard, qui appuie sa thèse sur la théorie bakhtinienne parle plutôt de « Plurivocalisme ». M. Bakhtine emploie, cependant, les deux termes indifféremment.

Un malaise constitutif, propre à l'instance narrative, est repérable au moment même de la genèse de l'œuvre et pourrait rendre compte plus précisément de cette incertitude du « je » vis-à-vis du discours qu'il est censé tenir. En observant une des versions antérieures de *Voyage au bout de la nuit*<sup>6</sup>, Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard relèvent une interversion des rôles entre Ferdinand Bardamu et Arthur Ganate<sup>7</sup>. De cette transformation qui est effective dans le manuscrit, la version finale conserve une trace narrative : à la virulence du discours anarchiste dont Bardamu se fait le porte-parole succède une attitude patriotique qu'atteste l'engagement militaire si soudain du personnage. Cette scène témoigne de la fragilité de la pensée et décrédibilise la portée du discours soutenu par les personnages. Henri Godard note d'ailleurs qu'un effet de brouillage, à plusieurs endroits de cet incipit, laisse penser que l'opposition discursive n'est pas si claire au point que « [...] dans le bref espace de ces quatre pages, le lecteur, s'il n'était entraîné au courant du texte, pourrait être amené à se demander qui est qui et qui dit quoi<sup>8</sup>. »

Comment comprendre une telle fragilisation de l'instance narrative ? On sait combien l'incertitude latente qui habite la conscience des écrivains de cette génération empêche la pleine prise en charge du discours romanesque, trop associé à un artifice. L'incipit devient ainsi chez Céline le lieu déconstructif du discours conçu comme « vérité ». Les idées sont sacrifiées au profit d'une langue qui s'en trouve comme détachée, sans fond. Elles deviennent l'apanage d'une fiction que le roman ne saurait assumer comme telle dans le contexte des années 30. Si *Voyage* est parfois perçu comme un roman à thèse, l'affirmation n'est possible qu'au vu du questionnement qui lui est sous-jacent, lequel est entièrement lié au recul de ce « je » au début du roman.

---

6. Henri Godard, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Du Lérot, 1988, p. 40 : « Texte révélé en 1987 : dactylographie provisoire que Céline avait fait réaliser à un certain point de son travail, et dont il repartit ensuite pour écrire le texte définitif, en procédant par correction mais surtout par une amplification spectaculaire qui doublera presque la longueur du texte. » (Cf : aussi *Romans I, op. cit.*, pp. 1172-1176.)

7. *Ibid.*, p. 41 : « (...) dans la version antérieure, c'est le partisan de l'ordre et des valeurs établies qui est le je narrateur, l'anarchiste est l'autre. » *Ibid.*, p. 42 : « En passant d'une version à l'autre, Céline ne s'est pas contenté d'intervertir les noms, il a modifié la distribution des répliques [...] ».

8. *Ibid.*, p. 38.

Il s'agit pourtant, chez Céline, de démanteler l'autorité narrative au profit d'une autorité plus grande: « À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ca venait des profondeurs et c'était arrivé<sup>9</sup>. » L'imaginaire célinien, en se laissant envahir par cette réalité négative de la mort, donnée comme fédératrice, retrouve un pouvoir d'autorité. C'est par le retrait du « je » au profit d'une dimension universelle, à l'incipit du roman, que le discours atteint une forme de vérité capable d'engager la suite du récit et de soutenir l'acte même de la narration. La réponse que Céline trouve ainsi à la crise de la fiction qui se déploie dans les années 30 et qui n'est peut-être que la résurgence, après la première guerre mondiale, d'une crise plus profonde qui poursuit le genre romanesque, ne s'appuie pas seulement, comme le soutient Henri Godard, sur le recours à l'autobiographie au cœur du romanesque<sup>10</sup>, mais aussi sur la marginalisation stratégique de ce « je » narrateur dès les premiers instants du roman. Sans la mise en retrait du « je » dans cet incipit, l'expérience traumatique de la mort serait restée au stade d'une vision personnelle ; elle n'aurait pas atteint cette dimension collective qui replace le roman du côté d'une vérité indispensable à sa légitimité.

## II. D'une marginalisation personnelle vers une marginalisation poétique

Si dans *Voyage*, le narrateur, au nom d'une vérité toute fondée sur un questionnement existentiel, refuse d'être seul à parler, avec *Féerie*, on l'empêche de parler. C'est dans la mise en scène de sa solitude que la voix narrative se chargera de contrer cet interdit. Le rapport de l'instance narrative à son propre discours s'inverse et les conditions de marginalisation du discours célinien aussi. Un silence suit la publication de *Féerie* (1952 et 1954). Cet échec éditorial implique une mort littéraire pour l'écrivain qui se trouve écarté de la scène littéraire — mise à l'écart d'autant plus douloureuse qu'il y est peu habitué après le succès de *Voyage* (1932) et de *Bagatelles pour un massacre* (1937). Or, ce silence précède déjà l'écriture : le narrateur l'anticipe et s'en sert à l'intérieur du texte comme une contrainte préalable à partir de laquelle l'écriture doit s'imposer. Ce musèlement de la parole romanesque est mis en scène dès l'incipit avec un personnage prénommé ironiquement Clémence, double inversif d'Arthur Ganate quand elle n'apparaît qu'au seuil du roman.

9. *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 14.

10. Henri GODARD, *Poétique de Céline*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées ».

Le silence qui semble imposé au narrateur implique toute la difficulté du récit à se dire. Dans les deux volets romanesques, le récit de *Féerie pour une autre fois* est en effet malmené par le temps d'une énonciation propulsée vers sa propre fin. Le temps se veut horizontal et fatalement protensif, c'est-à-dire entièrement déterminé par sa fin. Dans *Féerie I*, le récit se trouve hanté par l'hypothèse d'une extradition et d'une condamnation à mort. Cette image d'une mort en puissance est pleinement illustrée dans *Féerie II* par la transposition d'un événement : la destruction de Montmartre par un bombardement allié en 1944. Face à cette horizontalité protensive qui entraîne dans *Féerie* le sujet célinien dans une projection paranoïaque<sup>11</sup>, s'exerce un mouvement mémoriel, où la rétention des souvenirs se veut concomitante de la rétention carcérale. Largement exploité entre *Mort à crédit* et *Guignol's band* où il apporte au récit sa cohérence, le substrat autobiographique perd son efficacité dans *Féerie*. C'est alors à la déconstruction du modèle narratif célinien que l'on assiste. La mémoire reste partielle. Certes, au vide événementiel que suppose l'espace carcéral, se substituent d'autres lieux narratifs — la ville aimée de Saint-Malo se trouve convoquée<sup>12</sup>, le Cameroun<sup>13</sup>, Longchamp dans les Flandres<sup>14</sup>, Londres<sup>15</sup> et surtout les rues de Paris. Mais ces espaces-temps recèlent tous un discours nostalgique qui ramène le narrateur vers l'idée d'une disparition : image de dégradation, réflexion sur la guerre, convocation de la mort. Dans une version primitive (version C) de *Féerie*, on assiste pourtant à un déploiement mémoriel beaucoup plus structuré, qui témoigne d'une véritable quête narrative du côté de la mémoire. Ce récit, si inédit soit-il, est pourtant rejeté par l'auteur. Le mouvement autobiographique célinien perd sa force vitale, celle qui est mise en œuvre jusqu'à *Guignol's band*. Le dernier élan vitalisant de l'œuvre célinienne consiste alors dans *Féerie* à en nier la continuité et l'étendue.

---

11. *Féerie I*, *op. cit.*, pp. 89 sqq. : vision délirante du narrateur jeté tel un déchet par d'autres écrivains dans des champs d'épandage. *Ibid.*, p. 123 : vision fantasmée de sa propre tombe à Saint-Malo, traitée sur le mode parodique.

12. *Ibid.*, p. 54.

13. *Ibid.*, p. 66.

14. *Ibid.*, p. 106.

15. *Ibid.*, pp. 75-76.

C'est sur la négation de cet espace narratif d'ordre mémoriel que vient alors se construire le récit de *Féerie*. La symbolique de l'espace « troué » est évidente dans les deux volets du roman : qu'il s'agisse du « trou » carcéral ou du « trou » que constitue la Butte Montmartre une fois bombardée. Soumis à la perspective du « gouffre », le lieu ne répond plus à sa fonction mnésique — pour reprendre la thèse bachelardienne — et le récit s'affronte à son impossibilité. Face à cette détermination du gouffre, le seul recours de la voix narrative est d'en accentuer la symbolisation par une discontinuité langagière. En empêchant le temps énonciatif de s'appliquer au temps de l'expérience, en déconstruisant l'axe syntagmatique du langage, les liaisons d'une parole en essor, le narrateur s'oppose, par la discontinuité, à une fatalité. Contre la mesure du langage, Céline construit un rythme qui naît de la trouée phrastique et en lequel le sens ou la volonté d'une liberté V ici plus forte qu'ailleurs — se laisse entendre<sup>16</sup>. L'arme stylistique qu'utilise le narrateur semble être celle de l'instant.

Parce que n'est-ce pas je renonce à rien !... Vif ?... Mort ?... Pour moi, hé là ! nulle importance !... je sors d'ici, *Féerie* m'emporte !... vous me revoyez plus qu'en vélo... deux, trois vélos !... Ah, plus de brouettes, plus de brutalités du Ciboire !... fini escarpes d'Académie ! biscornus ou non ! Odes à vendre ! [...] je veux pas laisser la Butte telle quelle !... j'ai des souvenirs, des obligeances... je descends du train à Montparnasse je traverse tout Paris en vélo... la sensation !... [...] Voltige ! en selle !... Rue de Rome !... un trait !... rue de Rome ! le pont de l'Europe !... le vieillard ailé !... le revenant !... le pont Caulaincourt !... j'aborde !... le julot le sait !... ça y est !... il m'aperçoit caracolant d'une pédale l'autre !... Il me parle plus !... Il se renfrogne... il se rentre dans son dedans<sup>17</sup>...

---

16. Henri MESCHONNIC. *Critique du rythme (Anthropologie historique du langage)*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 1982, p.225 : « La métrique est en elle-même la prédiction absolue. Le rythme est imprévisible. Il est le nouveau dans l'écrit. Il est, en ce sens, la représentation même de l'historique dans le langage. Comme la vie. Le mètre est discontinu, chiffrable, binaire ou ternaire. Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiante, du faire sens, dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. [...] Le rythme, comme le désir, n'est pas connu du sujet de l'écriture. Ce sujet n'en est pas le maître. C'est pourquoi le rythme dépasse la mesure. »

17. *Féerie I, op. cit.*, pp. 124-125.

Du point de vue du contenu, on assiste au détachement du « je » face à l'idée de la mort. Le titre du roman ici mentionné construit une conjonction parfaite entre énonciation et énoncé. Contrairement à *Voyage au bout de la nuit* (ou Céline utilise surtout le passé-composé), l'énonciation se fait au présent de l'indicatif. L'implication du lecteur par le « vous » conforte déictiquement l'apparition de l'instant énonciatif. On observe aisément combien la projection paranoïaque (mention de la « brouette » qui renvoie à un épisode précédent) se trouve refusée au profit d'un acte mémoriel se focalisant sur la Butte Montmartre. Mais loin d'un déploiement mémoriel, les phrases viennent casser cette amplitude pour inscrire l'énonciation célinienne dans un présent linguistique. L'acte mémoriel reste un processus non conceptualisé, de l'ordre de l'affect, et s'apparente à une mémoire vive : phrases nominales, elliptiques, juxtaposition, rythmique tendue, absence de connecteurs logiques. L'exclamation et les trois points de suspension dont Céline abuse délibérément dans *Féerie* maintiennent le discours dans la sphère d'une intonation orale, modalité du discours plus apte à saisir le présent. La parole ne semble pas vouloir s'achever. C'est que l'instant a peut-être justement comme spécificité d'être génératif, sans quoi il se transformerait en durée. L'infini recommencement est chez Céline, ici, une manière de retenir l'énonciation au seuil de sa production. Cet instant suspendu est une pure fiction toute appuyée sur un travail linguistique, et donne l'occasion au roman de s'opposer à l'horizontalité tragique du temps<sup>18</sup>.

Le récit se trouve affecté par cette parole voulue comme instantielle. L'enchaînement actionnel est toujours conceptualisé par la voix structurale d'un narrateur, mais quand l'histoire perd son amplitude, sa cohérence, sa durée, quand elle se trouve limitée à l'instant T qui est celui d'une incarcération — que l'on parle d'ailleurs de celle de la prison dans *Féerie I* ou de celle de l'immeuble montmartrois piégé par les bombardements dans *Féerie II* —, alors s'y substitue une présence plus directe qui refuserait toute médiation. Cette présence, toute énonciative, s'appuie sur les distorsions que l'auteur impose à la langue écrite dans *Féerie* et déplace les enjeux traditionnels du genre romanesque.

### III. Recentrement énonciatif du romanesque

---

18. Denis Bertrand observe déjà dans *Mort à crédit* ce façonnement énonciatif (et non représentatif) de l'instant. Voir son article : « Émotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », dans Denis BERTRAND et Jacques FONTANILLE (dir.), *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2006, p. 399 : « Notre hypothèse est que cette écriture, loin de mettre en scène une réalité de l'instant [...] génère et secrète un régime de temporalité dont le terme “ instant ” est la dénomination la plus rapprochée. »

Dans *Voyage*, il est encore question de déplacement, ainsi que l'annonce la fin du premier chapitre : « Alors on a marché longtemps<sup>19</sup> » — et c'est par cette promesse d'un espace-temps à parcourir que le récit trouve sa place. Avec *Féerie*, l'écrivain renonce formellement à cette séduction au profit d'un recentrement. Le cheminement romanesque ne saurait s'actualiser quand tout l'enjeu narratif est de proposer un récit dénué de ses possibilités d'avancée. Le narratif, rompant avec les codes du déplacement, perd sa direction. Le lecteur ne sait plus très bien où est conduit le récit, confondu dans un système énonciatif complexe où se mêle au contenu narré l'illusion romanesque de sa production. Car du contexte initial de la rédaction (prison) à la mimésis d'une mémoire activée et d'un imaginaire mobilisé, la parole narrée retourne vers les fondements de son apparition. De façon circulaire, le texte rejoint sa propre matérialité. Le « prix [...], les corrections, la dactylo, l'imprimerie, les timbres<sup>20</sup>... » substituent le roman au romanesque. Et l'objet-livre, en cours de rédaction, menacé dans son existence matérielle<sup>21</sup>, laisse apparaître un écrivain qui « peine à écrire<sup>22</sup> », « [s]e crevant les yeux sur [s]a petite planchette, au crayon<sup>23</sup>... ». De la conception du livre à sa conceptualisation, on assiste même dans *Féerie I* à la promotion indirecte du roman comme si le texte se déjouait du pouvoir de médiation qui était le sien<sup>24</sup>. Le rêve d'une « ruée des foules ! [d]es libraires au sac<sup>25</sup> ! » devance la réception critique du roman, supprime au lecteur sa part de liberté et rend difficile le déplacement imaginaire attendu. Le texte est détenu par sa dimension matérielle et éditoriale tandis que l'on assiste à une incarcération du romanesque. Il faudra attendre la fin de *Féerie II* pour que le geste d'écriture se trouve parfaitement intégré au récit : si la pluie de papiers qui recouvre le cadre de Montmartre dans les dernières pages de *Féerie* reste énigmatique, le narrateur se l'approprie hypothétiquement, en sorte qu'il est possible d'interpréter la scène comme l'envolée de pages manuscrites qui ramènent le roman vers l'acte créateur qui le produit<sup>26</sup>. La tâche de Céline dans *Féerie* semble alors de faire une place au geste même de l'écriture au cœur de la narration. Non plus entrecoupé par le temps de l'énonciation, mais fusionnant avec, le récit célien aurait pour objectif de retourner vers son propre commencement. Derrière ce schéma circulaire, L.-F. Céline ne nous invite-t-il pas à chercher le sens de l'œuvre de *Féerie* dans l'acte même d'écriture ?

---

19. *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 10.

20. *Féerie I*, *op. cit.*, p. 22.

21. *Ibid.*, p. 92.

22. *Ibid.*, p. 27.

23. *Ibid.*, p. 86.

24. *Ibid.*, pp. 26, 54, 169.

25. *Ibid.*, p. 29. Voir aussi pp. 79-80.

26. Louis-Ferdinand CÉLINE, *Féerie II*, *op. cit.*, p. 478 : « C'était vrai ! absolument !... un grand envol de pigeons !... et des myriades de moineaux ! plein le ciel ! plein l'air ! et des papiers ! avec les papiers !... oui !... plein de papiers ! tout ça venait de très haut !... à moi encore des papiers ?... de très au-dessus de notre propre maison !... et des autres maisons... » L'interrogation du narrateur renvoie à un passage précédent où les papiers réfèrent, en partie, à ses manuscrits (voir p. 458).



Le lieu narratif sur lequel se concentre le récit dans *Féerie II*, Montmartre, conforte cette impression. Dès l'incipit de *Voyage*, la Place Clichy, située en contrebas de Montmartre, est posée comme un pôle énonciatif vers lequel retourne épisodiquement le récit. Dans *Entretiens avec le Professeur Y*, bref roman paru en 1956 pour soutenir les ventes de *Féerie II*, c'est sur « un banc... place Clichy... » que le narrateur s'accorde « un petit repos (...) » car « une fois là-haut [autrement-dit à Montmartre] ça serait pas long... pour [lui] c'est rien de rédiger<sup>27</sup>... » Montmartre constitue le centre névralgique du texte romanesque quand c'est rue Lepic qu'ont été effectivement rédigées les pages de *Voyage au bout de la nuit*, roman inaugural. Si c'est à Montmartre que se trouve déplacé le récit de *Féerie*, lieu qui symbolise la tendance du texte au recentrement, pouvoir de recentrement, reste à en interroger les effets stylistiques.

#### IV. Répétition et monologisme

Dès *Féerie I*, le resserrement carcéral invite à l'introspection et conduit vers une ontologie du narratif, c'est-à-dire à ce point où le récit trouve sa place dans une conscience active et n'est pas encore dicté à l'autre, ménagé pour l'autre, mis en ordre pour l'autre — c'est-à-dire n'est pas encore dialogique. La voix du narrateur se met à radoter, revenant inexorablement vers des motifs déjà mentionnés. Ainsi, divers éléments refont surface : l'image du sauveur<sup>28</sup>, la médaille militaire<sup>29</sup>, les saisies et les pillages<sup>30</sup>, la crainte pour Arlette<sup>31</sup>, la naissance et l'enfance parisienne du narrateur<sup>32</sup>, l'abandon et la mort de la mère<sup>33</sup>. Dès *Voyage au bout de la nuit*, la critique a identifié le « tour du rappel », syntaxique, sémantique ou thématique comme une spécificité du discours célinien. Certains y voient une manière de fortifier la cohérence de l'œuvre et de rendre le propos plus persuasif. D'autres, comme Léo Spitzer, l'interprètent au contraire comme un aveu d'incertitude. Dans *Féerie*, la répétition semble s'accroître encore, atteignant une forme plus consciente. Elle se joue moins au niveau du thème qu'au niveau du motif, et la répétition morpho-syntaxique va jusqu'à laisser place à une répétition d'ordre lexical. La redite s'affirme de façon explicite et ne saurait être l'effet d'un fait de style que seule une lecture critique ramènerait à la conscience de l'œuvre.

... vous entendez la plainte du sol ?... comme un géant geignement qui monte... la trombe des sabots qui monte... une plainte du sol qui éteint tout... même le soutien d'artillerie, les « Volants »... qui tirent, là, juste... On entend plus que la plainte du sol... la plainte remplit tout !... tout l'écho... c'est à réentendre !... Vous êtes emportés, compressés, la charge, genou à genou !... tombeau ouvert !... jusqu'au ciel l'écho ! jusqu'au ciel ! *Tagadadam ! Tagadadam !* C'est à réentendre !... Je fais ce que je veux là, je

27. *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, p. 560.

28. *Féerie I*, *op. cit.*, pp. 16, 45, 77.

29. *Ibid.*, pp. 12, 62, 64, 103, 125, 162.

30. *Ibid.*, pp. 25, 80-81, 109, 166.

31. *Ibid.*, pp. 15, 19, 78, 83, 84.

32. *Ibid.*, pp. 44, 84.

33. *Ibid.*, pp. 19, 42, 43, 44, 45, 166.

réentends tout !... Je fais les ouragans tropicaux... Je crée les charges de la grande manœuvre !... Je fais ce que je veux moi dans ma cellule !... l'appui d'artillerie ! Marre de la brouette à Ciboire<sup>34</sup> !...

La répétition syntagmatique, voire lexicale, rend la matière linguistique homogène et fait des mots l'expression d'un resserrement quand le sujet célinien se sent mis à l'écart. Rassurante, la répétition est à l'image d'un geste qui prouve au sujet qu'il existe au moment où il sent sa fin très proche. Le nombre de pages noircies par l'écrivain avant d'atteindre la version finale de *Féerie* donne à ce geste une portée effective. *Féerie* sera le roman de l'infini reprise manuscrite, l'écrivain reprenant chaque fois son récit du début comme pour mieux s'inscrire dans cette continuité énonciative qu'offre le mouvement de répétition. Mais le récit disparaît alors au profit d'une présence énonciatrice qui devient envahissante. Cette recherche d'une unité de soi ou du « même » est là pour pallier une différence fondamentale dirait Gilles Deleuze<sup>35</sup>. Le radotage permet de fixer les mots dans la chair du monde, pour ne pas sombrer dans l'irréversible marginalité ou silence qui constitue l'*a priori* préalable à partir duquel se construit pourtant l'écriture de *Féerie*. La reprise construit le rêve d'une continuité ontologique tandis que tout dans l'individu semble s'émietter.

Mais, si elle rassure l'énonciateur en lui apportant une sensation de continuité, cette tendance à la répétition inquiète le lecteur, traduisant l'image d'une présence en sursis. En ce sens, la répétition révèle une fragilité. Sans atteindre le dépouillement que propose Samuel Beckett avec un roman comme *Molloy* (paru en 1951), la répétition célinienne traduit l'évidement progressif d'une parole dont il ne reste bientôt plus que l'intensité d'une voix. Cercle vicieux de la marginalité, elle ne saurait replacer la voix célinienne dans l'échange. La répétition enferme d'ailleurs le sujet sur lui-même et répond à un besoin de modalisation : « Je fais ce que je veux moi dans ma cellule. » Cet effet d'enfermement introspectif est lié à la saturation du texte appuyée elle-même sur la redondance. Car la parole ainsi saturée devient un espace qui refuse au lecteur le silence ou l'espace dont il a besoin pour rêver et s'approprier le texte.

L'énonciateur ne s'adresse plus qu'à lui-même. Un effet comique en ressort. Une image projetée du « je » se construit : imitation d'une présence énonciative comme une ombre qui en dédouble les mouvements. La seule étendue possible du romanesque réside dans le redoublement de cette présence énonciative. Le texte bégaie, semblant s'imiter lui-même, tel ce jeu enfantin qui consiste à répéter mécaniquement les gestes ou la voix d'un locuteur qui dès lors prend conscience de ses propres mouvements, en rendant l'intention presque risible. L'ombre du « je » vociférant devient bien l'objet central du récit. Elle installe une représentation ayant pour seul but de questionner l'unicité de cet objet narratif, jusqu'à le rendre étranger à lui-même. Avec cette ombre, cet écho ou cette doublure, le « je » perd, à force de répétition, l'unité qu'il pensait trouver dans l'acte même de la répétition. L'aveu de son incertitude intrinsèque, d'une faille qui l'habite et qui le ramène à la venue de l'écriture, refait surface, rendant l'entreprise romanesque à sa vanité. La féerie sera bien pour une autre fois. À moins que l'on accepte le déplacement des enjeux du romanesque.

34. *Féerie I*, pp. 99-100

35. Voir : Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, 2005 (1ère éd. : 1968).

## V. Hors-lieu ou renouvellement du romanesque avec *Féerie* ?

On le sait, le style « ne peu[t] exister que grâce à la redondance de la langue<sup>36</sup> ». Chez Céline, la place démesurée qu'occupe la répétition dans *Féerie* est une manière de mieux ériger le style comme objet du romanesque. *Féerie*, le second tome surtout, n'est peut-être pas autre chose qu'une description de l'acte stylistique compris à l'instant de sa production. Plus précisément, ce style devient l'objet implicite d'un discours descriptif qui tend à se substituer au narratif<sup>37</sup>. Le texte célinien semble donner raison à Philippe Hamon qui voit dans la description un métadiscours, autrement-dit un discours qui se retourne sur lui-même pour mieux mettre en valeur la compétence d'un descripteur qui lui est sous-jacente<sup>38</sup>. Chez Céline, dans *Féerie II*, le récit n'est pas abandonné, mais il se trouve progressivement désactualisé et transformé en un immense élan descriptif. Avec le discours descriptif, Céline expérimente ses limites de descripteur, c'est-à-dire aussi son positionnement face à la langue. Il s'agit de vider l'objet narratif de sa substance à l'aide d'une démesure lexicale, incessamment relancée par le point infinitésimal de l'exclamation dont l'auteur abuse délibérément à partir de *Féerie*<sup>39</sup>. Le descriptif devient une revanche d'ordre physique, en non plus seulement conceptuelle, pour un Céline bien décidé à proposer à son auditoire un roman d'un autre genre, tout « émotif ».

La caractérisation utilisée par Céline a de quoi étonner au vu du monologisme narratif qui conduit cette écriture à un recentrement d'ordre infini. La place du lecteur reste écrasée par la présence forcenée du « je » célinien qui mène le romanesque à une dimension autotélique. À toute émotion produite semble se substituer une marginalisation délibérée qu'aucun auditoire ne peut, au fond, totalement pardonner. Parler d'« émotion » à un moment où le texte célinien prend de telle distance avec son lecteur apparaît ainsi provocateur. Car l'émotion appelle une forme de contagion qui ne peut se passer du dialogisme essentiel que suppose un principe d'identification romanesque. De plus, loin de l'empathie, c'est l'antipathie du lecteur que cherche le narrateur célinien à son égard. Et quand bien même cette logique conflictuelle serait propre depuis *Voyage* — selon Godard — à établir ce lien avec le lecteur, elle trouve dans *Féerie* une dimension excessive qui se risque au seul silence. S'il va jusqu'à faire parler directement son lecteur dans *Féerie*, c'est que Céline anticipe déjà ce silence en lui substituant un échange fictif.

36. Pierre Léon, *Précis de phonostylistique (Parole et expressivité)*, Nathan, 1993, p. 9.

37. Cette observation entre en contradiction avec le propos de Julie Boulanger qui voit dans *Féerie* l'occasion d'un retour au récit. Voir son article « “Vous avez joui !” Les déflagrations de *Féerie pour une autre fois* ». En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/articles/vous-avez-joui-les-deflagrations-de-feerie-pour-une-autre-fois>. Consulté en mars 2014>

38. Sur le discours descriptif dans *Féerie*, voir notre article « *Féerie pour une autre fois* de L.-F. Céline : Pour une lecture sans fin ? » dans *Le récit sans fin*, publication succédant à deux journées d'étude (2012 et 2013) organisées par Michel Braud (Centre de Recherches Poétiques et Histoire Littéraire et Linguistique — EA 3003, Université de Pau), en collaboration avec l'équipe Modernités (Bordeaux 3). Publication à venir.

39. Voir à ce sujet l'étude d'Annie Montaut : « La phrase exclamative et le discours célinien : l'infini à la portée de la syntaxe », *Actes du colloque international de Paris (2-4 juillet 1992)*, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1993, pp. 255-264. L'auteur mène son analyse en se basant notamment sur les recherches linguistiques d'Antoine Culioli.

Pourtant, la provocation est consciente et Céline semble trouver dans la marginalisation qui en découle, le moyen d'une autre émotion, une émotion plus profonde qui tiendrait au style et ce, au détriment de l'histoire. C'est à la condition de ce seul décrochage vis-à-vis du récit, qu'une émotion toute littéraire, parce que stylistique, peut être ressentie par le lecteur. Henri Godard voit ainsi dans *Féerie* et notamment dans l'avantage donné au descriptif une résurgence du pari flaubertien, celui d'écrire un roman détaché de son propre sujet, tenu alors par la seule puissance du style<sup>40</sup>. Ce travail stylistique, mis en avant par l'auteur lui-même dès la publication de *Féerie*, reste pour certains une stratégie de contorsion pouvant faire oublier au lecteur les prises de position antisémites. Face à cette critique, on pourrait objecter que si piège il y a, le travail du style n'en est pas moins prégnant, Céline trouvant dans le traitement excessif du descriptif les moyens d'une revanche d'ordre stylistique. On pourrait encore objecter, que Céline dans *Féerie* ne renonce pas à ses prises de position et ne saurait les faire oublier – ne serait-ce qu'en choisissant une version polémique d'un des épisodes historiques de la seconde guerre mondiale : le bombardement de Paris par les Alliés.

Cependant, l'enjeu stylistique de *Féerie*, est-ce vraiment le style comme le voulait Flaubert ? Ne serait-ce pas plutôt, l'affirmation d'une voix subjective qui se sert du style comme d'un principe de dénudement ou de dépouillement ? L'auteur formule ce souhait : « plus qu'à poil... à vif... plus que "tout nu !"... et tout votre "je" en avant !... hardi !... pas de tricheries<sup>41</sup> ! ». Le style célien dans *Féerie* fuit les tenants structurels du langage qui font de l'écriture une activité cognitive pour ramener l'écriture du côté d'un instant énonciatif, non conceptualisé, de l'ordre de l'émotion. Retrouver cet instant où le locuteur-lecteur se situerait en pleine émotion, cela passe en priorité par la désyntaxisation paradoxalement maîtrisée de la phrase. La phrase devient structurellement elliptique ; elle se dénude. Or, il est de même du contenu, du sens, l'énonciateur ne prenant pas la peine d'explicitier les références, et laissant son lecteur noyé dans un verbiage auquel il ne saurait associer quelconques images. Le mécanisme d'abstraction sur lequel repose toute représentation se trouve démolé au profit d'un verbe qui ne peut s'adresser, à défaut de structure et d'images, qu'à la part émotive du lecteur<sup>42</sup>. C'est dans son opposition aux mécanismes de la pensée que semble se définir au mieux la force émotive de cette écriture, laquelle ne saurait avoir été produite autrement que par un effort stylistique bel et bien recherché et maîtrisé. C'est aussi par cette opposition que l'émotion célienne se distingue du Pathos qui implique une identification et donc un acte d'abstraction. Radicale, parce qu'elle s'écarte du pur enjeu esthétique de la représentation, l'émotion célienne tend à vouloir ramener le roman du côté de la création.

---

40. Rappelons le propos de Gustave Flaubert : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses. » (À Louise Colet, 16 janvier 1852.)

41. *Entretiens avec Professeur Y*, op. cit., p. 520.

42. Voir « Céline vous parle », enregistrement de 1958 réalisé par Paul Chambrillon, mis en ligne sur Internet : « Dans les Écritures, il est écrit : "Au commencement était le Verbe." Non ! Au commencement était l'émotion. »

Sous cette intention, c'est le genre romanesque en lui-même qui demande à être repensé. Le monologue célinien, cette marginalisation introspective du langage romanesque ne participe pas à la rupture entre énonciation et énoncé, mais favorise au contraire leur confusion. Il s'agit d'effacer la distance entre l'acte et le résultat, écart que présupposent une certaine tradition romanesque, et surtout nos habitudes de lecture. Céline pose l'énoncé comme le plan mouvant alimenté, dévié, remanié et, tour à tour, confondu par l'injection / l'injonction énonciative. On assiste ainsi à une vitalisation de l'énoncé grâce à l'accentuation de l'acte énonciatif en son sein même. L'auteur, dans *Féerie*, rend alors transparent, comme nulle part ailleurs dans son œuvre, le processus de création du langage. Ce texte rappelle par certains égards le langage « symbolique » défendu par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* (1938), langage « qui ne serait pas séparé de son devenir, de sa propre création », explique Tzvetan Todorov<sup>43</sup>. Chez Céline comme chez Artaud, l'attention portée à l'énonciation — qui n'est d'ailleurs qu'une imitation et symbolisation de la Création — se situe moins du côté d'un discours qui fonctionne à rebours, de manière rétroactive, que du côté d'un discours qui se projette vers un avenir. Ce discours se veut charnel, jouant avec une dimension incantatoire, avec la forme des mots pour dépasser les limites arbitraire de la signification<sup>44</sup>. Sans vouloir forcer le rapprochement, la gestuelle de la parole que construit Céline, dans *Féerie*, attachée à une épreuve de style, rend bien compte d'une intention matérialisante du langage. La caricature d'un langage qui, par aphasie, se transforme parfois en aboiement dans *Féerie I*<sup>45</sup> parodie peut-être cette orientation concrète du langage, mais ne saurait pour autant lui supprimer son intérêt. Elle pourrait être comprise comme un clin d'œil au « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud, nous permettant de parler, à propos de l'expérience marginale que constitue *Féerie*, d'un roman de la cruauté. Si ironique soit-elle, c'est peut-être sous cette référence à Artaud, que le roman célinien avec *Féerie* échappe enfin au plan de l'expérience et à la dimension existentielle qui façonne souvent son interprétation, pour atteindre une dimension ontologique en même temps que physique.

43. Tzvetan TODOROV, « L'art selon Artaud » (1969), dans *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 214.

44. Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », dans *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964 (« Folio / Essais »), p. 211 : « N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser des cris. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier. Réduits à des gosiers anormaux ce n'est même pas un organe mais une abstraction monstrueuse qui parle : les acteurs en France ne savent plus que parler. »

45. *Féerie I*, *op. cit.*, pp. 37-38 : « J'y ai tout hurlé moi au hurleur, toute ma chanson, là, de ma fosse, le contigu !... Des fois ça l'interrompt pas mal... un quart d'heure... une heure... et puis il rehurle ! de plus belle ! Oh mais je peux tout recouvrir pardon ! la ressource ! le thorax ! au moment où vraiment je peux plus, où je souffre trop, où j'ai pas été à la selle par exemple depuis dix, douze jours... treize jours, un coup ! qu'ils veulent pas me donner mon lavement, j'aboye ! »

Dès *Voyage*, la place accordée au narrateur s'appuie sur le dialogue qu'elle entretient avec son lecteur. L'effet de présence qui en ressort reste un moyen pour mieux se décharger d'un discours que le narrateur ne peut et ne veut pas assumer seul. Le recul du « je » est nécessaire à la portée dialogique du roman célinien. À l'inverse et réciproquement, l'effort de la voix narrative célinienne pour occuper le premier plan dans *Féerie*, au détriment de son propre récit, mène vers une forme monologique du roman qui pourrait être la condition de sa marginalité quand elle s'oppose à nos habitudes de lecture.

Pour autant, la marginalisation du discours romanesque que met en place Céline dans *Féerie* s'apparente moins à une exclusion criarde qu'à une opération de recentrement du genre autour d'une entité énonciatrice qui lui permet de redéfinir ses enjeux. En passant par l'épreuve d'un dénudement stylistique, Céline nous offre, avec *Féerie*, une lecture intimiste du discours romanesque qui renverse, au profit d'une émotion toute construite, nos attentes en matière de représentation.