



### **Mercredi 29**

9h *Accueil*

9h 15

Hommage à Catherine ROUYARENC par Philippe ROUSSIN.

#### ***L'art du style***

Animatrice Véronique FLAMBARD-WEISBART

9h30

Ana Maria ALVES – Retour d'exil et réhabilitation : reconnaissance d'un Art/Affaire du style.

10h

Claude HAENGLI – L'influence de Schopenhauer et de son esthétique sur le style narratif de Céline.

10h30 *Pause*

11h

Anne SEBA – Le Mysticisme : catalyseur d'une prose poétique.

11h30

Isabelle BLONDIAUX – Rouge. Céline, peintre coloriste de la sensation poétique ?

12h *Pause*

Animateur – François-Xavier LAVENNE

14h30

Manhan Pascal MINDIÉ – La dimension interartiale de *Guignol's band II* et *Féerie II*.

15h

Sylvain MARTIN – L'auteur à insuccès : Céline et le théâtre.

15h30

Véronique FLAMBARD-WEISBART – Du lyrisme parisien ou d'une esthétique expressionniste à la française : L.F. Céline et Gen Paul.

16h

Lecture du texte de Christian SENN (excusé pour raison de santé) : La musique des mots.

16h 15 *Pause*

16h45

Pauline HACHETTE – Céline et le « chromo » : esthétique figurative du style émotif.

17h15

Tonia TINSLEY – La valeur des « chromos » dans le développement de la poétique du féminin célinien.

### **Jeudi 30**

#### ***L'art de la médecine***

Animatrice Isabelle BLONDIAUX

9h

Didier HOUSSIN – Céline, artiste dans la médecine.

9h30

Charles JOUSSELLIN – Céline : art médical et humanisme.

10h

Yoann LOISEL – Retourner au vif du sujet : l'art du médecin, l'art de l'écrivain.

10h30 *Pause*

11h

Jean-Baptiste CHANTOISEAU – A la vie, à la mort ! Art et médecine chez Céline et Flaubert

#### ***Les beaux-arts***

11h30 Anne BAUDART – Céline et la peinture.

#### ***Les beaux-arts (suite)***

Animateur David FONTAINE

14h30

David LABREURE – Céline et l'impressionnisme.

15h

Marie VERGNEAULT – Céline et l'avènement du roman musical.

15h

Régis TETTAMANZI – Musique, danse et légende dans le manuscrit de *Londres*.

16h *Pause*

16h30

Timothée PIRARD – Le statut sémiologique de la danse chez Nietzsche et Céline.

17h

Sven KILIAN – La concurrence des arts dans l'œuvre et la poétique de Céline

## Vendredi 1<sup>er</sup>

### **L'art théâtral**

Animatrice Anne BAUDART

9h

Corine CHUAT – La Féerie de Céline : synthèse des arts et art de la synesthésie.

9h30

Bernabé WESLEY – Le théâtre du Grand Guignol et le *guignolesque* célien : une lecture sociocritique de la trilogie allemande.

10h

Angelin LEANDRI – Céline et le théâtre : de *L'Eglise* au *Voyage*, réflexions sur une transposition générique.

10h 30 *Pause*

11h

Johanne BÉNARD – *Féerie pour une autre fois* et *Hamlet* : un rendez-vous manqué ?

11h30

Pierre de BONNEVILLE – L'art de surmonter l'existence : Céline et Thomas Bernhard.

### **Le 7<sup>ème</sup> art**

Animateur Pierre-Marie Miroux

14h30

François-Xavier LAVENNE – Transposition graphique. Lorsque le *Voyage* devient images.

15h

Nicolas GARCIA – Le bruit et la figure. Le *Voyage* au cinéma : historicité et potentiel du son et des formes comme liant de la prose.

15h30

David FONTAINE – D'une sirène l'autre : Céline et le dessin animé.

16h *Pause*

16h30

Matthew GIBSON – Le Paris-banlieue de Céline au cinéma (1955–1995).

17h

Frédéric HARDOUIN – L'univers de Georges Méliès dans *Mort à crédit*.

## Samedi 2

### **L'art des croisements**

Animateur Sven Thorsten KILLAN

9h

Pascal IFRI – D'un artiste l'autre : portraits croisés de Proust et de Céline.

9h30

Pierre-Marie MIROUX – Dentelle de Céline.

10h

Bianca ROMANIUC-BOULARAND – Art d'écrire, art de traduire : *Voyage au bout de la nuit* à l'aune de ses traductions roumaines.

10h30 *Pause*

10h45–12h15

### **Assemblée générale**

suivie de la réunion du Conseil d'administration.

Ana M. ALVES  
Instituto Politécnico de Bragança, Bragança, Portugal & CLLC  
amalves@ipb.pt

*Retour d'exil et réhabilitation : Reconnaissance d'un Art/Affaire du style*

Il est difficile de changer de style, c'est même impossible. Les peintres paraît-il changent de style mais enfin... les écrivains aussi... mais moi je crois pas que ça me soit arrivé, n'est-ce pas... l'affaire du style.

Entretien de L. F. Céline avec Louis-Albert Zbinden diffusé le 25 juillet 1957 pour la Radio Suisse Romande

Cette citation extraite d'un entretien de Céline avec Louis-Albert Zbinden nous invite au thème de ce colloque intitulé Céline et les Arts et nous renvoie à la position de l'auteur qui tient à se distancer de celle des peintres face à l'affaire du style. Se présentant comme n'ayant « aucune autorité d'art » (Céline, 1954, p. 77), il affirme cependant que « l'architecture est le principe de tous les arts »<sup>1</sup>. Ces citations nous contextualisent dans une époque où l'auteur, après avoir reçu son amnistie, en 1951, vient de rentrer en France après six ans d'exil, en Allemagne et au Danemark. Une dure traversée de réhabilitation l'attend pour la promotion de son œuvre. Malgré le boycott que le monde littéraire exerce à l'encontre de ses écrits et la censure que jette sur lui la société, il revient, peu à peu, sur le devant de la scène devant les médias car il a compris « illico presto et d'un ! avant tout ! que jouer le jeu c'était passer à la radio... toutes affaires cessantes !... d'aller y bafouiller ! tant pis ! n'importe quoi !... mais d'y faire bien épeler son nom cent fois ! mille fois ! » (Céline, 1988, p. 11).

Toujours marquée par l'insatiable désir de choquer, le montre Céline sort alors d'un état de dormance pour se lancer dans l'arène et assurer son retour sur la scène littéraire à travers ses écrits, ses interviews dont certaines seront destinés à être diffusés à la télévision ou à la radio.

Il s'agit pour nous, aujourd'hui, de retracer ce parcours de réhabilitation d'un écrivain qui d'après Éric Mazet est un « peintre fantastique – des choses et des gens les plus humbles » (Celiniana, 23) et « toute son œuvre témoigne du tourment esthétique » (Ibid). D'après François Bruzzo, Céline met en place « une esthétique qui développe un système des arts dans lequel la littérature rentre en jeu au côté de la peinture et de la musique, surtout mais aussi du cinéma et de la bande dessinée (les comics) » (Bruzzo, 2005, p. 5). Ce jeu est confirmé par Jacques Tardi, dernier illustrateur officiel des rééditions de Céline en livre de poche, quand il affirme à propos de *Voyage au bout de la nuit* « ce texte me fournissait matière à des images » (Tardi, 2000, p.87). Comme le souligne Éric Mazet, « la réussite commerciale fut totale ». Les illustrations de *Voyage au bout de la nuit* (1988), *Casse-Pipe* (1989) et *Mort à Crédit* (1991), fut décisif pour la critique et « entraîna[a] les louanges de toute la presse » (Mazet, 2011, p. 80) donnant, de la sorte, une nouvelle vie à l'œuvre celineenne.

Bibliographie :

CELINE, Louis -Ferdinand, « Entretiens avec Louis-Albert Zbinden, 1957 », Romans II, Appendice II, 1996, p. 939.

CELINE, Louis-Ferdinand, « Entretien avec André Parinaud », Disponible sur: <https://www.vidlii.com/watch?v=gmtYA-KAAK5>

CELINE, Louis-Ferdinand, Normance, Paris, Gallimard, Folio, 1954, p. 77.

CELINE, Louis-Ferdinand, Entretiens avec le professeur Y, Paris, Gallimard, 1988, p. 11

MAZET, Eric, « Céline enluminé », Magazine Littéraire n°505, février 2011, p. 78-890

MAZET, Eric, « Céline d'un peintre à l'autre », Celiniana/23. Van Bagaden : Bruxelles entre 1986 et 1991.

TARDI, Jacques, Entretiens avec Numa Sadoul, Niffel-Cohen, 2000, p. 87.

BRUZZO, François, « Le « style » de Céline et sa cuisine, côté peinture et côté musique », Le Bulletin celineen n° 262, mars 2005.

<sup>1</sup> Louis-Ferdinand CÉLINE : entretien avec André PARINAUD (1958). Disponible sur: <https://www.vidlii.com/watch?v=gmtYA-KAAK5>

Anne BAUDART

*Céline et la peinture*

Après avoir évoqué à Berlin, au colloque sur Céline et le Nord, l'influence des grands peintres du Nord sur les tableaux de guerre céliniens, j'ai souhaité revenir sur la place donnée à la peinture dans son extraordinaire récit du bombardement de Paris dans *Féerie pour une autre fois II*. Au-delà des références explicites à la peinture Montmartroise (avec la présence dans le récit du peintre expressionniste Gen Paul et de tous les peintres indissociables du topo célèbre du Moulin de la Galette), on s'aperçoit bientôt que toute la composition de son tableau, en triptyque, renvoie à l'univers de Jérôme Bosch. Céline parvient ainsi, à partir d'une réflexion sur le pictural (où il reprend le dialogue entre la littérature et la peinture instauré avant lui par Zola et Proust), en inventant une écriture picturale originale, à faire de son tableau une véritable féerie de la peinture.

Johanne BÉNARD  
Queen's University

*Féerie pour une autre fois et Hamlet : un rendez-vous manqué ?*

Après avoir montré dans des colloques précédents la riche intertextualité de *Guignol's band* avec les pièces de *Macbeth* et de *La Tempête*, je propose maintenant de voir les rapports entre *Féerie pour une autre fois* et *Hamlet*. Alors que tout nous porterait à croire que Céline, qui a écrit une grande partie de son roman en exil au Danemark, ait pu trouver dans cette pièce d'un prince danois, hanté par les spectres et feignant la folie, plus d'un écho à son œuvre, l'intertextualité stricte de cette pièce dans les deux tomes de *Féerie* paraît bien mince : six occurrences et deux seuls vers de la pièce. De même, l'acte d'*Hamlet* qu'a joué Jean-Louis Barrault au théâtre de Copenhague auquel a assisté Céline le 9 octobre 1945 ne donne lieu dans les Cahiers de prison qu'à une critique acerbe et brève de la performance de l'acteur. Me faudra-t-il aller plus loin dans mon enquête intertextuelle et, donc, plonger tout autant dans les versions primitives du roman que dans la pièce de Shakespeare pour donner sens à cet intertexte qui paraissait prometteur ? Portée par mes analyses précédentes qui ont démontré que, par-delà les citations qui sont relevées dans la Pléiade, les œuvres de Shakespeare pouvaient donner sens aux romans de Céline, il s'agira pour moi ici tout autant de mettre à l'épreuve mes outils méthodologiques que de reconstruire mes hypothèses de lecture d'un intertexte shakespearien qui, jusque dans ses silences, ses manques ou ses non-dits, informe le texte de Céline. Rendez-vous ou acte manqué ?

Isabelle BLONDIAUX

*Rouge. Céline, peintre coloriste de la sensation poétique ?*

Lors d'un précédent colloque, j'ai analysé comment, dans *Mort à crédit*, la maladie développée par Ferdinand lors de son entrée à l'école primaire était une fièvre initiatique, qui, de par ses nombreuses allusions poétiques, inscrivait l'œuvre dans une généalogie littéraire prestigieuse (Baudelaire, Rimbaud) et thématissait simultanément l'éveil du narrateur au sens par les sens. L'embrassement pulsionnel provoqué par la fièvre apparaissait ainsi sous son jour d'embrassement créateur plaçant l'œuvre sous le signe d'une poétique du délire dont Céline, dans la suite de son œuvre, cessera peu à peu d'être seulement l'héritier pour devenir, comme dans *Féerie pour une autre fois*, un peintre visionnaire, dont la puissance d'invention constitue toute l'hallucination. Je souhaiterais, dans la présente intervention, m'intéresser au devenir dans *Rigodon* du « rouge terrible » qui, dans *Mort à crédit*, est venu « gronder à travers les temps » du narrateur « avec une barre qui remue tout » (Ro 1, p. 593) et dont il affirmait qu'elle ne l'avait plus jamais quitté. Je me centrerai ainsi sur l'épisode de la brique avec l'espoir qu'il aide à approfondir le destin de la danse des mots décrite dans *Mort à crédit* comme « Des vives cadences, des imprévus, des intonations magnifiques... Des irrésistibles... » (Ro 1, p. 587).

Pierre de BONNEVILLE

*« L'art de surmonter l'existence » : Céline et Thomas Bernhard*

Avec Céline, un autre écrivain majeur du XXe siècle passionné parce qu'il dérange le confort de tous avec la violence nécessaire, c'est Thomas Bernhard. Sa personnalité, sa vie, sa culture, son époque ne sont pas celles de Céline, mais la force de son style, sa façon musicale d'envisager l'écriture a la même tessiture.

Thomas Bernhard avait juste trente ans l'année de la mort de Céline.

Tous les deux doivent leur célébrité, d'hier et d'aujourd'hui, non seulement à leur activité littéraire mais, pour un public plus large, aux scandales qu'ils ont provoqués, voire suscités à cause de leurs prises de position. Leurs moindres prises de paroles ont été l'occasion de polémiques. Chaque création a soulevé des éclats. Dès leur premier ouvrage : Céline, en 1932 avec *Voyage au bout de la nuit*. D'emblée un premier chef-d'œuvre ; Thomas Bernhard, en 1962, avec *Gel*, d'emblée un premier chef-d'œuvre.

L'un comme l'autre sont des marqueurs de leur époque et à ce titre sont des personnages cliquants. Il y a un avant et un après Céline, comme il y a un avant et un après Thomas Bernhard. Leur opinion sur le genre humain est du même ordre. On peut parler du délire incantatoire de Céline, on peut parler de l'incantation délirante de Thomas Bernhard. Si le juif de Céline, c'est l'autrichien de Thomas Bernhard, c'est-à-dire un néologisme biscornu dirait Pol Vandromme, Céline et Thomas Bernhard qualifient le peuple et l'humanité commune comme « d'un ramassis de toutes les conneries du monde de tous les âges ». C'est sans appel. Et l'art de la formulation est un art qu'ils détiennent l'un et l'autre avec une intensité et une conviction égale.

L'humanité s'est inventée le masque, la fête, le conte, la fable et le grotesque pour dire ses vérités. Exagérer c'est rendre grotesque, et rendre grotesque c'est rendre acceptable l'inacceptable. Jouer le grotesque, Céline et Thomas Bernhard sont des maîtres en la matière, tel Céline prenant en exemple la peinture de Breughel : « Il faut en faire énormément pour qu'il en reste un petit peu. ». Dans ce domaine, Thomas Bernhard est un personnage célinien et, comme Céline, il a fait de l'exagération et du grotesque son art poétique lui aussi. Thomas Bernhard, dans son dernier roman, *Extinction*, le narrateur Murau s'adressant à Gambetti justifie ainsi cet art comme un art de vivre, « l'art de surmonter l'existence », un art pour survivre même : « Si nous n'avions pas notre art de l'exagération, lui avais-je répondu, nous serions condamnés à une vie atrocement ennuyeuse, à une existence qui ne vaudrait même pas la peine qu'on existe. »

Boisdeffre disait que Céline était un philosophe avorté, on peut dire que Thomas Bernhard est un très réussi « philosophe manqué ». Tous les deux ont essayé de tirer au clair « leur inadéquation au monde » pour reprendre l'expression de Thomas Bernhard dans *Amras*.

Jean-Baptiste CHANTOISEAU

*À la vie, à la mort ! Art et médecine chez Céline et Flaubert*

Céline et Flaubert, outre l'écriture, ont un point commun : la médecine. De formation médicale, Céline a pratiqué son art pendant plusieurs décennies et se revendiquait davantage médecin qu'écrivain. Flaubert, de son côté, est né et a grandi à l'Hôtel-Dieu de Rouen, dont son père était le chirurgien en chef : dissections à la dérobée, cris et pleurs des malades, ouvrages et objets médicaux ont longtemps constitué son quotidien. Nul étonnement, dans leurs romans, à trouver une multitude d'échos à la médecine ; du dialogue entre le narrateur et un « carabin à genoux » sur lequel s'ouvre *Voyage au bout de la nuit* (1932) à l'opération du pied bot dans *Madame Bovary* (1956), la médecine s'incarne dans des personnages et des thèmes mais aussi dans un champ lexical et une certaine manière d'appréhender le monde. L'omniprésence de la maladie et de la dégénérescence explique par ailleurs cette noirceur et cette mélancolie qui caractérisent leurs univers ; fatalité que l'écriture ne guérit pas mais qu'elle peut mettre à distance, le temps d'une narration. Trois dynamiques à l'œuvre – thématique, stylistique et philosophique – permettront de mieux cerner les contours de ces deux écritures au scalpel et d'en saisir aussi les différences.

Véronique FLAMBARD-WEISBART  
Loyola Marymount University, Los Angeles CA

*Du lyrisme parisien ou d'une esthétique expressionniste à la française : L.F. Céline et Gen Paul*

“Ben je l'ai connu dans des cours de danse. Je l'ai connu au moment du *Voyage*. On fréquentait la ballerine, quoi. Il avait le sens de l'esthétique. Autant fréquenter des ballerines que des bonniches, c'est quand même mieux, hein? Moi je les prenais comme modèles, et lui, il les massait. Il avait le sens de l'esthétique.” Ces propos de l'artiste Gen Paul sur L.F. Céline, recueillis dans “Entretien avec Gen Paul” par Alphonse Boudard et Michel Polac dans l'émission *Bibliothèque de poche* de Michel Polac en mai 1969, préfacent la relation d'amour et de haine entre les deux amis de la Butte Montmartre. En effet, bien qu'inséparables, les deux hommes se sont toujours mutuellement jalouxés. À travers Jules, le double abject de Ferdinand dans *Féerie pour une autre fois*, Céline s'exprimera d'ailleurs copieusement sur sa relation avec Gen Paul. Pourtant il écrira une lettre élogieuse sur son ami à Robert Allerton Parker en 1947: “Il possède un véritable génie de pittoresque et d'instinct plastique. À ce titre il représente à l'état pur ce qu'on est convenu d'appeler le lyrisme parisien – de la fibre de Villon.” Que ce soit à travers Jules dans *Féerie* ou dans sa lettre à Parker, Céline fait plus qu'exprimer sa relation avec Paul; il transpose aussi dans l'écrit ce “lyrisme parisien”, sorte d'esthétique expressionniste à la française qu'il reconnaît et admire tant dans l'art de Paul. Dans cette communication, je propose d'explorer en quoi consiste ce “lyrisme parisien” pour Céline et comment il se manifeste dans *Féerie*.

*D'une sirène l'autre : Céline et le dessin animé*

Féerie sous-marine, ballet de créatures aquatiques, grand défilé de poissons et mollusques, Scandale aux abysses, esquissé dès 1938, écrit en 1943, laissé sous presse en 1944 et publié seulement en 1950, est un texte à part dans l'œuvre de Céline. Il s'agit de son seul projet de dessin animé. Et encore, ce texte est souvent classé parmi ses arguments de ballet auxquels l'apparente une intrigue fantastique, dont le ressort principal est la jalousie féminine.

Pourtant, Céline a veillé tout particulièrement à son illustration, confiée tour à tour à quatre dessinateurs, et à son adaptation. En 1947, espérant se relancer aux Etats-Unis, il fait envoyer ce « scénario de dessin animé » à Milton Hindus en soulignant : « Je le destinais au cinéma animé français. J'aime le cinéma fantastique. En principe, c'était décidé... par Vichy... et puis... vous savez la suite. »

C'est aussi le seul texte dont l'héroïne soit une sirène, figure de rêve ambivalente qui cristallise l'imaginaire marin de Céline tout comme sa hantise de la déchéance : elle plonge entre deux eaux dans les ports, et finit humiliée et avilie chez les hommes comme dans l'étonnant prologue de *L'Ecole des cadavres*. Précisément dans le sillage de la veine pamphlétaire, sensible dans le titre-choc *Scandale aux abysses*, Céline avait rédigé pour l'édition finalement avortée de 1944 une préface présentant ce texte comme une « féerie facile » offerte par un auteur déjà mort pour la fête de la Paix à venir : « Vous me voyez pendu ? moi aussi. Les Juifs ont-ils dans l'au-delà organisé le Trust du Rêve ? comme aux USA ? (...) Qu'irais-je faire avec ma corde ? Traîner autour de leurs studios ? » *Scandale à Hollywood ? aux abysses d'une industrie robotisée de divertissement qu'il exècre ?*

Il s'agira de repérer dans *Scandale aux abysses* ce qui relève d'une esthétique du dessin animé contre ce qui l'apparente à un conte traditionnel, de voir en quoi ce genre cinématographique réservé aux enfants est subverti de l'intérieur par une narration pour adultes, mettant en scène la mort industrielle et mécanisée (le massacre des phoques, pour en évoquer d'autres ?), et enfin comment la mythologie revisitée et le goût rétro de la Belle Epoque sont mobilisés au service d'une inversion des valeurs antimoderne.

*Le bruit et la figure. Le « Voyage » au cinéma : historicité et potentiel du son et des formes, comme liant de la prose*

Cette communication propose d'interroger la transcription du « Voyage » au cinéma<sup>2</sup>, en ce qu'elle donne une vue proprement cinématographique du travail de Céline, alors au crépuscule de sa vie. Les deux données majeures sur lesquelles l'auteur insiste, dans cette suggestion orale d'une hypothétique adaptation du *Voyage au bout de la nuit*, se révèle être le son (« et alors on entend, mon dieu, ce qu'elles disent »<sup>3</sup>) ainsi qu'une figuralité dynamique (« À ce moment, vous rentrez dans le paysage »<sup>4</sup>), ce que la littérature ne peut contenir qu'en puissance, mais que le cinéma acte. Il s'agit donc d'abord de questionner l'historicité de ces données en prenant, pour exemple, la date de publication du *Voyage*, 1932, concomitante à la généralisation du son au cinéma (la transition entre le muet et le sonore est amorcée dès 1927). Dans le même temps, il convient de considérer un fait : que le son et les images permettent de penser la narration comme une succession de couches interconnectées, aboutissant à une cohésion totale du propos, autant en termes d'affects — pour exemple : l'appel à la musique wagnérienne — que de dynamique esthétique. Par la mobilisation d'une pensée historique et iconographique, Céline se prête alors à un véritable exercice iconologique, où la nature de la perception retrouve, à la grâce de l'auteur, sa tendance, phénoménologique, c'est à dire qu'elle s'opère en un seul mouvement historico-esthétique<sup>5</sup>.

Bibliographie :

- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, Céline : *Romans*, tome 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
- DALMASSO Anna Caterina, *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018.
- DALMASSO Anna Caterina, *L'œil et l'histoire. Merleau-Ponty et l'historicité de la perception*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2019.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris Gallimard, 2001.

<sup>2</sup> Céline Louis-Ferdinand, « Le « Voyage » au cinéma », in *Céline : Romans, tome 1*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, pp. 1114-1119.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 1114

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1115

<sup>5</sup> Cette idée reprend une intuition de Maurice Merleau-Ponty en ce qui concerne la perception : « notre perception est culturelle-historique » Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris Gallimard, collection « Tel », 2001 [1979, 1964], p. 301.

Matthew GIBSON

*Le Paris-banlieue de Céline au cinéma (1955–95)*

On connaît bien l'histoire des tentatives d'adaptation de *Voyage au bout de la nuit* (1932) : le célèbre « Voyage insaisissable », les nombreux échecs de tournages, l'éternel film fantôme. Grâce aux céliniens tels que Brami et Mazet, on sait combien ce roman a marqué nombre d'œuvres cinématographiques—malgré sa réputation de film irréalisable—laissant chez elles de multiples traces de plus ou moins visibles. Pourtant, ce travail certes notable, est néanmoins dépourvu de critique cinématique, c'est-à-dire d'analyse textuelle d'un film donné. Pour ce faire, il faut alors adopter une perspective double : à la fois cinéphilique et célinienne. Cette présentation détaille ainsi les différentes façons dont divers films tournés à Paris et en banlieue entre 1955 à 1995 se rapportent aux romans de Louis-Ferdinand Céline, particulièrement le *Voyage au bout de la nuit* (1932) et parfois *Mort à crédit* (1936). On mettra un accent particulier sur la façon dont les cinéastes adoptent un motif célinien déterminant, concernant la représentation de la ville—Paris en particulier. De nombreux films adoptent une forme d'intertextualité géographique et d'expérience subjective des géographies céliniennes dans lesquelles ils habitent. La délimitation d'un corpus de films s'étalant sur quarante ans coïncide à la fois avec la transition de la production en studio (en banlieue ou ailleurs) au tournage en extérieur pendant les années 1950 et à une préoccupation subséquente pour les espaces et les lieux de la capitale et de sa périphérie. Cette période commence avec les œuvres de Jean-Pierre Melville ayant pour cadre Paris et sa banlieue et se termine avec le « film de banlieue » séminal, *La Haine* de Mathieu Kassovitz (1995) en passant par Truffaut, Godard, Eustache, Pialat, Pérec, Comeau, Carax et autres. Bien que cette période expansive comprenne de nombreux changements, notamment l'expansion urbaine et l'évolution démographique de la région en question, certains principes de la réalisation de films narratifs (fiction et documentaire) restent plus ou moins constants. Que ce soit par la façon dont le sujet cinématographique vit la ville et la banlieue ou la façon dont il navigue dans cet environnement urbain rude, inhospitalier et souvent nocturne, les traces du Paris de l'écrivain dans ces films d'après-guerre constituent autant de sentiers peu battus, qui nous (ra)mènent à Céline.

Pauline HACHETTE

*Céline et le « chromo » : esthétique figurative du style émotif*

Dans ses Entretiens avec le Professeur Y Céline oppose à plusieurs reprises le « rendu émotif » que son style cherche à transcrire au « chromo » et à ses diverses déclinaisons : les romans sentimentaux des Delly en constituent un parangon littéraire, mais aussi le cinéma et ses « émotions en toc » à coups d'effets appuyés (carton-pâte, « kilos de cils » et fesses figées). Réduit à sa seule connotation négative, synonyme d'émotions faciles, le chromo est érigé en repoussoir de ce que devrait viser une écriture, de ce que devrait être un « style ». Il désigne ainsi, sous quelques formes artistiques que ce soit, à la fois une tendance au sentimentalisme et le langage conventionnel qui la porte.

Mais avant de se charger de ses connotations négatives, le chromo fait référence à un type de réalisation plastique particulier. Abréviation de « chromolithographie », il désigne des impressions en couleurs apparaissant au milieu du XIXe siècle et disparaissant progressivement à partir de 1920. Ces images ont notamment été utilisées pour les premières réclames et données aux enfants dans les grands magasins sous formes de petites vignettes rappelant les bons points. Marquant l'introduction de la publicité dans les foyers, le chromo inaugure ainsi plus généralement un accès privé à une image reproduite en grand nombre. La naïveté de ses sujets comme de leur représentation est donc potentiellement redoublée d'une certaine nostalgie autour de formes d'images ayant marqué des générations passées.

Nous souhaiterions dans notre communication nous pencher sur cette forme d'image et les raisons pour lesquelles elle peut devenir aux yeux de Céline l'antithèse de sa recherche de l'émotion écrite. Cette investigation dépassera les seules mentions du chromo pour se pencher sur des tableaux, de la Belle Époque notamment, dans lesquels le romancier peut sembler emprunter à un vocabulaire qui n'est pas loin de ce type d'image. Nous verrons alors comment Céline revivifie ces évocations picturales derrière leurs lignes et leurs couleurs trop lisibles et tenterons de définir plus largement le lien entre la dimension figurative de l'écriture célinienne et sa recherche d'un rendu émotif.

Claude HAENGGLI  
traducteur et journaliste, Berne (Suisse)

*L'influence de Schopenhauer et de son esthétique sur le style narratif de Céline*

Selon le témoignage de Georges Geoffroy, son camarade d'exil à Londres en 1915, Louis-Ferdinand Destouches, le futur Céline, étudiait toutes les nuits les philosophes allemands Hegel, Fichte, Nietzsche et Schopenhauer, qu'il lui lisait le matin à haute voix.

Dans son œuvre majeure, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer proclame la supériorité de la musique sur tous les autres arts pour exprimer l'émotion. Cette leçon, de nombreux écrivains de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle l'ont bien retenue, comme Marcel Proust et Charles-Ferdinand Ramuz. C'est bien sûr le cas aussi de Louis-Ferdinand Céline, qui fait non seulement chanter son style grâce à sa fameuse « petite musique », mais insère aussi dans ses romans des intermèdes musicaux mettant le lecteur dans l'ambiance propice à la réception émotive du texte. Dans *Guignol's Band*, dans *Féerie pour une autre fois*, les citations de thèmes musicaux sont particulièrement nombreuses. Et même dans *Rigodon* se trouve une touchante référence à la musique, lorsque Céline a enfin pu retrouver et jouer d'une main, sur le piano de la salle de danse de Lucette, les notes de l'air qu'il avait entendu dans sa tête lors de l'explosion d'une bombe près de Hanovre.

Il existe une autre analogie entre le philosophe allemand et Céline. C'est la violence de leur style, lorsqu'il s'agit d'attaquer ceux qu'ils méprisent. Arthur Schopenhauer, excellent écrivain par ailleurs, a donc été non seulement l'un des inspirateurs de Céline, mais dans une certaine mesure, un siècle auparavant, l'un de ses prédécesseurs.

Frédéric HARDOUIN

*L'univers de Georges Méliès dans Mort à crédit*

L'œuvre la plus connue de Georges Méliès, *Voyage dans la Lune*, est explicitement citée dans le deuxième roman de Céline, *Mort à crédit*. Au-delà de la référence, et après avoir visionné les quelque deux cents films de Méliès que l'histoire nous a généreusement livrés, nous prenons conscience qu'une toute nouvelle lecture de ce grand roman peut désormais voir le jour – une lecture telle que l'aura rêvée l'écrivain lui-même : l'influence majeure du cinéaste foisonne tout au long de *Mort à crédit*, occupant l'espace romanesque comme occuperaient l'espace pictural tel bleu ou tel jaune dans l'un des nombreux Nymphéas de Monet, c'est-à-dire de façon massive ou bien par touches éparses. Nous nous proposons ici de faire état de cette lecture inédite en abordant un certain nombre de thèmes chers aux deux artistes, et de voir comment les motifs méliésiens que Céline choisit de mettre en scène s'incarnent à la fois dans la dimension fictionnelle et dans l'aspect narratif.

Didier HOUSSIN

*Céline, artiste dans la médecine*

Par sa créativité et son originalité, Céline fut, sans conteste, un grand artiste de la littérature.

Alors que la Médecine du début du XXème siècle hésitait encore entre l'Art et la Science, comment caractériser l'activité médicale du Dr Louis Destouches ?

Après des études médicales, dont la brièveté fut permise par l'état d'ancien combattant de Louis Destouches, celui-ci entra dans la carrière médicale par une thèse consacrée à une figure de la santé publique, Semmelweis. Cette thèse fut, à la fois, une œuvre littéraire et un hommage au caractère tragique du personnage plutôt qu'à la portée scientifique de son œuvre.

Précédé par une courte période dédiée à la santé publique, l'exercice médical du Dr. Destouches fut consacré à la médecine générale. Intermittent, en raison des conséquences de son activité d'écrivain, cet exercice fut avant tout celui d'un médecin salarié exerçant dans un dispensaire, c'est à dire un centre public de soins primaires en milieu urbain.

Influencé par le souci de la prévention en santé, la pratique médicale du Dr Destouches mit nettement en avant le principe défendu par Hippocrate : premièrement, ne pas nuire !

Appuyé sur l'affirmation d'une vocation médicale précoce, l'exercice médical du Dr. Destouches eut pour principaux buts d'offrir un statut social et d'assurer un minimum vital à L.F. Céline, artiste engagé dans une aventure littéraire à haut risque.

Pascal IFRI  
Washington University  
paifri@wustl.edu

*D'un artiste l'autre : portraits croisés de Proust et Céline*

Même s'il est clair aujourd'hui que, pour citer Michel Tournier par exemple, « Proust et Céline sont les deux plus grands romanciers (français) du XXème siècle », peu nombreux ont été les critiques qui ont cherché à rapprocher leurs œuvres, étant entendu qu'elles sont apparemment les plus dissemblables qu'on puisse trouver et que l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* et celui de *Voyage au bout de la nuit* se situent, ainsi que l'affirme Frédéric Vitoux notamment, « à des années-lumière l'un de l'autre ». D'ailleurs, si Proust est l'auteur dont Céline a le plus parlé, il l'a fait le plus souvent en termes négatifs, lui reprochant notamment son style qui représente le français académique qu'il rejette avec virulence. En même temps, pourtant, à la fin de sa vie, il n'a pas caché son admiration pour son prédécesseur. Et surtout, une lecture parallèle des œuvres des deux écrivains révèle non seulement de nombreux points communs frappants, mais également une vision du monde curieusement similaire.

Dans cette présentation, nous nous proposons non pas de nous arrêter à nouveau sur ces points communs, ce que nous avons déjà fait à plusieurs reprises dans ce colloque et dans un ouvrage paru il y a vingt-cinq ans, mais de souligner le parallélisme des trajectoires suivies par Proust et Destouches/Céline dans leur vie et de montrer que leur personnalité fondamentale repose sur une myriade d'éléments communs. En effet, les similarités entre les deux artistes se révèlent si nombreuses et si frappantes qu'elles font rapidement oublier les dissimilarités évidentes qui les séparent et forcent à reconsidérer le jugement implicite selon lequel Proust et Céline seraient les deux êtres les plus dissemblables qu'on puisse imaginer.

Charles JOUSSELLIN  
Médecin des hôpitaux et docteur en philosophie

*Céline : art médical et humanisme*

Si à travers *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* Céline ne manquait pas d'humanisme, ses propos et ses écrits antisémites lors de seconde guerre mondiale détruisent cette attitude. Pour autant, alors que « l'humanisme se pense à partir de la proximité des hommes entre-eux », notamment lors de l'exercice de la médecine, qu'en est-il de l'humanisme de Céline dans ce cadre à la lecture *D'un château l'autre*, représentant pour son éditeur « [...] un roman autant qu'une confession » ?

Nous avons analysé tous les passages où Céline évoque la santé dans cet ouvrage : la sienne, celle des autres et ses conseils en la matière. Démarche, non pas d'analyse de contenu, mais processus d'analyse qualitative qui tente de repérer dans le texte un message, ses conditions de production et la nature du producteur. A l'issue de cette analyse nous pourrions répondre à la question soulevée : Céline était-il humaniste dans l'exercice de la médecine ?

Références :

CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *D'un château l'autre*.  
François GIBault, Céline, Paris, Mercure de France, Tomes I, II et III, 1985.  
Martin HEIDEGGER, « Lettre sur l'humanisme », *Questions III*, Paris, Gallimard, 1966, p. 71-157.  
Pierre PAILLÉ, « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, 1994, p. 147-181.

Sven Thorsten KILIAN  
Stuttgart

*La concurrence des arts dans l'œuvre et la poétique de Céline*

Dans les écrits de Céline, les arts, mais surtout les artistes jouent un rôle important au niveau de l'histoire des narrations. Les peintres, les musiciens, les acteurs et les danseuses font partie intégrante de l'univers imaginaire célinien avec d'innombrables renvois plus ou moins explicites à la réalité des milieux artistiques de son époque. La contribution cherchera, d'une part, à définir les fonctions et à évaluer les significations de ces représentations de ces autres arts qui, d'une façon ou d'une autre, sont mis en relation directe avec l'art du narrateur, la littérature. Dans l'analyse, on se concentrera surtout aux personnages-artistes comme le peintre Gen Paul (*Féerie pour une autre fois*), l'acteur cinématographique Robert Le Vigan (*Nord*) ou bien le librettiste-alter ego du narrateur de *Bagatelles pour un massacre*.

D'autre part, au niveau du discours littéraire, la représentation de ces personnages-artistes et la description de leurs œuvres, très souvent, sert de support voire de repoussoir à l'auto-représentation de l'écrivain ou de base à l'élaboration d'une poétique prétendument autonome que l'auteur appelle, justement, sa « petite musique ». Par conséquent, nous nous proposons d'explorer la dimension agonique ou compétitive de la représentation des arts chez Céline, tout en retraçant l'histoire et les stéréotypes de la concurrence des arts par rapport à la valeur de la rhétorique antique de l'enargeia (« évidence »). Nous allons montrer qu'en reprenant, implicitement au moins, le modèle d'une relation agonique entre les beaux-arts, la musique et la littérature, Céline poursuit le projet d'écriture d'une certaine modernité lié aux idéologies majeures du 20<sup>e</sup> siècle.

David LABREURE

*L.-F. Céline et l'impressionnisme*

On a souvent considéré comme un « rendez-vous manqué » la rencontre de Céline avec la peinture. Il s'est pourtant défini lui-même comme un « coloriste des mots<sup>6</sup> » et son intérêt pour l'art pictural ne peut être complètement nié.

Céline réalise à plusieurs reprises un parallèle entre le courant impressionniste en peinture et la façon dont il conçoit l'écriture. Il confie à Milton Hindus que « [mon] truc c'est l'impressionnisme<sup>7</sup> », évoque notamment le pointillisme et l'« aération » de la peinture de Seurat. Les tenants de ce courant sont sensibles aux préoccupations hygiénistes qui ne sont pas sans influence sur leur manière de peindre. Un parallèle intéressant – et peu approfondi – que Céline établit lui-même entre son œuvre et l'art pictural mérite d'être souligné : « Vous savez Seurat, il mettait des trois points partout, il trouvait que ça aéraït, que ça faisait voltiger sa peinture. Il avait raison cet homme. Ça a pas fait beaucoup école [...]<sup>8</sup>. » L'écrivain assimile lui-même sa tendance de plus en plus forte à « inachever » ses phrases par des points de suspension à la technique du pointillisme en peinture. Le néo-impressionnisme a ainsi été fortement influencé par les théories hygiénistes de l'époque et les a constamment assimilées à sa vision artistique. Le premier geste du peintre impressionniste n'est-il pas de sortir de son atelier et de peindre en plein air ? En privilégiant l'expression de la couleur pure, les néo-impressionnistes tentent également, à leur manière, d'introduire l'hygiénisme en peinture en inventant un nouveau langage artistique. De « ses » points à lui, Céline en parle ainsi en qualité de peintre impressionniste plutôt qu'en qualité d'écrivain, semblant avoir perçu la dimension hygiéniste de la peinture de Seurat. La conception de l'art chez Céline est ainsi fondamentalement liée à sa condition médicale et ne peut se concevoir que comme aspiration à une certaine pureté qui correspond à son idéal hygiéniste : volonté d'aérer, de rendre légère la transcription du réel dans l'œuvre d'art. Céline n'envisage jamais l'art comme un simple ornement mais comme un engagement total du corps et de l'esprit. Art et hygiène s'entremêlent et témoignent d'une volonté d'appréhender le monde sous l'angle de l'émotion créative. Il développe ce parallèle à plusieurs reprises, notamment dans *Entretiens* avec le professeur Y. Les impressionnistes auraient ainsi « réinventé » la peinture en réaction à l'arrivée de la photographie, en découvrant le « rendu du plein air<sup>9</sup> » ; Céline a, quant à lui, fait surgir le « rendu émotif ».

Alors qu'on aurait davantage tendance à rapprocher l'œuvre célinienne de l'expressionnisme – comme l'a d'ailleurs fait Jocelyne Rotily<sup>10</sup> qui évoque de fortes « affiliations » avec ce courant et pose la question d'un Céline lui-même « peintre expressionniste » –, en quoi peut-elle évoquer les tableaux paisibles et lumineux des impressionnistes ? Et que nous apprend un tel rapprochement ? Nous verrons d'abord comment Céline, à l'instar des impressionnistes et plus particulièrement des pointillistes, envisage son art « propre » en le soumettant à des principes hygiénistes. Puis, nous comparerons le rendu émotif de l'œuvre de Céline à celui, visuel de la peinture impressionniste.

Ce détour par la peinture offre des pistes de réflexion pour cerner l'esthétique de Céline et la manière dont l'hygiène et l'hygiénisme se déploient dans sa conception de l'art : pour lui, la langue est ainsi une fonction essentielle de l'imaginaire puisqu'elle permet d'établir le lien entre

l'individu et la réalité. La véritable révolution est émotion et elle fermente de l'intérieur. Mais pour l'exprimer, il faut sortir au grand jour, quitter l'atelier, les académies, et s'emparer des matériaux bruts pour reconstruire une voie vers le souffle créateur et l'imaginaire.

<sup>6</sup> *Lettres*, 47-37.

<sup>7</sup> *Lettres à M. Hindus* p. 73.

<sup>8</sup> L.-F. Céline, « Céline vous parle » in *CC2, op. cit.*, p. 88.

<sup>9</sup> L.-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t.IV p. 506

<sup>10</sup> Rotily, J., "Louis-Ferdinand Céline et les peintres de l'horreur", *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, Octobre 1989, Vol. XLV, N°509 [en ligne : <http://louisferdinandceline.free.fr/indexthe/peinture/rotily.htm>]

*Transposition graphique. Lorsque le Voyage devient images*

Les goûts de Céline en matière de peinture le poussent vers des artistes dans lesquels il reconnaît des compagnons de route ou des précurseurs de sa recherche d'un « rendu émotif ». Brueghel ou Jérôme Bosch sont ainsi perçus comme des artistes qui, comme lui, n'ont pas cherché à reproduire la réalité, mais à la transposer. Céline voit en eux des visionnaires hallucinés qui ont su exprimer une vision sombre de l'Histoire et de la nature humaine. Lorsque Céline parle de peinture se dessinent, en creux, les orientations de sa propre poétique.

Que se passe-t-il lorsque des artistes transposent en images le texte célinien ? Le narrateur des romans de Céline se définit comme un voyeur. Il observe le chaos du monde et, en particulier, de la guerre, comme un spectacle terrifiant et fascinant. Dans *Féerie pour une autre fois*, l'écrivain est ainsi pris dans une concurrence avec le peintre Jules. Son but est de parvenir à faire voir au lecteur, au moyen des seuls mots, une scène qui semble dépasser les capacités ordinaires d'imagination et de représentation.

Tout illustrateur qui s'attaque au texte de Céline doit se confronter aux images que chaque lecteur s'est créées au fil de sa lecture. Il faut remarquer que dans l'œuvre de Céline, c'est *Voyage au bout de la nuit* qui a engendré le plus grand nombre d'illustrations. Il a inspiré des amis de Céline comme Éliane Bonabel, Gen Paul et Henri Mahé. Des éditions sont parues avec des bois gravés de Clément Serveau, des lithographies de Gen Paul, des dessins de Claude Bogratchew, de Marc Dautry, de Raymond Moretti, de Thomas Gosebruch, de Jacques Tardi... Il existe également des travaux moins connus comme les transpositions graphiques faites par le surréaliste belge Armand Simon en 1948.

Cette communication analysera la manière dont l'image entre en dialogue avec le texte. Un élément capital est la présence d'une éventuelle illustration de couverture. Cet emplacement est en effet stratégique et l'image choisie est le premier contact du lecteur avec le livre, avant même qu'il ne l'ouvre. La couverture, par exemple d'un livre de poche, est un choix éditorial fondamental dans le but d'attirer les lecteurs. Pour *Voyage au bout de la nuit*, les éditeurs ont tantôt choisi des œuvres d'art déjà existantes (Dubuffet, Brueghel, Gromaire) ou des créations originales (Fontanarosa, Tardi). Toutefois, même lorsqu'il s'agit d'une image préexistante, celle-ci prend un sens nouveau en étant placée dans ce contexte. L'illustration de couverture se doit en effet d'élucider un titre en forme d'énigme associant un déplacement, le voyage, à un lieu, le bout de la nuit.

En comparant les différentes mises en image d'un même épisode du roman, nous montrerons que chaque illustrateur se fait l'interprète du texte, y projette son propre imaginaire graphique et fait ressortir des aspects différents de l'œuvre de Céline. Un premier choix est celui de la couleur (Moretti) ou du noir et blanc pour rendre la tonalité du roman. Certains illustrateurs opteront pour un style plus réaliste ou plus expressionniste. Le traitement accordé au personnage principal est aussi éclairant. La technique choisie par Clément Serveau souligne l'isolement du personnage. Au contraire, les dessins de Gen Paul insistent sur l'idée de foule et sur les contours flous des protagonistes qui semblent poreux. Le trait de Claude Bogratchew, nerveux et hachuré, rend sensible un univers angoissé. Les dessins sombres de Jacques Tardi s'attachent à rendre la violence du récit célinien et sa puissance fantasmagorique. Le succès public et la réception critique de ses illustrations témoignent de la rencontre entre l'imaginaire de l'écrivain, l'imaginaire du dessinateur et l'imaginaire du public.

*Céline et le théâtre : de L'Église au Voyage, réflexions sur une transposition générique*

Identifier Louis-Ferdinand Céline à l'écriture théâtrale peut apparaître étrange au lecteur moyen. En effet, pamphlets mis à part, l'auteur est résolument associé au genre romanesque. Pourtant, théâtre et roman se font face dans le bouillonnement inaugural de la naissance de Céline à la littérature. On a beaucoup lu *L'Église* comme une pièce ratée présentant l'unique intérêt de constituer une ébauche du *Voyage au bout de la nuit*. Nous voudrions, par l'étude du rapport d'intérogénéricité qu'entretiennent les deux œuvres, proposer une lecture nouvelle. *L'Église* et le *Voyage* nous offrent bien plus que le détail de leurs contenus respectifs : ils sont un moyen de penser l'œuvre de Céline à l'aune d'une confusion des genres. La pièce contient en germe non seulement la matrice thématique du roman mais encore le tempérament de romancier de son auteur. Elle préfigure le *Voyage* par nombre de procédés d'écriture révélateurs de la forme romanesque à venir. Symétriquement, le *Voyage* est constitutif du paradoxe qui formera le cœur de notre réflexion : l'abandon du théâtre au profit du roman, loin d'opérer un éloignement définitif entre deux genres trop souvent envisagés selon un cloisonnement strict, révèle Céline dans son rapport véritable au « théâtral », qui, paradoxalement, se déploie davantage dans le roman que dans la pièce. Céline a trouvé, dans une forme romanesque réinventée, son juste rapport à la théâtralité. Dans cette perspective, *L'Église* peut se concevoir comme l'œuvre fantôme d'un Céline hanté par le spectre du théâtre et dont la voix résonne plus qu'elle ne se donne à lire.

*Retourner au vif du sujet : l'art du médecin, l'art de l'écrivain*

Logiquement, ce que confie Céline sur la médecine s'inscrit sous le sceau apparent, apparemment inexpugnable, de la contradiction :

« vraiment l'art divin » (lettre à Marie-Antoinette Tuset, été 1947, AC 2012, p. 96),  
« la médecine, cette merde. » (*Mort à crédit*).

À ce constat, très banal s'il restait dans le diagnostic d'une indépassable ambivalence, deux remarques qui seront dépliées.

D'abord, comme à son habitude, l'œuvre noircit ce qui dans la réalité, ou dans la correspondance, l'est en général beaucoup moins, voire demeure idéalisé. Céline, en ses romans, met volontiers cul par-dessus tête ce à quoi il tient ; ce grand renversement, cet ébranlement radical du bon sens (c'est-à-dire du sens commun), constituant une des marques rémanentes du choc de 1914 qui inspire la dynamique d'écriture.

Ensuite, la « merde » dont il est question ne saurait être considérée uniquement dans le régime dépréciatif. Cette dévalorisation existe, le médecin constatant effectivement que quelque chose lui échappe, quelle que soit sa science (un « fiasco chronique », ainsi que Céline qualifiera d'ailleurs son écriture dans *Rigodon* p. 838). Mais la dépréciation rageuse n'est pas tout puisque, pour cet auteur, exactement comme pour le médecin, la merde représente sans conteste un objet de savoir, un terreau fertile et, même, un ferment qui nous réunit (le moyen donc de retoucher, par en dessous au fond, un certain sens commun).

Où l'on verra que, s'il y a toujours beaucoup à dire avec un ou deux mots de Céline, il convient de ne pas oublier d'où pousse un tel élargissement éprouvant les bornes du meilleur et du pire, de l'espoir et du désespoir. Et ce seront bien, sur cette vigueur, les relations consanguines entre la médecine et le style célinien qui se confirmeront. Avec, entre autres :

la nécessité d'un détachement émotionnel et d'un savoir pour mieux revenir vers ce qui se trouve à vif ;  
l'affranchissement licite des pudeurs ;  
la soumission quand même au secret ;  
la confrontation inexorable à la mort et à ce qui ne se laisse autrement résoudre.

Tout ceci qui concourt à une nouvelle langue, qui met en forme le chaos et les souffrances, et qui, dans les récits, ne perd jamais de vue une ambition humaniste, réparatrice.

*L'auteur à insuccès. Céline et le théâtre*

« J'ai pas de veine avec l'art lyrique, le théâtre non plus. Y'a que le roman qui me réussit encore, enfin c'est à regarder. » Cette citation, extraite d'une des versions primitives de *Féerie* pour une autre fois, donne bien toute la mesure de la relation complexe qu'a entretenu toute sa vie Céline avec le théâtre. Si, en ce qui concerne strictement l'art dramatique, il est l'auteur malheureux de deux pièces, *Progrès* et *L'Eglise*, toutes deux antérieures à la rédaction de *Voyage au bout de la nuit*, la forme théâtrale l'a toutefois poursuivi durant toute son existence d'écrivain. Un roman comme *Mort à crédit* est riche de dialogues savoureux, avec un fort potentiel théâtral. Et que dire des Entretiens avec le professeur Y, que l'on peut, à bien des égards, considérer comme une véritable pièce de théâtre, obéissant parfaitement à la règle aristotélicienne des trois unités : unité de temps, unité de lieu, unité d'action.

Nous nous proposons d'effectuer un survol de ce rapport au théâtre. Tout d'abord à travers l'évocation de ses deux « pièces à insuccès », qui font se poser la question de l'échec de la forme théâtrale dans le processus d'écriture de Céline, alors que la forme dialoguée est portée par lui au sommet dans le roman (on peut songer à un auteur comme le marquis de Sade, immense romancier, aux dialogues brillants, mais qui n'a connu que des échecs dans le domaine théâtral). A travers également cette autre tentative scénique tout aussi infructueuse : l'écriture d'arguments de ballets. A partir de ces échecs, nous étudierons comment Céline, à travers le roman, a mis en scène la forme théâtrale, évoquant à de multiples reprises une scène bien particulière, celle des champs de bataille sur laquelle se joue les deux grands conflits du XXe siècle. Un « théâtre des opérations » en somme.

Deux autres types de théâtre se font jour dans l'œuvre de Céline : le théâtre de guignol, pour ne pas dire le théâtre de Grand-Guignol, dont le titre *Guignol's band* trahit la présence. Mais aussi, à l'instar d'Antonin Artaud, un « théâtre de la cruauté », par l'intermédiaire des trois pamphlets, *Bagatelles pour un massacre*, *L'École des cadavres* et *Les Beaux draps*.

« On en revient toujours à Shakespeare, forcément ! » aimait à dire Céline, pour qui le théâtre ne pouvait se concevoir que dans une forme pure, classique. D'où peut-être l'échec de ses tentatives scéniques, sans doute trop respectueuses de ce carcan formel. Nous verrons à cette occasion de quoi se nourrit le point de vue de Céline sur l'art théâtral par le biais de son regard de spectateur.

Enfin, nous conclurons en évoquant le Céline comédien, à savoir le « personnage Céline » (le choix de son nom de plume étant déjà la marque de fabrique d'un personnage), du moins celui qu'il s'est façonné durant les dernières années de sa vie, celui d'un clochard céleste, d'un « pauvre qui pue », d'un auteur à la fois génial et maudit.

Manhan Pascal MINDIÉ  
Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire).

ce qui se passe avec ce romancier c'est l'obsession à concevoir sur papier l'idée de mouvement perpétuel, de coprésence artistique dans le texte littéraire.

*La dimension interartiale de l'écriture dans Guignol's Band II et Féerie II (Normance) de L-F. Céline*

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, littéraires et artistes travaillent ensemble, de sorte à parler de connivence et de complémentarité des approches, rendant par moments difficile, voire quasi impossible le gommage des frontières entre les deux domaines. La fusion entre littérature et arts au XIX<sup>e</sup> siècle mais également entre fait littéraire et fait artistique fait que tout circule, in fine, entre littérisation des arts et « artiarisation » du littéraire. Cette interaction n'est pas pour autant dénuée d'idées ni de concepts ni de théories. On parle de plus en plus d'interartialité, d'intermédialité après l'intertextualité et l'interdiscursivité, etc.

En s'immergeant dans l'univers de l'art, oubliant les hiérarchies des genres et les conventions, transposant les motifs et les thèmes de l'art au roman, ou du roman à l'art par exemple, le constat est que la littérature française en général et le roman français en particulier, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, semble métamorphosé et semble être traversé par un mouvement ininterrompu de crises : crise de la forme, crise de la totalité, etc., traduisant la volonté de renouveler l'écriture du genre. Avec détermination, les révolutionnaires dénaturent l'œuvre romanesque au moyen d'un appareillage technique auquel s'ajoute l'esthétique interartiale entraînant l'émergence d'une écriture en rupture avec « la règle traditionnelle de l'unité organique »<sup>11</sup> par la « combinaison des éléments les plus hétérogènes à l'intérieur de l'unité structurale du roman »<sup>12</sup>. La « désintégration de la trame unique et monolithique de la narration »<sup>13</sup> provoque la déconstruction du genre, avec pour effets l'hybridation textuelle et le partage d'espaces littéraires, témoignant de l'émergence d'une poétique romanesque nouvelle. Mais la question est de savoir de quelle manière se construit et se manifeste l'écriture interartiale dans le roman français moderne et contemporain. Par quels dispositifs narratifs les romanciers déconstruisent-ils le roman ? Quels enjeux se rattachent-ils à une telle esthétique ?

L'étude portant sur un corpus de deux (2) romans, notamment *Le pont de Londres* et *Normance* de L-F. Céline, démontre que ces textes entretiennent des rapports dialogiques très étroits avec des arts du spectacle et du jeu (théâtre, musique, peinture, cinéma, etc.), favorisant l'hybridation textuelle dont parle Bakhtine, c'est-à-dire « de mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, la rencontre dans l'arène de cet énoncé, de deux consciences linguistiques, séparés par une époque, par une différence sociale, ou par les deux »<sup>14</sup>. De façon claire, elle vise à montrer que l'écriture interartiale adoptée par Céline met l'accent sur le mélange harmonieux à l'intérieur du roman de divers discours et des genres littéraires multiples, faisant ainsi de ses textes un lieu de « croisement, un passage »<sup>15</sup>, car l'on note en effet, dans *Le pont de Londres* et *Normance* une volonté de l'écrivain de superposer, de croiser ou faire dialoguer les différents arts sus-indiqués. Il y fait donc croiser roman et arts pictural et visuel par le langage des couleurs, par l'exubérance de ce langage et surtout par le ton dramatico-tragique des deux récits. Le « romancier-peintre verbal, dramaturge, cinéaste » pose, rien qu'en les évoquant ou les invoquant, les couleurs sur la page. Il crée des « tableaux », invente des êtres, des personnages selon son goût, présente des situations. Pour lui, les mots ont la même valeur que les teintes. Cela dit, l'auteur témoigne du rapport intertextuel ou d'une certaine « circularité », que l'on pourrait qualifier d'errance, de voyage-intertextes, de transpositions interdiscursives, voire interartiales, car

<sup>11</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970, p.45

<sup>12</sup> Ibid, p.46.

<sup>13</sup> Ibid, p.46.

<sup>14</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.176.

<sup>15</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, S/D-Louis Triter et Bernard Valette, Ellipses, Paris, 2005, p.109.

Pierre-Marie MIROUX

*Dentelle de Céline*

La dentelle manuelle est un art à part entière, surtout depuis qu'elle a perdu son statut d'art simplement décoratif, n'étant plus guère utilisée dans la fabrication de costumes, ce qui justifie sa place dans ce colloque consacré aux rapports entre Céline et les arts. Comme on sait, Céline avait une bonne connaissance de cet art, héritée de sa mère qu'il présente constamment comme « réparatrice de dentelles anciennes » (CC2, 79). De ce fait la dentelle devient une part essentielle, dans son œuvre, d'un réseau féerique dominé notamment par la danse et la musique auxquelles elle s'associe par la légèreté qui la caractérise : un « contrepoint chantilly, c'est un véritable souffle » (MC, 553). A ce titre, elle est l'exact opposé de tout ce que Céline déteste : la lourdeur des hommes, leur matière pesante et sa conséquence la plus significative : la guerre. Mais, de plus, l'écriture elle-même doit, selon lui, se faire danse et musique, c'est-à-dire dentelle, et Céline établit une analogie précise entre l'acte d'écrire et l'acte de réparer, comme sa mère, la dentelle abîmée par le temps. Ecrire « la dentelle du Temps » (F I, 76), c'est croiser et recroiser, comme le fait la dentellière avec ses fils, ces réseaux thématiques liés à sa vie et par lesquels Céline essaie, peut-être, de faire tenir sur la page les morceaux d'une personnalité habitée d'une psychose de l'éclatement. Dès lors la dentelle n'est plus seulement un thème parmi d'autres, mais la métaphore d'une écriture qui se confond avec la vie même de l'auteur.

Timothée PIRARD

Université de Montpellier / Université de Münster.

*Le statut sémiologique de la danse chez Nietzsche et Céline*

Le recours à la danse comme trope est commun à Céline et à Nietzsche. Cette communication a pour ambition d'esquisser le statut sémiologique de la danse chez ces deux auteurs. On trouve chez Nietzsche un usage essentiellement métaphorique de la danse. Céline, quant à lui, produit deux types de discours sur la danse. Le premier aborde la danse de manière générale et relève de la métaphore ; le second a recours aux danses particulières pour produire une écriture symbolique. Celle-ci permet à Céline de crypter son discours et de dépasser la rhétorique langagière – dans laquelle reste enfermée la métaphore – pour aboutir à un discours imagé dont l'efficacité est fondée sur l'émotion plus que sur la raison.

*Art d'écrire, art de traduire : Voyage au bout de la nuit de Céline à l'aune de ses traductions roumaines*

Comment traduire une œuvre en prose qui, selon l'avis de son auteur, ressemble à de la poésie ? Dans ce cas, la traduction devrait fonctionner elle-même comme un art, qui s'approprierait la « signifiante » du texte de départ, à savoir l'ensemble inextricable de formes et de sens qui le rend unique, en la recréant dans la langue cible pour servir au mieux les structures signifiantes d'origine. Les deux traductions roumaines de *Voyage au bout de la nuit*, publiées à deux décennies d'intervalle (par la traductrice Maria Ivanescu en 1978 et par la traductrice Angela Cismas en 1995), montent deux visages assez différents du texte célinien. D'un côté, une première traduction qui s'ingénie par moments à prendre en compte la dimension poétique du texte, donnant parfois la priorité à ses rythmes, autant syntaxiques et lexicaux, au point même d'en sacrifier par moments sa lettre. D'un autre côté, une deuxième traduction qui mise, de façon tonitruante, sur l'exacerbation de certains traits voyants du style célinien, tel le langage populaire/argotique, mais qui met souvent en sourdine son rythme poétique. La paradoxale prise en considération, dans le paysage littéraire et critique roumain, de cette deuxième traduction a d'ailleurs débouché sur la construction d'une image déformée, à la limite caricaturale, de Céline, que certains critiques roumains n'hésitent pas à définir comme un écrivain « d'un pathétisme nu, dépourvu de style ». Peut-être la faute incombe-t-elle au fait que la première traduction n'a pas eu le courage d'assumer jusqu'au bout ses choix, manquant ainsi de construire sa propre individualité et de fonder ainsi ses propres assises littéraires, stables et pérennes. Je montrerai que, dans une langue comme le roumain, si proche lexicalement du français, il existe pourtant cette voie simple, mais rarement explorée, pour accéder à la « littérarité » du texte célinien (à savoir, ce qui constitue son essence poétique) : c'est par la plus humble « littéralité ».

*Le Mysticisme: catalyseur d'une prose poétique*

Céline n'était, décidément pas, un Mystique au sens commun du mot ; celui d'une personne qui dédie sa vie à l'exaltation de Dieu. Cependant, il était un homme qui manifestait les signes capitaux de la sainteté, ceux du mysticisme et de l'ascétisme, deux traits humains qui se rassemblaient sous le sceau du sacrifice. Cependant, cette question n'est pas du tout une perversion de la vérité, car il existe des preuves nombreuses dans la façon ascète de vivre pratiquée par Céline pour étayer cette hypothèse. Qui plus est, il nous semble que le degré d'ascétisme pratiqué par Céline soit lié directement à la production créative de l'écrivain, et au développement stylistique de son œuvre, ce qui est évident dans ses dernières œuvres à partir du *Féerie* y compris la trilogie allemande : *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*.

« Tout est dans saint Jean ! »<sup>16</sup> disait Céline, un propos étayé par le commentaire d'Henri Godard « C'est-à-dire dans l'Apocalypse »<sup>17</sup>. Mais s'agissait-il vraiment de saint Jean du Nouveau Testament ? Pourquoi ne pourrait-il s'agir de l'autre saint Jean, celui du 16<sup>ème</sup> siècle, l'espagnol mystique né en 1578, créateur des traités sur l'ascétisme ainsi que des poèmes spirituels ?<sup>18</sup> Car, dans le contexte d'une fin de vie on ne peut plus ascète, Céline ne ressemblait-il plutôt au saint mystique et ascète qu'à son pendant biblique ? Notre intention est d'examiner les dernières œuvres de Céline dans le contexte d'un ascétisme et d'un accroissement créatives dont ce dernier est évincé dans les dernières œuvres de Céline. On ne saurait pas ignorer que c'était à cette époque que Céline ait écrit son traité sur le style littéraire intitulé *Entretiens avec le professeur Y*.

La première lettre de Céline à Milton Hindus, le professeur américain qui s'est lié d'amitié avec lui, constitue en effet une ébauche du traité du style de l'écrivain. Selon Henri Godard, on y décèle « les origines du lyrisme linguistique (...) son art poétique. »<sup>19</sup>

Le début de cette correspondance épistolaire est donc le précurseur de *Entretiens avec le professeur Y*. Dans la lettre à Hindus, Céline se targue d'être styliste avant tout : « Je suis bien l'émotion avec les mots (...) je la saisis toute avec ou plutôt toute poétique. (...) c'est l'impressionnisme en somme. »<sup>20</sup> Ce que Céline envisageait en appliquant ses règles stylistiques à l'écriture d'un texte était non moins que « la création d'une sorte de poésie qui donne le meilleur sortilège – l'impression, l'envoûtement, le dynamisme (...) »<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Céline : *Féerie pour une autre fois I* : Editions Gallimard 1993 : p 81 cf Note No 7 p 1273 : « C'est-à-dire dans l'Apocalypse »

<sup>17</sup> Romans t iv p 1273 Note No 7

<sup>18</sup> « Héros de la réforme du Carmel qu'avait entreprise Thérèse d'Avila, persécuté, enlevé, emprisonné par les Carmes chassés de Tolède en une étroite cellule où il connaît et surmonte l'expérience matérielle de la nuit, avant d'en faire un de ses plus profonds symboles, il réussit à s'évader le 16 août 1578, par une nuit propice, après neuf mois de souffrances et d'humiliations ». *Trois poèmes majeurs de Saint Jean de la Croix* : Avec une préface et dans une traduction de Pierre Darmangeat, en regard le texte de Saint Jean : Portes de France : Paris 1947 : pp 9-10

<sup>19</sup> Céline L-F : *Lettres* : (1907 – 1961) Préface d'Henri Godard. Editions établie par Henri Godard et Jean-Paul Louis : Editions Gallimard 2009 : Note : p 1820

<sup>20</sup> Hindus, Milton : *L-F Céline tel que je l'ai vu* : Traduit de l'anglais par André Belamich : Edition l de l'Herne No 3 : 1969 : pp 134-135

<sup>21</sup> Ibid p 135

C'est dans le contexte d'un état d'esprit ravagé, dévasté, où Céline se trouvait dans sa cellule que les propos de Bataille font écho en ce qui concerne la création de la poésie de celui-ci : « J'appose à la poésie l'expérience du possible. Il s'agit moins de contemplation que de déchirement. C'est pourtant d'expérience mystique' dont je parle. »<sup>22</sup>

En effet, le style poétique de Céline qui ne cesse pas de s'augmenter vers la fin de sa vie, est souligné par une abjection dont le seul contrepoint, selon Kristeva, est « (...) la vérité fondamentale de l'écriture (...) une sorte de défi à l'abjection (...) La faire exister et la dépasser. »<sup>23</sup>

Régis TETTAMANZI

*De la petite musique au Moyen Âge d'opéra : Londres, ville d'art ?*

Tout lecteur de *Guignol's band* le sait : dans ce roman, les arts ont la part belle. Une fois passé le prologue de bruit et de fureur, une fois entamé le vagabondage de Ferdinand dans la capitale britannique pour échapper à la police, d'autres échos se font entendre : le piano de Borokrom, le théâtre de Shakespeare, les chansons populaires, les danses des enfants, le music-hall. Cet aspect ne contribue pas peu à l'aspect « positif » du roman, il est comme un contrepoint à la noirceur que l'on prête généralement à Céline – et qui n'est pas absente du roman londonien. Mais qu'en est-il dans Londres, cet autre *Guignol's band*, écrit une dizaine d'années auparavant et récemment réapparu avec d'autres manuscrits, au cours de l'été 2021 ? A lire le texte, on s'aperçoit que le lien établi entre Londres et les arts a toujours été présent. Si la grande cité anglaise apparaît comme un refuge, un havre de paix, un espace où subsister, c'est aussi du fait que l'on y découvre des artistes et des créations artistiques, pour beaucoup semblables à ceux du futur *Guignol's band*... mais avec des nuances. On se propose ici de montrer ces écarts, parfois spectaculaires, et d'avancer des hypothèses interprétatives quant à ces nuances. On se limitera ici à trois domaines : la musique et la danse, le music-hall, et le « moyen-âge d'opéra » représenté par les fragments de *La volonté du roi Krogold*.

---

<sup>22</sup> *L'Expérience intérieure* : Georges Bataille : Editions Gallimard 1954 : p 53

<sup>23</sup> Kristeva, J : *Pouvoirs de l'Horreur* : Editions du Seuil 1980 : p 225

Tonia TINSLEY

*La valeur des « chromos » dans le développement de la poésie du féminin célinien*

« Pour le reste la transposition du langage parlé en écrit, sa recreation [...] Vous êtes-vous jamais demandé quel diable poussa les Impressionnistes à sortir du Jour d'Atelier ? On travaille si bien dans un Atelier...mais c'est dehors qu'on se mouille...Ainsi du cœur et c'est le cœur le style. »<sup>24</sup>

Certains critiques ont posé les « chromos » dans la poésie de Céline comme des exemples de tableaux qui n'ont aucune valeur, des pastiches, des œuvres éphémères, de mauvaise qualité. Au cours de notre étude, nous remettons en question cette évaluation de la valeur symbolique de ces tableaux, pour leur proposer une nouvelle importance dans l'évolution de la poésie de Céline, à la lumière des commentaires littéraires de l'écrivain face aux extraits de *Guignol's Band* et *Féerie pour une autre fois*.

Dans un premier temps, nous mettrons en avant certaines pensées de l'écrivain tirées de sa correspondance ou Entretiens avec le professeur Y, pour en établir un aperçu des contradictions qui y existent. Ce faisant, nous verrons qu'en fait les « chromos » tiennent une place beaucoup plus équivoque dans l'imaginaire célinien, à l'instar de la citation qui commence ce projet de communication. Nous soumettrons également que les débuts de ces réflexions de la part de l'écrivain remontent à une lettre à Simone Saintu, où le jeune Céline explique sa compréhension de l'importance de la perception fautive des gens, « qui s'imaginent plonger dans le réalisme, sans réaliser que ce n'est là que l'illusion réaliste »<sup>25</sup> par rapport à l'art et la vie.

Dans un deuxième temps, nous démontrerons comment ces considérations amènent à l'établissement de liens textuels entre différents personnages de *Guignol's Band* et *Féerie pour une autre fois*, notamment Pépé, Nelson, et Ferdinand d'un côté, et Lili, Jules et Louis de l'autre, lors de scènes-clé de chaque roman. Nous en décèlerons des ressemblances dans le jeu de ces personnages, pour souligner l'exploration de l'écrivain des différences entre le Jour d'Atelier et « dehors ».

Les éléments communs aux deux romans contribueront encore à une appréciation du féminin célinien, tout en proposant des arguments pour une revalorisation des « chromos » comme une étape nécessaire dans l'évolution de la poésie célinienne.

Marie VERGNEAULT

*Céline et l'avènement du roman musical*

Dès *Voyage au bout de la nuit*, Céline affirmait avoir écrit une « symphonie littéraire » et s'est ensuite toujours réclamé d'un modèle musical en écriture, à tel point qu'on pourrait voir en lui le père du « roman musical ». Dans un premier temps, nous analyserons l'émergence d'un modèle musical en littérature au tournant du XX<sup>e</sup> siècle sous l'influence des philosophies de Schopenhauer et de Nietzsche ; puis nous nous pencherons sur les éléments qui créent effectivement une musicalité dans le roman célinien, à la fois sur le plan de la structure – abandon progressif du récit linéaire au profit d'une construction basée sur le retour de thèmes avec des variations, ou leitmotif – et sur le plan du langage – rejet de la discursivité et de la rationalité, recherche d'une langue purement rythmique et émotive.

<sup>24</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Lettres*, Gallimard, 2009 (Bibliothèque de la Pléiade n° 158), p. 1055.

<sup>25</sup> Louis-Ferdinand Céline, op. cit., p. 214.

Bernabé WESLEY  
Université Paris 8.

*Le théâtre du Grand-Guignol et le guignolesque célinien : une lecture sociocritique de la trilogie allemande*

Dans l'œuvre de Céline, le lexique du théâtre prévaut lorsque le narrateur évoque une guerre à laquelle il assiste depuis les « premières loges » (N, 687) et dont il indique que les journaux ne disent rien, pas même à « la colonne des théâtres » (N, 330). Or le genre théâtral du Grand Guignol occupe une place particulière dans cette dramaturgie de la guerre : « [M]oi chroniqueur des Grands Guignols, je peux très honnêtement vous faire voir le très beau spectacle que ce fut, la mise à feu des forts bastions... les contorsions et mimiques... » (R, 732). Ce genre théâtral fait l'objet de réécritures au moins depuis *Guignol's band*<sup>26</sup> et s'entremêle aux intertextes du théâtre classique afin d'inventer une dramaturgie sombre de la guerre.

Le théâtre du Grand-Guignol naît à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et il est intimement lié à l'univers de plaisir et de crime qui caractérise le Montmartre de la Belle Époque. Très différent du théâtre de marionnettes lyonnais et des spectacles pour enfants auxquels on assimile le terme « guignol » aujourd'hui, il s'agit d'un théâtre d'épouvante qu'Agnès Pierron rattache au thème de la catastrophe<sup>27</sup>. Déplacé dans le roman, cet art dramatique fonde l'écriture de l'histoire célinienne sur une esthétique que nous appelons logiquement le guignolesque célinien et qui se démarque du carnavalesque de plusieurs façons. Plus qu'un art dramatique, ce terme désigne la théâtralisation des désordres de l'histoire qu'accomplit la trilogie allemande. Il est le mode même de représentation détourné par l'œuvre pour donner à lire l'anéantissement du monde comme une fête du chaos. À la fois sombre et bouffon, le guignolesque célinien tire sa force dramaturgique des multiples dangers de la guerre et donne à celle-ci l'envergure d'un spectacle total que le texte met en scène dans des lynchages légendaires et des bombardements dont le caractère cinématique cherche également à faire concurrence au cinéma, l'art qui mit justement fin au Grand Guignol. Son dialogisme participe activement de la reformulation critique des discours idéologiques puisqu'il les théâtralise et les affuble d'un comique de réversibilité – une fois sur scène, les personnages tiennent des discours idéologiques qui varient en fonction du cours de l'histoire et de son vainqueur. Les mots d'ordre du moment prennent corps dans un répertoire d'héroïsmes hiératiques et de souffrances exhibitionnistes où le « cocorico » des sacrifices patriotiques dissimule à peine les velléités de pouvoir d'une nature humaine histrionnesque. Aussi le guignolesque donne-t-il lieu à des portraits ambivalents. Chefaillons à brassard, pilleurs de guerre ou résistants de la dernière heure, nombre de personnages sont des êtres déboussolés, mi-comédiens mi-fous, que la guerre a fait pulluler et dont le jeu ne permet pas de démêler le cabotinage de la démence.

En examinant les formes de dramaturgie propres au théâtre de Grand-Guignol que la trilogie allemande déplace dans l'espace romanesque, cette communication se demandera donc comment cette forme de théâtre disparue affecte la représentation de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et le sens que la prose célinienne lui attribue.

<sup>26</sup> Michaël Donley a montré que Céline a assisté à plusieurs de ces spectacles, que l'auteur commente largement dans sa correspondance. Michael Donley, *Céline musicien. La vraie grandeur de sa petite musique*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, 336 p.

<sup>27</sup> Agnès Pierron, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris, Seuil, 2002, 157 p. ; voir également Richard J. Hand et Michael Wilson, « *The Grand-Guignol. Aspects of Theory and Practice* », *Theater research international*, vol. 25, n° 3, Automne, 2000, p. 266-275.