Document généré le 25 avr. 2024 08:20

Études littéraires

Fêtes et jeux de massacre chez L.-F. Cline

Pierre M. Verdaguer

Volume 18, numéro 2, automne 1985

Céline : scandale pour une autre fois

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500703ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500703ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Verdaguer, P. M. (1985). Fêtes et jeux de massacre chez L.-F. Cline. *Études littéraires*, *18*(2), 333–343. https://doi.org/10.7202/500703ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ÉTUDES LITTÉRAIRES, VOL. 18 — Nº 2, AUTOMNE 1985, pp. 333-343

FÊTES et JEUX DE MASSACRE chez LOUIS-FERDINAND CÉLINE

pierre m. verdaguer

Dans la mosaïque de lieux différents qui constitue la toile de fond du *Voyage au bout de la nuit* apparaît une constante. Bardamu, personnage voué à l'errance, se retrouve à plusieurs reprises devant le même stand de tir, au milieu d'une foire ou dans un lieu isolé. C'est là un phénomène unique en son genre. L'attraction foraine, par définition itinérante, semble coller au personnage, le suivre un peu à la trace (il ne fait aucun doute qu'il s'agit bien de la même baraque de tir). Tout se passe comme si le Stand des nations — tel est son nom [1] — venait à Bardamu, puisque ce dernier, pris du constant besoin de partir, revient rarement sur ses pas. Une étude précise des lieux du *Voyage* permettrait d'ailleurs de mettre en évidence l'assimilation des différents départs de Bardamu (de Rancy, Fort Gono, New York, le Tarapout, etc.) à de véritables évasions successives. Il s'agit donc beaucoup plus d'un besoin de fuite que d'un désir de quête. La baraque foraine, dans ces conditions, fait figure de point de repère géographique dont la caractéristique, compte tenu de sa valeur itinérante, est de retrouver le personnage principal. S'interroger sur l'importance de ce leitmotiv dans le *Voyage* conduit à le situer dans le contexte plus général de la fête dans le roman célinien.

Les apparitions successives du stand se font comme pour réaffirmer son symbolisme. Il est mentionné pour la première fois lors de la convalescence de Bardamu, à son retour du front. Ce dernier fait, en compagnie de Lola, une promenade dans les allées du parc de Saint-Cloud quand il tombe en arrêt devant le tir, dont il est alors fait une description précise :

> **Comme les petites cibles dans la boutique en avaient reçu des balles ! Toutes criblées de petits points blancs ! Une noce pour la rigolade que ça représentait : au premier rang, en zinc, la mariée avec ses fleurs, le cousin, le militaire, le promis avec une grosse gueule rouge, et puis au deuxième rang des invités encore qu'on avait dû tuer bien des fois [...] Au dernier rang derrière la noce, un autre rang peinturluré, la Mairie avec son drapeau. On devait tirer dans la Mairie aussi quand ça fonctionnait, dans les fenêtres qui s'ouvraient alors d'un coup sec, sur le petit drapeau en zinc même on tirait (*Voyage*, p. 79).**

Le même stand se retrouve lors de l'épisode de Rancy, quand Robinson et Bardamu parcourent une fête. La description qui en est alors faite est à nouveau riche en détails. Il est clair que le décor des cibles n'a guère changé mais qu'il a quelque peu évolué avec le temps, s'adaptant à son époque (« J'ai reconnu les cibles, mais en plus on tirait à présent sur des aéroplanes. Du nouveau. Le progrès. La mode. La noce y était toujours, les soldats aussi et la mairie avec son drapeau. Tout en somme. Avec bien plus de choses à tirer qu'autrefois » [*Voyage*, p. 394]). On revoit le tir une ultime fois dans les dernières pages du roman, juste avant la mort de Robinson. La noce en zinc figure toujours parmi les cibles (« On passe après ça devant la noce en zinc. Pan ! Pan ! On s'explique tous dessus avec des balles dures » [*Voyage*, p. 602]). On ne peut manquer de s'interroger sur les causes de ces rencontres successives et la raison d'être de cette attraction foraine. Il est manifeste, tout d'abord, que ces descriptions précises, répétées et complémentaires s'insèrent dans le cadre symbolique du roman tout entier. Force est de constater d'emblée que le jeu du tir est celui de la destruction symbolique de tous les éléments constitutifs de la société, et en particulier de ses institutions les plus fondamentales. Quoi de plus troublant, en effet, que cette procession nuptiale que l'on se plaît à mitrailler ? Cela revient à prendre pour cible l'institution du mariage. La mairie et son drapeau, siège et emblème respectifs de l'autorité étatique et du patriotisme, sont également soumis au jeu destructeur. Au fur et à mesure des progrès techniques, d'autres cibles viennent s'ajouter, de sorte que le jeu revient à

tirer sur tout sans discrimination. L'absence de cibles strictement militaires est d'ailleurs significatif puisque tout, de ce fait, est assimilable à un objectif éminemment destructible. Le décor du stand forain en vient tout naturellement à figurer un microcosme de la violence. Il y a mise en abîme du principe directeur qui domine le monde célinien tout entier, celui de la destruction indifférenciée. Le Stand des nations est le lieu privilégié de la tuerie puisque tout y est cible.

L'élément le plus troublant de cette mise en abîme est qu'elle se fait à l'intérieur des limites de la fête, du jeu institutionnalisé, qui s'affirme comme principe ludique de la destruction exemplaire. L'image de la noce à détruire s'impose dès lors comme leitmotiv macabre. Par le biais des réjouissances festives se retrouvent les forces de la destruction et de la mort. Le jeu forain est activité destructrice par excellence, et la violence ludique est au cœur du thème fondamental de la fête dans le roman célinien. Il suffit, pour s'en assurer, de sortir du cadre étroit du microcosme forain et du Tir des nations. Le décor de la fête se retrouve suffisamment souvent chez Céline pour acquérir une valeur archétypique, comme l'a fort bien montré Michel Raimond dans *Le roman contemporain*[2]. Le Stand des nations, dont le nom ne peut manquer d'évoquer l'image d'une Société des Nations en déconfiture, condamnée à la faillite et à la guerre, n'est qu'une des manifestations fondamentales de l'archétype.

D'une façon plus générale, la fête sous toutes ses formes, qu'elle soit foire ou bacchanale (comme dans *Le Pont de Londres* et l'épisode du Touit Touit Club ou les scènes de *D'un château l'autre*, par exemple) est au cœur de la thématique obsessionnelle célinienne. C'est dans les limites de la fête qu'apparaissent avec le plus de netteté toutes les tares de l'humanité. Si les cibles du Stand des nations révèlent la présence de forces destructrices (puisqu'il est microcosme du mal fondamental des nations, de leur propension à la violence), l'ensemble du décor forain, à grande échelle, permet d'observer la société sous son angle le plus vil. On pourrait croire que le débridement des instincts dans le cadre de la frairie est assimilable à un défoulement salutaire, pour reprendre l'interprétation d'un Roger Caillois ou celle d'un René Girard, si l'on se situe dans une perspective anthropologique[3]. Chez Céline, pourtant, le centre des réjouissances festives n'est que celui

des perversions humaines et de l'avilissement pur et simple. C'est le lieu où les spécificités les plus négatives de l'être apparaissent avec le plus de force. Il y pèse une atmosphère de menace sourde. C'est le domaine du malsain par excellence. N'y cherchons pas, par conséquent, de dimension revivifiante. La fête célinienne n'est que le domaine du mal sous toutes ses formes. Elle ne ramène pas « le temps de la licence créatrice» (Caillois, p. 143). Elle est encore moins l'expression d'une joie profonde, selon l'interprétation chrétienne d'un Josef Pieper qui, lui, propose une thèse différente, tout en insistant sur le caractère positif de l'état de fête, dont la marque est la joie de l'équilibre retrouvé entre l'homme et l'univers[4]. Point, chez Céline, de ce positivisme festif qui se voudrait l'affirmation de l'harmonie de l'homme avec le monde (Pieper, p. 20). La fête des Batignolles, dans le *Voyage*, en est sans doute le meilleur exemple. La musique y évoque l'indigestion et la nausée : il y est question d'un « grand renvoi de musique» qui « monte du manège», qui n'arrive pas « à vomir sa valse de Faust» (p. 599). Les petites bonnes de province, au teint maladif, sont gage d'infection vénérienne (« Les gars d'Auvergne qui payent les tours pour elles, prudents titulaires aux Postes, ne les fricotent pas sans capotes, c'est connu. Ils ne tiennent pas à l'attraper deux fois» [p. 605]). Le décor de la fête est aussi celui de la crasse et des papiers gras, de la souillure physique ou morale. C'est l'épicentre des plaisirs condamnables qui contamine la périphérie, de sorte qu'un libraire voisin, par exemple, dont la boutique est pourtant sise hors du cadre forain, procure « des mineures qui ont l'air de vendre des fleurs» (p. 606). C'est le règne du faux, de la jeunesse et de la pureté perverties, où le commerce de la chair est permis sous le masque de l'enfance fleurie, et par conséquent virginale. Tout n'est qu'illusion de joie.

La fête est aussi, on ne s'en étonnera pas, la zone de l'enlaidissement systématique. Bardamu et ses amis se font photographier pour se retrouver, sur le cliché, plus laids que nature (« Magnésium. On tique tous. Une photo chacun. On est plus laids qu'avant» [*Voyage*, p. 604]). Enlaidir est aussi infliger la douleur, comme le suggère le verbe tiquer. Il est dans l'ordre des choses, de ce fait, que les vieillards qui s'aventurent près de la foire se fassent écraser par un tramway meurtrier qui les fauche au ras des baraques (*Voyage*, p. 606).

Partout domine le sentiment d'une humanité rongée de l'intérieur par la maladie — qui ne se limite pas aux affections vénériennes — ce qui renvoie irrésistiblement à la définition célinienne de l'être, selon laquelle l'homme n'est « rien après tout que de la pourriture en suspens » (*Voyage*, p. 536). On peut y voir, par exemple, une marchande de journaux qui « se gratte sa vieille conjonctivite et se la purule lentement avec les ongles » (*Voyage*, p. 605). Pour reprendre la définition de Céline lui-même, il s'agit du spectacle de la « faillite du monde entier » (*Voyage*, p. 604).

La marque la plus significative sans doute du décor forain est l'impression de violence latente qui fait de la fête un véritable enfer de la joie :

> **On grelotte. On se défend. On rigole. Il en arrive de partout des peloteurs et encore avec de la musique et de l'élan et de la cadence ! On se prend dans ces espèces de futailles à roulettes de telles secousses qu'à chaque fois qu'on se bigorne les yeux vous en sortent des orbites. La joie quoi ! La violence avec de la rigolade ! (*Voyage*, p. 600)**

La fête est domaine des brutalités humaines et du défoulement libidinal néfaste — puisqu'il évoque l'agression et le viol. Le décor forain — de même que celui du champ de bataille — permet l'expérience de la souffrance physique. Si le flash fait « tiquer », notons qu'on se « tortille » sur les manèges, et qu'on est « ahuri » par les remous de la populace. La terminologie célinienne ne peut manquer d'évoquer la douleur. Le tortillement des êtres, en particulier, renvoie à l'image de l'agitation larvaire — et par conséquent à celle de la mort — inlassablement reprise chez l'auteur (l'assimilation de l'homme à l'asticot est fréquente dans le *Voyage*. Il y est par exemple question de « gros asticots européens » [p. 189], ou d'êtres pressés « comme des larves » [p. 444]. Dans *Mort à crédit*, une invasion d'asticots menace l'équilibre du monde et prend des proportions de fléau universel, etc.). Les gens de la fête sont d'ailleurs comparés à des mouches qui s'agitent autour des lumières, « leurs petites larves entre les bras » (*Voyage*, p. 603). La continuité symbolique, on le voit, est respectée par le passage de la mouche à la larve. D'une façon plus générale, toute agitation de foule est associée chez Céline aux grouillements larvaires, selon un processus de réduction de l'être à un état déshumanisé, proche de la mort. L'être est alors voué au tortillement instinctuel libidinal, abandonné tout entier aux

pulsions corporelles (néfastes puisqu'évocatrices de la fin). Petit à petit, la fête célinienne s'affirme comme le contexte privilégié du naufrage de toute une civilisation. Elle est horreur ambiante, tout comme le lieu des combats des hommes.

Le symbolisme traditionnel de la fête est profondément perverti non seulement en fonction de son caractère chaotique — puisque toute fête se doit d'être par définition chaotique — mais parce que la fête célinienne ne se conçoit pas dans la perspective d'un retour à la normale, c'est-à-dire à l'ordre sécurisant de ce qui précédait. Pour reprendre l'analyse de Caillois, si la fête est le temps de la licence créatrice, c'est bien parce qu'elle « précède et engendre l'ordre, la forme et l'interdit », ces trois notions étant liées et s'opposant tout à la fois à celle du chaos (Caillois, p. 143). La fête célinienne, par contre, n'est que l'ouverture sur le chaotique sans espoir de retour à l'ordre antérieur. L'impression dominante est celle d'une unité irrémédiablement perdue. C'est en cela qu'elle exprime la faillite du monde. Elle ne fait qu'exaspérer les aspects les plus nuisibles de l'humanité. Ce que nous trouvons chez Céline est la vision d'un univers perpétuellement en fête, condamné en d'autres termes à une agitation désordonnée et délétère incontrôlable. Le seul espoir, dans ces conditions, ne saurait être que de nature eschatologique. Ainsi s'explique le pessimisme célinien : selon la logique de l'auteur, il faut sans doute que la fête aille jusqu'au bout de son potentiel destructeur pour que puisse s'entrevoir le principe d'une hypothétique régénération du monde. Dans cette optique peut s'expliquer le malin plaisir que Céline prend à annoncer la catastrophe finale. C'est d'ailleurs ainsi que devraient s'interpréter les premiers pamphlets, annonciateurs de la fin de l'Occident. Les références à la décadence, c'est-à-dire à toutes formes de plaisirs coupables, y abondent[5]. On sait combien la fête en est le cadre privilégié.

L'espoir de purification, dès lors, s'associe à la tentation de la destruction universelle, nettoyage par le feu d'une humanité souillée à tout jamais par ses perversions condamnables. Dans ce contexte se comprend l'assimilation systématique de la fête à la guerre. Il n'existe entre les deux aucune différence de nature. Comme le suggère Robinson, guerre et foire tendent à se confondre (« même à la guerre, dit-il, c'est la foire » [*Voyage*, p. 62]). La guerre et la destruction universelle

ne sont que l'extension logique de la fête, placée sous le signe du chaos et de la mort. La guerre célinienne, dans ces conditions, peut paraître belle à regarder et s'assimile à l'occasion à un spectacle de quatorze juillet. *Normance*, par exemple, abonde en descriptions de bombardements colorés, véritables feux d'artifice :

> **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 !...**[6]

L'apparent détachement du narrateur-spectateur s'explique par l'assimilation de la guerre à un spectacle-fête qui prend l'ampleur d'une célébration de fin du monde : on s'est mis en frais pour détruire l'univers et, esthétiquement du moins, la chose est fort réussie. La mort est belle à regarder. Même le narrateur qui affirme n'avoir aucun jugement esthétique est transporté par ce qu'il voit, les bombes produisant les harmonies de couleurs les plus heureuses. Certes le thème du combat-fête ou combat-spectacle est déjà présent dans le *Voyage* (il y est par exemple question de « drôle de fête » [p. 43] lors d'un épisode guerrier où les villages qui flambent sont signe de gaieté [p. 44]), mais l'assimilation de la guerre à la fête se fait, dans les romans qui suivent, beaucoup plus systématique. Il apparaît clairement que les hommes qui s'entretuent célèbrent quelque chose, la fin de l'humanité civilisée sans doute. La guerre est une fête parce que son spectacle grandiose est annonciateur de l'apocalypse salvatrice.

Le principe de la fête violente s'étend d'ailleurs à la bacchanale et à la débauche sexuelle, de sorte que le débridement des instincts libidinaux en vient à se confondre avec les tueries militaires et toute forme de destruction violente. C'est le cas dans *D'un château l'autre*, où les femmes-bacchantes s'adonnent à des orgies de fin du monde sous les bombardements[7]. *Le Pont de Londres* offre un autre exemple caractéristique de débauche et de brutalité sexuelles, dont la jeune et innocente Virginia est le centre. L'organisation de la bacchanale revient à un maître de cérémonie venu tout droit du domaine des morts, cadavre ambulant et malodorant. La fête des Batignolles du *Voyage*, avec ses hordes de « peloteurs », le tortillement lascif des larves humaines sexuées et leur potentiel de violence, annonce déjà les scènes de débauche des

romans qui vont suivre. La fête, qu'elle soit foire ou orgie, est placée sous le signe du débridement chaotique et de l'excès maléfique. Elle est principe de destruction et de confusion. On ne saurait, de ce fait, l'associer à une forme de licence créatrice [8]. Il s'agit au contraire d'un processus d'avilissement de l'être réduit à une libido larvaire, asticot qui « se tortille » et se « pâme au tapis »[9]. Sa totale dégradation est accentuée par le schème de la descente sous terre — domaine de la décomposition de la chair et de l'activité larvaire — car c'est au fond d'un *night-club*, le Touit Touit Club, que se déroule la scène du *Pont de Londres*.

Cette fusion des thèmes de la fête — avec sa composante sexuelle — et de la mort relève d'une intention de perversion des symbolismes traditionnels. C'est ce qu'Erica Ostrovsky assimile à une volonté de noircissement [10]. Chez Céline, en effet, la superficialité trompeuse des choses n'est là que pour dissimuler — et révéler tout à la fois — la vérité première du monde, la puissance de destruction sous-jacente. Cette dernière s'affirme essentiellement par la violence sous toutes ses formes mais aussi par les forces de décomposition intérieures de l'être (la maladie, par exemple). Dans le cadre de la fête se retrouvent côte à côte les manifestations complémentaires de la superficialité et de la vérité fondamentale de l'univers célinien. La fête est une fausse fête puisque joie et douleur s'y confondent. On y passe irrésistiblement de l'une à l'autre. Le domaine des apparences révèle volontiers celui de la féroce réalité. Comme dans un tableau grotesque, les extrêmes se retrouvent mêlés et confondus. C'est d'ailleurs dans le contexte de la guerre-fête que se définit le grotesque célinien [11]. Si l'expression grotesque permet de mêler étroitement deux ou plusieurs éléments opposés, juxtaposant ainsi l'apparence et la réalité cachée, le cadre de la fête chez Céline en est le contexte privilégié. Sa fonction est avant tout révélatrice. Il s'agit de mettre en évidence la vérité profonde du monde. Notons à ce propos que Fletcher associe le grotesque à la représentation d'un monde en pleine désintégration, d'un monde, autrement dit, où rien n'est à sa place [12]. L'expression grotesque peut donc apparaître comme représentative d'une vision essentiellement chaotique. La fausse fête — ou fête pervertie, puisque le principe de retour à la normale est exclus — est quintessence du désordre universel, le contexte d'un impossible retour à l'ordre.

Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que l'image archétypique de la foire-chaos acquière une importance démesurée. Il est dit de New York, la ville qui fait peur, que c'est une « foire ratée [...] écœurante, et qu'on s'entêterait à faire réussir quand même » (*Voyage*, p. 273). Tout ce qui est évocateur d'activité désordonnée finit par renvoyer à l'archétype fondamental de la fête. L'absence de havres véritables, ou lieux-refuges — à l'exception près de la maison de Molly, qui ne modifie en rien le déséquilibre du monde célinien — relève de l'universalisation du chaos destructif (qui est, on le sait, de nature essentiellement festive). Les faux refuges, par contre, abondent, comme le cinéma-cabaret Tarapout (*Voyage*, pp. 457-459) qui lui aussi, en dépit des apparences, n'est que fête artificielle et lieu de la misère humaine. La gaieté superficielle qui semble y régner ne fait que dissimuler la triste condition des êtres.

Par delà l'élément grotesque apparaît une autre caractéristique de la fête célinienne. Nous l'avons vu, elle est signe de chaos sans espoir de retour à la normale (l'ordre irrémédiablement perdu). L'archétype de la fête s'assimile à celui du désordre universel et non du chaos contenu, et par conséquent bénéfique. Pourtant la perversion célinienne va plus loin. Selon René Girard, la fête n'a pas une fonction sensiblement différente de celle des autres rites sacrificiels, qui est de vivifier l'ordre culturel. L'important est que ces rites contribuent à reconstituer l'unité du groupe (« C'est à ce moment-là, en effet, que l'unité de la communauté est la plus étroite, que la crainte de retomber dans la violence interminable est la plus intense » [Girard, p. 172]). La fonction primordiale de la fête est donc de contenir la violence latente et ainsi de recréer la cohésion menacée (Girard, p. 178), alors que chez Céline la fête favorise très exactement le contraire. Pour que la licence permise à l'intérieur d'un cadre temporel étroit se trouve maîtrisée, comme désamorcée, il faut que la possibilité d'un retour à ce qui était soit assurée (c'est le thème développé par Mircea Eliade dans *Le mythe de l'éternel retour*). On reconnaît là le principe de la fête des fous ou des innocents, qui repose sur l'inversion systématique du monde pour un temps limité [13]. Il est alors permis à la folie de monter sur le trône par le biais d'un couronnement factice, au chaos de s'installer, à la déraison de régner. La fête des fous permet l'irruption dans la société de l'irrationnel, contenu par les limites précises du jeu

festif[14]. La fête célinienne se conforme au principe de la fête des fous à ceci près que toute borne restrictive — temporelle ou géographique — a disparu. Il n'y a littéralement plus de garde-fou. Tout n'est plus alors que fête, c'est-à-dire désordre dangereux, et les éléments du suicide collectif se retrouvent rassemblés. Fête et tuerie ne font qu'un. La foire célinienne est sortie de ses limites, elle est devenue universelle et s'assimile en cela à la guerre universelle — ou totale — qui, selon Huizinga, a pour caractère premier de déborder le cadre limitatif du ludique (Huizinga, p. 89). Il y a guerre totale dès lors que l'on ne respecte plus aucune règle, que l'on ne joue plus. Un monde en état de fête permanent est effrayant car il ne connaît plus ses limites. Il est donc voué à sa perte. C'est dans cette perspective que la théorie de Caillois acquiert toute son importance. Selon lui, un seul phénomène révèle « une importance, une intensité, un éclat comparables (à la fête) et du même ordre de grandeur » (Caillois, p. 218), c'est la guerre. La nature du mal tel que le conçoit Céline relève de ce principe de débordement qu'accompagne la perte du sens du retour à l'ordre.

La notion de délire chez Céline, sur laquelle on a beaucoup écrit[15], tient elle aussi de ce même principe de débordement et d'excès qui caractérise la fête. L'humanité célinienne a une irrésistible propension au délire, c'est-à-dire à l'immodération sous toutes ses formes, et en particulier à la violence collective (comme dans *Mort à crédit*), parce qu'elle a perdu le sens des limites et ne connaît plus de mesure. Il s'agit bien, en d'autres termes, d'un monde en folie, en proie à un mal incurable et qui, par ce suicide de société, est voué à la catastrophe.

La fête est sans doute l'archétype célinien qui exprime le mieux l'obsession de la décadence et de la mort. Selon l'auteur, nous vivons dans ce que Girard nomme un « état d'indifférenciation relative » (Girard, p. 261) ou même, comme l'affirme Guénon, de désordre profond et de totale confusion. Le divertissement festif permanent est gage de sûre débâcle des sociétés. Ainsi que le dit Céline lui-même, « On croit à lire l'histoire que les époques de décadence furent les plus amusantes à vivre ! Quelle erreur ! Elles sont au contraire ennuyeuses, rabâcheuses, stupidement cruelles ! »[16].

University of Maryland

Notes

[1] Le nom est mentionné pour la première fois à la page 79 de *Voyage au bout de la nuit* (Paris, Gallimard, Collection Folio, 1952).

[2] Michel Raimond, *Le roman contemporain*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1976, pp. 181-204.

[3] Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1950 et René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

[4] Josef Pieper, *In Tune with the World*, Chicago, Franciscan Herald Press, 1963, p. 212.

[5] Céline parle, par exemple, de « Cette espèce de crétins scientificolâtres matérialistiques, "cosy-cornériens" [qui] pullule depuis la Renaissance». *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 189. Il ne peut faire de doute que le roman célinien se veut l'expression de l'agonie dernière du monde occidental, la phase ultime de l'âge sombre, pour reprendre le terme de René Guénon dans *La crise du monde moderne*, Paris, Gallimard, Idées, 1946, chapitre premier.

[6] *Normance*, Paris, Gallimard, 1954, p. 22.

[7] *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, Le livre de poche, 1957, p. 233.

[8] Voir à ce propos l'ouvrage de C. C. Burland, *Echoes of Magic*, Ottawa, Rowman and Littlefield, 1972, pp. 18 et 85.

[9] *Le Pont de Londres*, Paris, Gallimard, Folio, 1969, p. 205.

[10] Erika Ostrovsky, *Céline and his Vision*, New York, New York University Press, 1967.

[11] Sur le grotesque célinien voir en particulier l'étude de Philip Stephen Day, *Le miroir allégorique de L.-F. Céline*, Paris, Klincksieck, 1974 et celle d'Ostrovsky.

[12] Angus Fletcher, *Allegory, the Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1970, pp. 33, 43 et 53.

[13] Voir la définition de Caillois, p. 157.

[14] Voir à ce propos l'ouvrage de Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Boston, The Beacon Press, 1955 et *Yale French Studies*, 41, 1968.

[15] Voir en particulier l'étude d'Allen Thiher, *Céline, the Novel as Delirium*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1972.

[16] Milton Hindus, *Louis-Ferdinand Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1969, pp. 216-217.