

Sous la direction de  
Philippe Roussin  
Alain Schaffner  
Régis Tettamanzi

# Céline à l'épreuve

Réceptions, critiques, influences



HONORÉ CHAMPION  
PARIS

## TABLE RONDE

MICHAËL FERRIER, HÉDI KADDOUR,  
YVES PAGÈS ET ANNE ROCHE

ANNE ROCHE : cette table ronde s'inscrit dans la continuité de ce que Philip Watts et moi avons essayé de faire, traiter de la postérité de Céline chez les écrivains vivants, ou disparus depuis peu dans le cas de Kourouma. Nous avons justement avec nous trois écrivains. Yves Pagès a commencé par une thèse et un essai sur Céline. Il est écrivain, il a publié une dizaine d'ouvrages, en particulier *Le Théoriste*, aux éditions Verticales, *Petites natures mortes au travail* chez Folio, *Le Soi-disant* chez Folio. Il travaille aux éditions Verticales depuis 1997, et il en est le directeur littéraire depuis 2009. Michaël Ferrier, professeur à l'université Chuo à Tokyo, a fait sa thèse sur Céline et la chanson, qui a été publiée aux éditions Du Lérot en 2004. Il a écrit différents essais sur le Japon, en particulier *Japon la barrière des rencontres*, aux éditions Cécile Defaut, et il a fait paraître trois romans : *Kizu, la lézarde* chez Arléa, *Tokyo petit portrait de l'aube* chez Gallimard, et enfin *Sympathie pour le fantôme*, également chez Gallimard. Ce livre vient d'obtenir le prix littéraire de la Porte Dorée, un prix décerné par la Cité Nationale de l'Histoire et de l'Immigration. Hédi Kaddour a d'abord publié des poèmes chez Gallimard, puis un gros roman, *Waltenberg* (2005, prix Goncourt du premier roman et « Meilleur roman français 2005 » par le magazine *Lire*) ; puis *Savoir vivre*, autre roman (2010) et *Les Pierres qui montent*, un journal (2010). Il a enseigné la littérature française du xx<sup>e</sup> siècle à l'ENS Fontenay/Saint-Cloud/Lyon de 1984 à 2006, et l'écriture du reportage au Centre de Formation des Journalistes de 1992 à 2004. Aujourd'hui il est professeur de littérature et de traduction à la New York University in France, et il est en charge d'un des *Ateliers d'écriture de la NRF* chez Gallimard.

Je vais demander à chacun d'eux de nous dire quel est son rapport à l'auteur dont nous avons parlé jusqu'à présent.

YVES PAGÈS : On est assez mal placé, quand on est soi-même auteur, pour parler du rapport entre la façon dont on a pu être irradié par la lecture d'une grande œuvre, au sortir de l'adolescence, et le fait qu'on écrit. Céline est sans doute un cas particulier, mais ce n'est pas parce qu'il aurait un type de syntaxe ou un type de rapport entre la langue et l'imaginaire, qu'il serait impossible d'en devenir le continuateur littéraire sans en devenir du même coup un sous-produit, un clone, un avatar. En fait, cela arrive à tous les grands écrivains ; ce n'est pas du tout lié au génie ou au maléfice céliniens. C'est un lieu commun des grands fondateurs littéraires, et Dieu sait qu'il y en a eu au XX<sup>e</sup> siècle. Des continuateurs de Céline à peu près crédibles, à part Alphonse Boudard et Frédéric Dard (qui est mort avec *Voyage au bout de la nuit* sur sa table de chevet), il y en a eu deux ou trois. Il y a eu Calaferte, dans l'immédiat après-guerre ; et dans l'immédiat avant-guerre, il y a eu Malaquais, *Les Javanais*. Voilà d'authentiques « mineurs », qui ont un rapport vrai au réel et à la langue. Dans *Requiem des innocents* de Calaferte, il y a quelque chose de post-célinien comme dans *Les Javanais* de Malaquais. Je ne saurais en citer beaucoup d'autres. Ensuite, on irait du côté des écrivains étrangers. Là, il y en a deux ou trois, dont un considérable : *Abattoir 5* de Vonnegut, un des grands livres du XX<sup>e</sup> siècle. Cette piste-là dit l'impureté. *Abattoir 5* est, en effet, un extraordinaire retournement de la compassion de la part de Vonnegut, Nord-Américain, prisonnier, subissant les bombardements de ses propres compatriotes à Dresde, tout cela sans faire le moins du monde un roman fasciste ou de compassion envers les « martyrs » du III<sup>e</sup> Reich. Il ne fait pas seulement cela en étant un post-célinien explicitement avoué, il le fait en mélangeant cela avec un mauvais genre, celui de la SF. Au début du livre, il y a, comme souvent avec lui, une espèce de déclinaison, de parodie du roman d'anticipation, puis une navette avec des blocs de récits autobiographiques. C'est un bon exemple de *trace*. Il y a de l'impureté, c'est-à-dire : il y a du Céline, mais du Céline mélangé à une problématique différente, sinon plusieurs. Une influence commence à *jouer*, quand elle est rejouée avec d'autres éléments, qui en font du même coup une filiation impure, une couche sédimentaire parmi d'autres. On peut aussi avoir des cas d'influence majeure, avec un rôle de père, de maître, mais sans que cela apparaisse d'évidence. Je crois que cela a été très fort pour les deux ou trois grands écrivains étrangers qui l'ont avoué : par exemple Will Self, le grand écrivain anglais, fanatique de Céline, et António Lobo Antunes, le grand écrivain portugais, malade de *Voyage au bout de la nuit*. Dans son premier livre, *Le Cul de Judas*, chef-d'œuvre absolu, l'influence de *Voyage au bout de la nuit* d'une certaine manière se lit.

Romain Gary me semble également être une bonne piste à creuser si on regarde le moment où il devient Ajar. Son deuxième livre sous pseudonyme, *Pseudo*, un chef-d'œuvre assez bref, je ne saurais dire les éléments composites qui en font du post-Céline, mais il y a du Céline dedans. Cela m'a frappé.

Il y a trois semaines, j'étais à Radio Aligre. Je parle de Céline, et il y a un écrivain du Seuil, un vieux monsieur, respectable, qui a bien connu les oulipiens et qui me dit : « J'en parlais souvent avec Perec, il adorait le *Voyage au bout de la nuit* ». On entre là dans quelque chose qui m'intéresse fortement. C'est-à-dire : Perec, cherchez, creusez, regardez par tous les bouts, vous ne trouverez pas une emprise stylistique, un continuum explicite. Perec a été marqué par *Voyage au bout de la nuit*, mais vous n'en trouverez pas les traces apparentes dans *W ou le souvenir d'enfance*, ou dans *Un homme qui dort* etc., et pourtant c'était là, quelque part en lui.

ALAIN SCHAFFNER : La première phrase de *La Vie mode d'emploi* mélange à dessein le début de *Voyage au bout de la nuit* et celui de *Mort à crédit*.

MICHAËL FERRIER : Il y a des traces lisibles de Céline chez Perec. Le premier roman de Perec, non le premier publié, mais le premier en chantier, s'appelait *La Nuit*. Dans une correspondance avec son ami Jacques Lederer (publiée chez Flammarion en 1997), comme tous les jeunes écrivains qui vont être publiés, il pense déjà au bandeau et, sur la couverture, il rêve que ce soit marqué : « Plus fort que Céline ». Et « Plus fort que Céline », avec un titre comme *La Nuit*, cela veut dire : aller plus loin que Céline, frapper plus fort, mais par une malice toute perecquienne, non dans le sens d'une accentuation, mais dans celui d'un retrait, d'une réserve. Le pari de Perec est énorme : rien de moins que sortir la littérature du « bout » où l'a conduit Céline.

Ensuite, dans *La Vie mode d'emploi*... Le début de *La Vie mode d'emploi*, c'est : « Oui cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente ». Il y a donc une réécriture de *Voyage* et aussi de *Mort à crédit*. Et l'exergue ! L'exergue de *La Vie mode d'emploi* est une citation de Jules Verne, dans *Michel Strogoff* : « Regarde de tous tes yeux, regarde ! ». En d'autres termes : ouvre les yeux. Elle répond évidemment au petit texte qui introduit *Voyage au bout de la nuit* : « Voyager c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination », qui se termine ainsi : « Il suffit de fermer les yeux ». On peut dire que Céline est effectivement un écrivain qui a fermé les yeux sur beaucoup de choses ; ce n'est pas un hasard s'il y a ce jeu croisé entre les exergues de Perec et de

Céline. J'ai étudié ceci plus précisément dans «Céline-Perec : le match du siècle», publié dans *Céline : pesanteur et féerie*, en 2001 (Éditions Société d'études céliniennes). Yves Pagès a raison : ce sont des traces, non pas une influence directe ; cela se construit plutôt *contre*. On pourrait le montrer syntaxiquement : la syntaxe, un peu lourde et très belle, de Perec se construit contre «l'allègement» célinien. Quand on écrit après Céline, eh bien on écrit un peu contre lui, soit tout contre, comme Kourouma, soit radicalement contre, mais de manière souterraine, comme Perec.

HÉDI KADDOUR : Il y a un autre roman, dans lequel on trouve tout un univers proustien de la mondanité, à partir du personnage de la femme d'un des protagonistes, où il y a également un autre personnage, dans lequel on reconnaît le registre de Bardamu, la ruse de l'auteur ayant consisté à placer le registre de Bardamu chez un personnage qui s'appelle Blum. Vous aurez reconnu *La Route des Flandres*. Dans ce cas, nous sortons du *contre* ou de la filiation. J'ai toujours eu le sentiment que Simon s'était dit : «Étant donné l'existence de Proust et de Céline, comment vais-je faire, non pas pour continuer, mais pour passer à travers ? Et inventer une "forme roman" qui tienne compte de deux écritures qui ont ouvert des territoires jusque-là inconnus. Comment faire pour traverser tout cela ?» Ce sera l'invention de *La Route des Flandres*.

ANNE ROCHE : Je suis contente d'entendre évoquer *Les Javanais*, un livre que j'aime beaucoup, ou *Le Cul de Judas*. Vous avez parlé de vos goûts, j'aimerais qu'on entre davantage dans le vif du sujet. Il me semble que ce dont il s'agit c'est d'essayer de voir, si vous voulez jouer le jeu, jusqu'à quel point votre lecture de Céline a infléchi ou non votre travail d'écriture.

MICHAËL FERRIER : J'ai un rapport incongru, voire saugrenu à Céline. Il faut que je précise d'où je viens, par où je suis passé. Je suis né à Strasbourg ; je suis donc Alsacien, Français, Européen même. Cela, c'est ma famille maternelle. Et du côté paternel, c'est un mélange très complexe. Mon père est un Français né à Madagascar ; mon grand-père est Mauricien, donc Anglais, l'île Maurice ayant eu son indépendance plus tard ; ma grand-mère est Indienne, mais Indienne de Goa, donc Indo-Portugaise. Dans l'Océan Indien d'où je viens en partie, on appelle les gens comme moi des *métissés cochon d'Inde*. C'est-à-dire des gens dont le métissage est si ancien et si complexe qu'on ne s'y retrouve plus vraiment et qu'à vrai dire cela n'a plus beaucoup d'importance. On peut

imaginer ce que Céline aurait fait d'une telle expression : métissé cochon d'Inde !

Ensuite, j'ai une enfance nomade, mon père était militaire, et je passe mon enfance en Afrique et dans l'Océan Indien (Madagascar, La Réunion). Et depuis une vingtaine d'années, j'habite Tokyo, au Japon. A partir de ce parcours biographique, on peut se demander pourquoi quelqu'un comme moi va s'intéresser à Céline, faire une thèse sur lui et ensuite l'utiliser plus ou moins dans ses romans. Je me suis posé moi-même la question. Il y a des points aveugles évidemment, et comme disait Yves, nous sommes d'une certaine manière les moins bien placés pour en parler. Néanmoins, je vois une chose qui m'a fait m'intéresser à Céline. Je le découvre assez tard, en hypokhâgne. Je suis né en 1967. Je découvre Céline avec le *Voyage au bout de la nuit*, comme beaucoup de gens, et ce qui me frappe tout de suite, c'est la guerre, la description de la guerre dans *Voyage*. C'est cela qui m'a amené ensuite à lire tout le reste. La guerre, eh bien, elle est un peu partout chez Céline, notamment dans les trois derniers romans, dans *Féerie*, les bombardements... Il se trouve qu'au cours de mes pérégrinations pendant mon enfance, au Tchad, j'ai vécu la guerre, j'ai été pris dans une guerre civile au Tchad, au milieu des années 1970. Je l'ai vécue un mois environ ; mais je me souviens très bien qu'une des premières choses qui m'ont marqué dans le *Voyage au bout de la nuit*, c'est cela. Finalement, Céline m'a intéressé parce que tout d'un coup je voyais un écrivain qui se coltinait avec cela. Il y en a d'autres, ce n'est pas le seul, mais avec lui, il y avait un travail sur la langue qui, tout d'un coup, faisait remonter en moi des choses profondes. Je ne suis pas le seul dans cette situation. J'ai discuté avec Pierre Guyotat. Pierre Guyotat est un lecteur de Céline, et il me semble qu'on pourrait voir des relations très évidentes entre Guyotat et lui : son rapport à la guerre, évidemment, et quand je dis la guerre, c'est un terme très général ; c'est plutôt le côté polémique, tout le côté... la « vacherie », comme on disait tout à l'heure à propos de Kourouma. Il y a cela qui *tient* chez Céline, cette espèce d'évocation de ce que Foucault appelait « le cœur vénéneux des hommes », et qui chez lui passe avec une langue extraordinaire, qui agrippe à mon avis beaucoup plus que chez bien d'autres écrivains.

On trouve cela aussi chez Oé Kenzaburo. Yves parlait de Will Self, de Lobo Antunes ; un autre très grand écrivain contemporain, c'est Oé. Son premier livre s'appelle *Shisha no ogori*, en français cela doit être *Le Faste des morts*, je crois ; il a été traduit il y a quelques années, par René de Ceccaty et Ryôji Nakamura (Gallimard, 2005). Dans ce premier livre, on note l'influence de Sartre et de Genet, mais également déjà de Céline.

C'est l'histoire d'étudiants qui transvasent des morts d'une piscine dans un camion ; un roman très court mais très beau. Et Oé va continuer à utiliser Céline dans toute son œuvre jusqu'aujourd'hui. Oé connaît bien Céline, il l'utilise encore dans *Une existence tranquille* par exemple (Gallimard, 1995). Cela m'intéresse aussi, car c'est comme chez Perec : au fond, Oé est une sorte d'humaniste. Ce n'est pas un humaniste bon teint, bien-pensant, mais tout de même, il est une des grandes figures de l'humanisme mondial aujourd'hui ; japonais d'abord évidemment, mais mondial aussi. Et il y a quelque chose d'étonnant à voir quelqu'un de cette stature, avec cet humanisme-là, prendre ses armes chez Céline. Ce qui conduit à cette contradiction, et on est là au cœur du cas Céline : cette espèce de contradiction explosive – qui existe chez lui et qui le rend intéressant, à mes yeux – entre une noirceur, un antihumanisme et, en même temps, quelque chose qui, dans l'écriture, donne les moyens de les surpasser ou de les contourner, au moins par instants. C'est cela qui en fait un auteur fascinant.

C'est un vrai problème parce que, au bout de la nuit, qu'est-ce qu'il y a ? Est-ce encore la nuit, ou bien est-ce quelque chose qui d'une certaine façon... Oé appelle cela « l'étrange pouvoir curateur de l'art ». Oui il y a là un vrai problème.

HÉDI KADDOUR : Gare à l'humanisme chez Céline, ou au pouvoir curateur... En particulier dans *Voyage*. Il faut relire la fin de l'épisode africain. Alcide dort ; il est éclairé à la bougie ; on pourrait même parler d'un « Alcide à la chandelle », comme dans certaines peintures du XVII<sup>e</sup> siècle français. Mais au fond, c'est très sombre. S'il y a quelque chose qui frappe dans cette fameuse scène d'Alcide, c'est son caractère ambivalent, retors. On croit voir une figure rédemptrice dans *Voyage*, le sacrifice du colonial qui paie les soins très coûteux d'une jeune parente, là-bas, au pays, et si l'on regarde bien, en même temps c'est atroce. Parce qu'Alcide est un pauvre, c'est un pauvre de la colonisation ; on entend déjà là, dix ou quinze ans auparavant, de quoi déconstruire certains discours d'Albert Camus en fils de pauvre. Alcide est un pauvre de la colonisation, il exploite des gens plus pauvres, et tout ça pour soigner une petite parente de Bordeaux, atteinte d'une paralysie infantile, une jambe atrophiée ; il envoie de l'argent pour qu'on la traite. Mais ce qu'il faut aussi voir, c'est dit en toutes lettres par Bardamu pendant qu'il regarde dormir Alcide, c'est que la pauvre gosse, à Bordeaux, est soignée à l'électricité par des charlatans : c'est de la torture, et ça ne sert à rien. Alcide subventionne la torture ! Voilà pour la lumière rédemptrice du « Alcide à la chandelle »...

En régime colonial, les pauvres font aussi des dégâts, tout comme les grands exploiters de la « Compagnie Pordurière ». La pauvreté ne sauve rien. C'est quand même plus aigu que Camus, et son discours de « colonial sublimé ».

Ce qui m'a personnellement passionné dans *Voyage au bout de la nuit*, et qui me passionne chaque fois que j'y reviens, c'est que c'est un discours d'une corrosion absolue. Aujourd'hui encore, vous pouvez le dresser contre l'école historique française sur la guerre de 14-18. Il y a chez nous en 2011 tout un discours officiel sur l'Union Sacrée, le consentement à la guerre, la lutte pour la civilisation. La perpétuation du bourrage de crâne sous couvert de science historique. Et, chez Céline, vous entendrez à jamais l'officier en train d'agoniser, les tripes à l'air, en criant « Maman ! », le tableau édifiant, et Robinson qui lui dit : « Maman elle t'emmerde ! ». Sur l'Afrique et la colonisation, c'est pire. Le discours célinien sur la colonisation n'a pas pris une ride. Quiconque aurait envie de gratter sérieusement ce qu'il y a dans l'œuvre de Camus sur la même question pourrait très avantageusement se servir de la partie coloniale de *Voyage au bout de la nuit*.

Céline, c'est à la fois une séduction et un risque. Une séduction parce qu'en 1932 il opère une vraie rupture : parler à l'oreille, tenir à la page, c'est quelque chose qui frappe. Comparez avec le début du roman qui a eu le prix Goncourt à sa place, *Les Loups* de Guy Mazeline : « Au début d'un après-midi de printemps, Maximilien Jobourg, assis devant la table promptement débarrassée par la domestique, feuilletait ce gros recueil usé [...] » etc., une première phrase bien lourde, astiquée comme un meuble. Ça ne tient pas une seconde devant « Ça a débuté comme ça. Moi j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. » La rupture est là. Cela dit, Céline n'est pas le seul. J'ai toujours été frappé par la parenté de son incipit avec le début d'*Un de Baumugnes*, paru trois ans avant : « Je sentais que ça allait venir. Après boire, l'homme qui regarde la table et qui soupire, c'est qu'il va parler. »

Le risque c'est de se laisser manipuler par Céline. Dès *Voyage au bout de la nuit*, c'est très net. Ça a l'air d'être le texte sans infamie, avant les pamphlets antisémites. Mais dans *L'Église*, la pièce qui précède l'écriture de *Voyage au bout de la nuit*, et à laquelle il avait renoncé pour passer au roman, on peut discerner la première couche de l'écriture de *Voyage*. Dans les premiers actes, par exemple, *L'Amiral Bragueton*, qui transporte Bardamu, ne s'appelle pas *l'Amiral Bragueton* mais le *Youpinium*. Les médecins, qui, à la SDN fomentent des guerres pour liquider le plus grand nombre de civils possible, s'appellent Mosaïc et Yudenzweck. Je suis



persuadé qu'il a, pour écrire un roman et pour atteindre le grand public, maquillé un certain nombre de choses qui étaient présentes dans les aventures de Bardamu à la SDN, pour pouvoir, comme il dit « filer au Goncourt ». Ne restera de la Société des Nations (SDN) que le Stand des Nations (SDN), du fond duquel on tire sur Bardamu.

Et le risque menace tout le monde. Que se passe-t-il, quand on décide de tout dire, dans un livre du *ça*? Il y a un passage dans *Voyage*: « [...] je dirai tout, et vous vous replierez d'un coup alors comme les chenilles baveuses qui venaient en Afrique foirer dans ma case et je vous rendrai plus subtilement lâches et plus immondes encore, si et tant que vous en creverez peut-être, enfin. » Une sorte de vocation mortifère de l'écriture du « lâchez tout ». En d'autres termes, qu'est-ce qui se passe, quand on donne la parole aux remugles, à tout ce qui jusque-là était plus ou moins contrôlé? Quand on se met à vociférer? Voir Adorno dans les *Minima moralia*: « Au fond de tout vociférateur, il y a un antisémite qui sommeille ». Dans la vocifération, il y a, toujours quelque chose d'incontrôlable qui est prêt à se réveiller. Je crois que c'est en ce sens-là qu'il faut faire attention à la séduction que peut exercer Céline: quelque chose qui décline effectivement les Mazeline, mais qui ouvre aussi une brèche vers l'innommable. Ce n'est pas un parcours qu'on peut faire innocemment. Cela demande beaucoup de lucidité, de mise en alerte. Je crois que c'est Jean-Louis Bory qui disait: « On ne lit pas Céline impunément ».

ANNE ROCHE: Hédi Kaddour, vous avez évoqué votre parcours de lecteur de Céline, mais la question, j'y reviens, c'est un peu ce à quoi Michaël Ferrier a commencé à répondre: est-ce que vous-même vous avez essayé de tout dire dans un livre du *ça*?

HÉDI KADDOUR: Non, ce n'est pas tellement le genre de la maison! Ma réécriture avouée pour *Waltenberg*, c'est le *Zauberberg* de Thomas Mann. On quittait le héros au moment où Thomas Mann l'envoyait dans la fournaise de 1914 après l'avoir guéri: « *Lebe wohl, Hans Castorp, deine Geschichte ist aus.* » Mon idée c'était d'aller le rechercher de l'autre côté, en 1918. Mais il est vrai qu'aucune écriture de la guerre ne peut se faire sans Céline. Et puis il y a cet art: parler à l'oreille, tenir à la page. Le début de *Voyage*: « Ça a débuté comme ça. Moi j'avais jamais rien dit. Rien C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. » Si vous écoutez bien, c'est verlainien; il n'y a que de l'impair: *Ça a débuté comme ça* (7). *Moi j'avais jamais rien dit* (7). *Rien* (1). *C'est Arthur Ganate* (5) *qui m'a fait parler* (5). C'est plus vague et plus soluble dans l'air. Il détruit l'élo-

quence et lui **tord le cou**. En même temps si vous écoutez, il est capable de jouer de **tous les prestiges** du balancement symétrique ; puisqu'on a  $2 \times 7$ , un pivot central de 1, et ensuite  $2 \times 5$ . C'est un mélange de pair et d'impair. Ramon Fernandez disait : « C'est du parlé mais soigneusement nommé et compté ». Bien entendu, on ne peut pas réécrire cela, puisque c'est fait, mais c'est quelque chose qui vous regarde pendant que vous écrivez. Et c'est aussi un des points aveugles vers lesquels on essaie de tendre.

ANNE ROCHE : Mais c'est paralysant ou stimulant ?

HÉDI KADDOUR : Ah ! c'est stimulant. Cela oblige à écrire. Et c'est en permanence comme cela. De la même façon, il y a une organisation... On ne va pas refaire un parcours complet de ses romans, mais il y a un mélange de force, d'élan, et de composition, qui est très rare en littérature française. Je veux bien qu'on dise que Gary est un grand écrivain, mais bon...

YVES PAGÈS : Je n'ai pas dit : Gary aussi grand que Céline. J'ai dit : Perec aussi grand que Céline.

HÉDI KADDOUR : Perec oui.

YVES PAGÈS : Perec, Genet, Henri Michaux, on peut en citer dix.

HÉDI KADDOUR : Oui, oui...

YVES PAGÈS : Oui ? Non ?...

HÉDI KADDOUR : Genet je ne suis pas aussi sûr.

YVES PAGÈS : Pas de débat sur les noms propres... Il s'agissait seulement d'échapper au monothéisme forcené des adorateurs de Céline. Je suis polythéiste en littérature.

Si on essaie un peu d'archéologie de soi dans l'écriture, quelque chose vient forcément de Céline. Chez moi, c'est assez clair : il y a un rapport au réel dans à peu près tous mes livres. Un rapport au réel soit directement contemporain, soit lié à l'enfance dans les années 1970. Si je parle des années 1970, il est assez rare que je ne parle pas de ce qui se passe dans les rues, y compris de manifestations, de bagarres, des ouvriers qui ont

creusé le trou des Halles... Il y a une espèce de décorum social, qui est documenté, en espérant que la documentation ne se voie plus après coup ; elle est digérée, elle est faite avec une part de souvenirs. Et il y a un rapport à l'oralité. Alors, ce rapport à l'oralité dans mon travail, c'est essentiel... J'écris sur un tempo plutôt ternaire, je préfère l'impair, comme dirait l'autre, et pour ça je me fie « à l'oreille »... Mais ce n'est pas parce qu'on est un écrivain « à l'oreille » qu'on est nécessairement célinien. Chacun a son oreille, donc la musicalité. Ma rythmique, en particulier quand j'essaie de créer un monologue intérieur, ou bien une sorte de voix subjective du personnage, est une rythmique que je ne trouve plus tellement célinienne ; mais, probablement, il en reste des traces. Dans *Les Gauchers*, je fais parler des gamins de onze ans, ils ont une rythmique dans laquelle j'ai dû reprendre quelque chose de Céline ; il ne fallait pas les faire parler comme des rappers sur Canal Plus, mais leur réinventer un babil transposé à l'écrit, ce procédé je le dois sans doute à Céline, mais au diapason d'une autre « petite musique », du moins je l'espère. La transposition d'une oralité, c'est quelque chose où, en tant qu'adulte, n'étant pas de la même condition qu'eux, je sculpte la langue en reprenant des éléments plus syntaxiques que lexicaux. J'aime que l'oralité soit collective, à plusieurs voix. Le monologue pur, la voix toute seule, une oralité du narrateur, je m'y essaie, mais je préfère produire des oralités plus collectives.

Ensuite, il y a une autre question fondamentale qui vient de Céline, c'est le rapport à l'engagement. Malgré toutes les préventions qu'on peut avoir, il y a des leçons magnifiques, comme ce premier chapitre de *Voyage* qui est pour moi une leçon d'esthétique moderne. La gifle reçue en lisant *Voyage*, c'était moins la guerre, la colonie, etc., que la discussion place Clichy. Cela m'a épaté définitivement ! C'est un art poétique auquel j'adhère ! Il n'y en a pas beaucoup dans l'histoire de la littérature. C'est-à-dire : on fait le contraire de ce qu'on dit ; tous les engagements idéologiques explicites ne sont que de la rhétorique bravache ; et les fausses polémiques et les fausses oppositions, verbalisées sur ce mode idéologique-là, sont des pièges à rats. Et à la fin « ils avaient refermé la porte derrière les civils, j'étais fait comme un rat » ; c'est-à-dire : on s'est fait avoir par la verbalisation idéologique de ce qu'on ressent. On fait le contraire de ce qu'on dit et les positions s'inversent. Ce texte programmatique de Céline est un antipoison qu'il aurait dû s'inoculer à lui-même, avant de devenir un des pires écrivains engagés du dernier siècle. C'est un écrivain qui, à un moment donné, est devenu un écrivain engagé, un écrivain idéologue. Et chaque découverte d'une nouvelle lettre, pendant

la période 1937-1944, nous le prouve davantage. Et nous le prouve, non pas sous un rapport qui, lui, m'indiffère – est-il méchant ou non ? A-t-il dénoncé ou pas ? La question se poserait plutôt en ces termes : comment est-il devenu une plume mercenaire de propagande dans cette période-là ?

J'ai fait une thèse pour essayer de dire : c'est irréductiblement contradictoire depuis le début. Je ne serais pas entièrement d'accord pour dire que la clé de cette ambivalence est l'antisémitisme. Pour moi, l'antisémitisme joue, à un moment donné, il fait tache, mais c'est beaucoup plus vaste. Les contradictions dans le corpus célinien sont énormes, entre un conservateur irréductible et une pulsion d'émancipation. Ces contradictions, je ne les cantonnerais pas à la question de la phobie. Ou de la multiphobie. S'il ne détestait que les juifs ! Mais il déteste tous les « narbonnoïdes », les homosexuels, les Chinois ; il déteste tout. Et cela ne m'a jamais fait rire. C'est la reprise du pire racisme, contemporain du racisme antisémite de la Belle Époque, le racisme antichinois. Qui est un masque pour continuer à haïr non pas seulement le juif, mais l'ensemble du corps étranger. Tout le délire sur le péril jaune de la fin de la trilogie (il y a autre chose que j'aime, évidemment, dans cette trilogie finale, bien sûr), tout ce discours n'est pas drôle du tout. En 1904, dans *Je sais tout*, le Jaune était présenté comme ça, main crochue autour de la planète, et allait nous envahir. D'une certaine manière, cela m'a guéri de l'engagement. Je n'ai jamais cru que Zola était un écrivain de gauche et, de plus, cela m'ennuyait, je n'aimais pas Zola. Je préférais Jules Vallès, je trouvais qu'il avait un *je* étonnant, un *je* de l'enfance. On dit : Jules Vallès c'est engagé. C'est plus compliqué que cela. Il puise aux sources de son ressenti infantile, il y a une naïveté, une fragilité sans dogme. L'écriture à message, c'est épouvantable ; surtout, ne pas devenir un écrivain à message comme Céline. Ni de gauche, ni de droite. Ce n'est pas toujours facile.

Ce n'est pas toujours facile. À propos de *Petites natures mortes au travail*, un livre dans lequel il y a une vingtaine de petites nouvelles sur des situations de travail précaire, on a dit : c'est le livre des « jeunes précaires » ! J'ai lancé la mode, j'ai ensuite fait vingt-cinq émissions de radio avec des sociologues qui disaient : « Vous avez écrit un livre sur la condition de la jeunesse, sur le chômage. » Et je répondais : « Non, c'est plutôt sur la situation des corps... Et alors : « Mais vous défendez ceci ou cela... » Et moi : « Mais non, lisez-les !... Il y a des situations, des paradoxes, des absurdités, des choses drôles... Je ne prends jamais parti. C'est à vous que cela est apparu comme cela ». Cela veut dire que, dès qu'on se met à parler du réel... En fidélité peut-être à Céline, je continue à croire

qu'il faut s'engager dans l'oralité, dans le réel, y mettre toutes les contradictions. Mais il n'est pas assuré que l'écho qu'on vous renvoie ne soit pas : « Ah ! mais alors vous faites une écriture idéologique, engagée. »

ANNE ROCHE : Je voudrais recentrer la discussion sur cette question de l'engagement. Ce qui me frappe dans ce que vous venez de dire, à propos du premier chapitre de *Voyage*, est que ce chapitre est travaillé par une contradiction : notre héros dit une chose et en fait une autre. Cette contradiction est motrice de la narration, mais aussi de bien d'autres choses. En revanche, il m'a semblé percevoir que vous faisiez une distinction entre Céline, qui, dans ce texte-là, n'est pas encore un écrivain engagé, et ce qu'il devient plus tard, c'est-à-dire engagé au pire sens du terme. C'est une question impossible à éluder quand on écrit aujourd'hui : vous avez expliqué que vous ne vous posiez pas en sociologue, et que ce n'était pas le propos, mais il me semble que, quand on écrit aujourd'hui, on ne peut pas faire l'économie de s'engager, quitte à le faire de façon tout à fait négative.

HÉDI KADDOUR : Cela me paraît un peu ancien, ces histoires d'engagement...

ANNE ROCHE : Non, non, cela revient, c'est comme la mode, il ne faut pas croire.

HÉDI KADDOUR : À propos de *Voyage au bout de la nuit*, encore : au moment où cela paraît, il « prend » de plein fouet deux des motifs qui sont encore des massifs de l'idéologie dominante, ce sur quoi vit alors la France (c'est en train de changer à la fin des années 1920, très légèrement) : l'Union sacrée et la Grande France Coloniale. Dès qu'un des généraux de la guerre de 14 meurt, on lui dresse des obsèques nationales. *Le Petit Journal*, *Le Matin*, toute la presse de l'époque en est pleine. Comme ils arrivent tous en limite d'existence, une fois par mois, on a des funérailles de grandes idoles. Et que fait Céline ? Il « zigouille » tout ça, l'Union Sacrée, le consentement patriotique. Idem pour le colonialisme, et là encore à rebours du consensus massif, au lendemain de l'Exposition coloniale, de l'Exposition de « La Plus Grande France » à millions et millions de visiteurs extasiés devant un zoo humain, avec tribus, cases, pagnes, arcs et manioc. Et il ne contente pas de dire que la guerre ce n'est pas bien et la colonisation pas très bien non plus. Non, il en exhibe le non-sens, la bêtise, l'ignominie, le grotesque. On n'a pas aujourd'hui d'écri-

vain (peut-être Guyotat?), qui, sur la guerre d'Algérie, ou sur la guerre d'Indochine, aurait dit le vingtième de ce que Céline a raconté sur 14 et l'empire, à tout risque.

MICHAËL FERRIER : Je ne peux qu'être d'accord avec ce qui vient d'être dit de la prise de risque chez Céline. Avec ceci aussi, que c'est drôle ! C'est cela qui fait la force de Céline. On parlait du grinçant de Céline ; mais, quand les portes grincent, c'est qu'elles s'ouvrent ou qu'elles se ferment. Et il a une manière de poser cela ouvertement, il ouvre plein de choses. Quand c'est drôle, ça va. Le problème auquel on se trouve confronté, notamment dans certains passages des pamphlets, c'est que ça grince mais ça ne fait plus du tout rire, ça s'aplatit complètement, ça se ferme. Les pamphlets, ce n'est pas unitaire. Il y a des passages qui sont, il faut le dire, réussis ; pas beaucoup à mon avis, mais quand même. Il y a certaines pages des pamphlets que je trouve magnifiques, la fin des *Beaux draps* par exemple, la vieille cernée par la neige... Ce qui ne m'empêche pas par ailleurs de fermer le livre à certains autres passages. On est donc encore une fois face à cette contradiction insoluble. Elle vient du fait même qu'il y a une prise de risque totale, une énergie folle qui traverse cette écriture et, finalement, qui la rend intéressante.

HÉDI KADDOUR : Sur les pamphlets, j'ai une anecdote. Après un cours sur *Voyage au bout de la nuit* à Normale Sup., une élève vient me trouver, très amicale : « J'ai discuté du cours avec mes parents, et mon père m'a demandé de vous offrir ça ». Elle me tend une chemise cartonnée avec des rabats. J'ouvre, et je tombe sur *Bagatelles pour un massacre*. Un exemplaire d'époque, un peu déchiré, jauni, friable. Et je commence à m'inquiéter ! Je devais être en train de faire la tête de celui qui s'apprête à refuser un cadeau qui pue. La jeune fille me regarde avec un sourire en me disant : « Nous sommes juifs ». À l'époque, le père avait tenu à savoir ce qu'était l'ennemi... Maintenant, sur la relation entre les pamphlets et *Voyage au bout de la nuit*, c'est quand même assez particulier. Dans *Voyage*, vous avez des fragments éloignés, les mots de Bardamu sur la « musique négro-judéo-saxonne » et une attaque contre Montaigne ; et puis vous avez une poivrote qui parle des « Arabes qui s'enculent ». Dans *Bagatelles*, c'est comme si l'auteur avait fait passer un courant d'électrolyse, et on se trouve devant des resserrements du genre : « Montaigne, juif, semeur d'arabesques... enculages de juifs... les juifs sont des nègres ». Il ne faut pas s'y tromper, tout l'innommable célinien était en place dès *Voyage*, dès la fin des années 20 même.

ANNE ROCHE : Avec ce que vous avez appelé la prise de risque, là aussi on est obligé de pointer une contradiction. Hédi Kaddour a raison de rappeler qu'à l'époque où Céline dénonce ce qui se passe en Afrique, l'Exposition coloniale n'est discutée ou contestée que par les surréalistes et Simone Weil, ce qui ne fait pas grand-monde, en effet...

HÉDI KADDOUR : Et les communistes.

ANNE ROCHE : Et les communistes. Là, effectivement, il y a une prise de risque. En revanche, à partir du moment où paraît *Bagatelles pour un massacre*, ce n'est plus du tout une prise de risque. Et comme Philippe Roussin l'a très bien montré, *Bagatelles* et les pamphlets qui suivent sont des copiés-collés de la presse antisémite de l'époque...

HÉDI KADDOUR : Et un retour à Drumont.

ANNE ROCHE : Une régression, un retour effectivement à *La France juive*. Il est dommage qu'Henri Godard ait dû partir, certainement il a des réponses. Henri Godard a plusieurs fois rappelé qu'il faudrait pouvoir sortir de l'aporie du magnifique écrivain et du parfait salaud. Pour ma part, c'est une aporie que je ne résous pas. Je fais une distinction entre l'auteur des romans et l'auteur des pamphlets, parce que, dans le roman, me semble-t-il, les énoncés horribles que Hédi Kaddour a rappelés, sont écrits par un romancier, c'est-à-dire qu'il y a malgré tout une prise de distance. Ce qui est aussi le cas d'ailleurs dans *Mort à crédit*. Vous y trouvez des énoncés inacceptables, mais qui sont joués, parce que portés par les personnages. Dans les pamphlets la prise de distance n'existe plus. Je me refuse à mettre sur le même plan les deux types de texte. Je reviens maintenant en arrière. On a parlé de polyphonie et de musique. Je me tourne à nouveau vers Michaël, qui a travaillé sur la chanson dans l'œuvre de Céline. Est-ce qu'il a le sentiment que ce travail sur la musique chez Céline a informé ou influencé son propre travail d'écriture ?

MICHAËL FERRIER : J'ai choisi ce sujet parce qu'on parle depuis longtemps et sans doute encore pour longtemps, de la musicalité de Céline, de sa « petite musique » (il a forgé lui-même cette expression qu'il utilise souvent). Il m'a semblé que c'était, fréquemment, un cache-misère : quand on n'a plus rien à dire d'un style, quand un style est vraiment époustouflant, eh bien ! il devient musical. La métaphore de la musique

me semblait donc juste mais tout à fait insuffisante à la fois. C'est pour cela que j'ai choisi de regarder les moments où des chansons et parfois même des bribes de partitions, comme dans *Féerie pour une autre fois*, venaient s'insérer dans le texte et le faisaient exploser ou, en tout cas, participaient à l'ensemble, à son élan.

Quant au rapport à ma propre écriture, une chose est certaine : ce qui m'intéresse dans cette utilisation des chansons chez Céline et qui, peut-être chez moi transparaît, c'est le fait qu'il choisit précisément ce genre de la chanson, dès les épigraphes : dans *Voyage au bout de la nuit* la « Chanson des Gardes suisses », dans *Mort à crédit* la « Chanson de prison ». Il choisit un mauvais genre. C'est l'écrivain « mauvais genre » qui se place délibérément hors de tout le « fromage » de l'exergue ou de la citation littéraire. Il a une façon de prendre à contre-pied ce qu'on pourrait appeler le contrat poétique de l'époque, l'esprit de sérieux dans la littérature, un esprit marmoréen, la littérature taillée dans le marbre. Lui, va aller du côté des petites chansons, des opérettes, des opéras-bouffes, des opéras-comiques, tout ce qui chantonne.

Pour mon propre travail... Dans *Sympathie pour le fantôme*, le titre est musical. Le fantôme c'est bien sûr le spectre. C'est aussi la fiche qu'on met dans les bibliothèques quand un livre est emprunté ou déplacé ; une petite fiche cartonnée pour indiquer que le livre est ailleurs. Le troisième sens est musical : quand on fait du piano, quelquefois on fait vibrer une corde du piano, et il y a une corde qui a été accordée au même diapason et qui, par sympathie pourrait-on dire, par les ondes, vibre à son tour. En musique, on appelle cela un fantôme. J'utilise des chansons dans mes textes, moins que Céline, mais j'essaie de rompre cette espèce de fil narratif qui aujourd'hui encore est très présent dans la littérature française, et qui fait que, malgré toutes les révolutions de la narration au XX<sup>e</sup> siècle, quand on regarde aujourd'hui le paysage littéraire français, notamment dans le roman, eh bien le roman est quand même le genre le plus rétrograde de la narration, aujourd'hui. On a toujours cette espèce de fil narratif tendu, un début, un milieu et une fin. Ce n'est pas à la mode, c'est un formatage obligé. On le voit bien quand on travaille avec les maisons d'édition, et qu'on essaie de contrecarrer ce vieux modèle, tellement sous-jacent qu'il n'est même plus visible à vrai dire. Je suis certain qu'aujourd'hui, si quelqu'un comme Kateb Yacine proposait un manuscrit, il aurait du souci à se faire dans les comités de lecture, parce que...

HÉDI KADDOUR : Non, ce n'est pas vrai.



MICHAËL FERRIER : Rompre le fil narratif, soit en insérant dans le genre romanesque des bouts qui normalement n'ont rien à y faire, ou bien en racontant plusieurs histoires qui s'enchâssent, trois en l'occurrence - mais Hédi Kaddour n'est pas d'accord.

HÉDI KADDOUR : Je n'ai pas du tout la même expérience. Par exemple pour *Waltenberg*. On apporte chez Gallimard un machin de 750 pages dans lequel il y a une chronologie brisée, des séquences avec plusieurs superpositions de voix, des glissements, etc. Personne ne m'a dit : « Avec 200 pages de moins et une chronologie standard on pourrait mieux vendre ». Trois lecteurs du comité ont fait l'éloge du manuscrit et c'est parti comme ça. Parce que c'est une maison qui a tendance à croire que son métier c'est encore de laisser la littérature s'inventer. Je connais aussi un manuscrit qui avait été refusé dans une maison d'édition parce qu'il était trop gros, et qu'il aurait eu besoin d'un peu de clarté à la française, eh bien le Seuil l'a accepté. C'est le premier roman de Vincent Message, à la rentrée 2010. En revanche, si on est dans ce que les Anglo-Saxons appellent le *mass market realism*, alors on est dans un organigramme, un *pattern*, avec *climax* à tel endroit, événements déclencheurs à tel autre, et un rythme de kalachnikov...

YVES PAGÈS : Si je peux me permettre... en tant qu'éditeur aux Éditions Verticales, qui sont une collection des Éditions Gallimard... La question du formatage ne relève ni de la censure ni du charcutage ; c'est une question d'intériorisation de la norme par les auteurs d'une génération ou d'une époque. Les auteurs sont aujourd'hui plus normatifs que les éditeurs.

Revenons à Céline. On n'a pas encore employé ce mot-là, mais le legs de Céline, pour un écrivain cinquante ans plus tard, c'est le rapport à l'émotion, direct ou non. S'il y a une chose sur laquelle Céline, indépassablement, me plaît, et me guide, sans que son fantôme m'obsède pour autant, ce sont les procédés de distanciation, d'ironisation, etc., tout ce qui fait qu'il n'y a jamais de prise en otage ou de chantage émotif de premier degré, la tarte à la crème de la littérature d'hier, d'aujourd'hui et de demain. La littérature est une médiation du deuxième, du troisième, du quatrième degré par rapport à l'émotion. J'ai un rapport à l'émotion totalement différent de celui de Céline, mais il m'a appris des choses : comment maintenir, retarder... Il peut jouer sur le pathos. Dans la scène d'Alcide, il joue, il surjoue... et puis il y a *un* moment, peut-être une virgule, un adjectif, et tout d'un coup... Il y a quelque chose qui est de

l'ordre de la tendresse. C'est souvent ce que les lecteurs ne voient pas : ce retard, cette façon de différer le moment, est pour moi une des grandes leçons, avec la musicalité. Ce rapport à l'émotion différée est une belle leçon de littérature.

HÉDI KADDOUR : Avant d'arriver à « l'émotion », à la « tendresse », il y a quelque chose qui gagne encore à être scruté chez Céline. Il « prend » de plein fouet ce qui est sous-jacent à la représentation que la langue française se fait d'elle-même et qu'elle demande qu'on ait d'elle-même. Rivarol, dans son discours *Sur l'universalité de la langue française*, l'un des textes fondateurs de cette image de la langue française, a cette formule : « C'est en vain que les passions nous bouleversent et nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations, la syntaxe française est incorruptible. » Que se passe-t-il avec Céline ? Ça n'est pas de la belle leçon de littérature, c'est un travail de corruption de la syntaxe française, de l'idéologie qui a longtemps dominé cette syntaxe. Rivarol encore : « Le français nomme d'abord le sujet du discours, ensuite le verbe qui est l'action et, enfin, l'objet de cette action. Voilà la logique naturelle à tous les hommes. » Souvenez-vous de Pompidou, l'homme de la loi et de l'ordre, défendant cette « clarté française » en conférence de presse. Encore aujourd'hui, chez beaucoup d'écrivains, c'est rarement mis en cause. Qu'est-ce qui se passe chez Céline ? La phrase selon Rivarol, le bel ordre clair, ce serait : « Kersuzon répondit qu'il faisait trop sombre ». Et chez Céline : « C'est tout noir comme un cul, qu'il a répondu Kersuzon. » *Voyage*, ce n'est pas seulement le passage de la poésie du cœur à la prose du monde, c'est aussi celui de la prose du monde à la phrase corrompue.

BELLOSTIA, Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Littératures modernes, 1990.

BÉNARD, Jeanne, *L'Inter-dit célintin. Lecture autobiographique de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Montréal, Balzac, coll. L'Univers des discours, 2000.

BLONDIAUX, Isabelle, *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, Saint-Genouph, A. G. Nizet, 2003.

—, *Céline, portrait de l'artiste en psychiatre*, Paris, SEC, 2005.

CRESCIUCCT, Alain, *Les Territoires célintiens*, Paris, Klincksieck, 1990.

DÉCARIE, David, *Metaphorai : poétique des genres et des figures chez Céline*, Québec, Nota Bene, 2005.

DONLEY, Michael, *Céline musicien*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.