

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

de Louis-Ferdinand Céline
mise en scène Philippe Sireuil

du 29 septembre au 18 octobre 2015

Dossier pédagogique

Comédie de Genève
www.comedie.ch

Tatiana Lista
+4122 328 18 12
tlista@comedie.ch

mardi, mercredi,
jeudi, samedi 19h,
vendredi 20h,
dimanche 17h.
lundi relâche.



la comédie^{GE}

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Présentation du dossier

Paru en 1932, *Voyage au bout de la nuit* est l'une des pierres angulaires du roman contemporain, une révolution littéraire. Roman d'une veine picaresque, ce voyage est celui de Bardamu à travers la Première Guerre mondiale, le colonialisme triomphant ou encore la misère des banlieues. Céline nous livre une critique virulente, définitive de la guerre, de sa cruauté, de son absurdité, des lâchetés auxquelles elle contraint les humains.

Mais si le *Voyage* a marqué un tournant dans l'histoire de la littérature, ce n'est pas par ses accents pacifistes, mais parce que l'auteur invente un langage nouveau, parlé et argotique, rythmé, chatoyant, qui continue à nous surprendre et à nous séduire aujourd'hui.

Céline, on le sait, ne s'est pas contenté d'écrire des romans. Il est aussi l'auteur de pamphlets antisémites virulents et haineux qui posent cruellement la question du rapport entre l'écrivain et son œuvre. Cette question, infiniment débattue, atteint avec Céline un point d'intensité maximum: comment le pourfendeur de la guerre et de ses noirceurs, a-t-il pu prôner des opinions qui semblent si éloignées de celles qui s'offrent au lecteur du *Voyage* ?

Ce roman a rarement fait l'objet d'interprétations scéniques – on se souvient de Fabrice Luchini et Jean-François Balmer. C'est dire combien la proposition de Philippe Sireuil - et d'Hélène Firla dans le rôle de Bardamu – était attendue au moment de sa création au Théâtre du Châtelard en 2014. Simple, singulier et ambitieux, le spectacle a tenu ses promesses: le metteur en scène et la comédienne ont fait résonner ce texte inouï dans toute sa profondeur et lui ont donné toute son ampleur.

La reprise de ce spectacle à la Comédie est l'occasion d'aborder en classe une œuvre majeure du XX^e siècle et de s'attarder sur une époque en pleine mutation. Ce dossier d'accompagnement pédagogique contient:

-une analyse des thématiques du voyage, de la mort et de la guerre abordant ainsi les principaux enjeux du début du roman;

-les intentions de mise en scène avec quelques questions posées à Philippe Sireuil;

-un panorama littéraire du début du XX^e siècle abordant l'aspect autobiographique chez Céline et plus particulièrement dans le *Voyage*;

-un entretien d'Henri Godard, spécialiste du roman français et de l'œuvre de Céline, développant une analyse sur l'unité du style célinien;

-une mise en regard des étapes de la vie de Céline avec les événements et les

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Présentation du dossier (fin)

publications littéraires de l'époque;

-le point de vue d'Éric Melchior et Jérôme Sulim qui ne souhaitent pas la réhabilitation de Céline dont les valeurs vont à l'encontre de la République;

-quelques extraits d'un entretien de Céline, durant lequel l'auteur explique son antisémitisme et son soutien à l'armée allemande;

-plus particulièrement pour les professeurs d'histoire, le récit de trois personnes impliquées de différentes manières dans la Première Guerre mondiale;

-les biographies et un extrait de texte.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Sommaire

Distribution.....	p.5
Pistes d'analyse.....	p.6
Quelques questions posées à Philippe Sireuil.....	p.11
Panorama littéraire.....	p.13
Entretien avec Henri Godard, <i>L'œuvre de Céline possède une unité fondamentale</i>	p.16
<i>L'auteur dans son siècle</i>	p.21
<i>Céline, non, nous n'assumons pas</i> , par Éric Melchior et Jérôme Sulim.....	p.24
Céline un homme pétri de contradictions?.....	p.26
Acteurs de guerre.....	p.28
Biographies.....	p.33
Extrait de texte.....	p.35

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Distribution

de Louis-Ferdinand Céline

mise en scène: Philippe Sireuil

avec: Hélène Firla

scénographie et costumes: Roland Deville

réalisation costumes: Coralie Chauvin

lumière: Philippe Sireuil

régie générale: Dorian Nahoun

production: C^{ie} FOR

coproduction:

Comédie de Genève et la Servante (Bruxelles)

soutien: Ville de Ferney-Voltaire

au studio André Steiger

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Pistes d'analyse

LIRE CÉLINE AUJOURD'HUI

Lire Céline aujourd'hui n'est pas anodin. Auteur de pamphlets antisémites d'une grande violence, il est également l'auteur de monuments littéraires d'une beauté et d'une richesse inouïes. Considéré, au même titre que Proust comme un écrivain majeur, il est étudié à l'école depuis de nombreuses années. Mais comment lire des romans d'un auteur quand on sait que la même plume écrit des atrocités qui portent atteinte à la nature même de l'être humain ? Comment détacher l'acte de création de l'humain ? Henri Godard, grand spécialiste de Céline, tente de répondre à cette question dans son livre *À travers Céline, la littérature* (Gallimard, 2014) et de comprendre quel plaisir naît en lui à la lecture des romans de Céline :

« Parmi les dizaines de milliers de lecteurs des romans de Céline, il en est sans doute pourtant beaucoup qui conservent le sentiment du problème moral que posent cette lecture et le plaisir qu'ils y prennent. Car c'est un plaisir qui suppose que l'on passe outre, le temps de cette lecture, aux scrupules nés du fait que Céline est aussi l'auteur de pages qui portent atteinte à l'une de nos valeurs, la reconnaissance en tout homme de notre semblable. Cela ne peut se faire qu'au nom d'une valeur qu'on oppose à cette négation. Le cas Céline nous oblige à reconnaître que la littérature, ou plutôt la création artistique en général, est désormais devenue pour nous une valeur¹. » C'est donc une question encore plus fondamentale que l'on peut se poser à la lecture de l'œuvre de Céline et qui sera abordée plus tard dans ce dossier lors de l'entretien avec Henri Godard : qu'est-ce que la littérature ? et surtout en quoi Céline a-t-il révolutionné la littérature ?

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT²

« Après avoir vu de près certaines des horreurs de son temps, Louis Destouches a voulu les dénoncer dans un livre coup de poing écrit dans un style nouveau, qui ressemble à la parole, mais qui est extrêmement travaillé, rien à voir avec des propos jetés au vent, chaque phrase du livre étant composée de mots forts, assemblés comme des notes de musique, un peu comme on respire, avec un mélange d'émotions, de poésie et de cocasserie comme on en avait jamais vu.

Ce médecin habitué des salles de garde, où l'on n'a pas l'habitude de mâcher ses mots ni de faire dans la dentelle, va ainsi inventer ce qu'il appelait "l'émotif rendu", qui consistait à faire passer l'émotion avec des mots, en évitant de décrire ou de raconter, comme on le faisait encore à l'époque, Céline considérant que le cinéma avait tué le roman comme le jazz avait tué la valse lente, *Voyage au bout de la nuit* commence par une virulente dénonciation de la guerre, fondée sur les souvenirs des combats auxquels il a participé, dans les Flandres, dès le début de la Grande Guerre, avec son régiment de cavalerie lourde, le 12^e Cuirassiers, et au cours desquels il a été gravement blessé.

Revenu de la guerre mutilé dans sa chair et dans son esprit, Céline en a dénoncé la

¹ Henri GODARD, *À travers Céline, la littérature*, Paris, Gallimard, 2014, p.11

² François GIBAUT, « Cavalier de l'apocalypse », *Le Monde / Hors-série Louis-Ferdinand Céline*, juillet-août 2014, pp 10-11

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Pistes d'analyse (suite)

monstruosité, comme il dénoncera les injustices de la colonisation à laquelle il a participé ensuite, dans la forêt camerounaise, de juin 1916 à avril 1917. Envoyé en mission aux États-Unis par la SDN, en visite aux usines Ford à Detroit, il découvrira une autre forme d'esclavage, l'exploitation de l'homme par l'homme, à l'aide de machines.

C'est le monde que Charlie Chaplin allait illustrer, quelques années plus tard, dans *Les Temps modernes*, celui du prolétariat victime du capitalisme.

Voyage au bout de la nuit eut un retentissement considérable. Certains critiques étaient révoltés, *Comœdia* titrait "Contre le roman de l'abjection", d'autres évoquaient "une épopée de la bassesse", mais Georges Altman dans la revue *Monde* du 29 octobre 1932 saluait "un livre neuf et fort" et Charles Plisnier dans *Le Rouge et le Noir* écrivait: "Le livre de M. Louis-Ferdinand Céline est un long cri qui n'a pas fini d'ébranler les hommes", sans compter Ramon Feruandez dans *Marianne*, Noël Sabord dans *Paris- Midi*, Jean Pallu dans *Cahiers du Sud* et quelques autres qui avaient mesuré la nouveauté et la force du roman qui est unanimement reconnu aujourd'hui comme le principal roman français ou l'un des principaux romans français du 20^e siècle.

Traduit dans toutes les langues, y compris en catalan et en hébreu, *Voyage au bout de la nuit* poursuit sa course et, plus de quatre-vingts ans après sa publication, il s'en vend encore en France, et donc sans compter les ventes à l'étranger, près de 40'000 exemplaires par an, principalement dans la collection Folio et dans l'édition de la Pléiade.»

La proposition scénique que vous découvrirez s'attarde sur le début du roman, sur les huit premiers chapitres. Nous aborderons donc ici les thématiques du voyage, de la mort et de la guerre.

LE VOYAGE

Le voyage est intimement lié à la vie de Céline, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Afrique, les États-Unis, le Canada, Cuba, le Danemark pour citer les pays étrangers, mais également à l'intérieur de la France, Céline bouge beaucoup, mais son principal itinéraire, reste celui de l'écriture, une recherche permanente du style singulier, qu'il approfondit à travers ces différents ouvrages. En ce sens, voyager veut dire explorer. Explorer les possibilités de l'écriture, en allant jusqu'à sa déconstruction, pour qu'elle reflète une pensée syncopée au plus proche de la réalité, de son fonctionnement. Nous l'aborderons plus tard dans ce dossier, lors de l'entretien avec Henri Godard, mais avec *Voyage au bout de la nuit*, Céline, commence à peine une révolution littéraire qui ne cessera d'évoluer au fil de ses œuvres.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le ton est donné d'emblée, puisque le mot «voyage» apparaît dans le titre même de l'œuvre. Gardons-en deux acceptions: une concrète qui définit le déplacement – celui du narrateur au fil de ses aventures – et une métaphorique qui désigne un parcours imaginaire:

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Pistes d'analyse (suite)

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination.

Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force³.

C'est là toute la subtilité de Céline, sa capacité à lier ces deux formes de « voyage » qui deviennent indissociables l'une de l'autre et forment la structure même du roman, tel un voyage initiatique.

De manière plus générale on peut constater un lien entre la guerre et l'envie de voyager chez les écrivains de la génération de Céline. Voyager est un moyen de fuir l'horreur et la désolation. Céline part en Angleterre après avoir été blessé au combat et avant de se rendre en Afrique et aux États-Unis. Et c'est en Afrique que Céline commence à écrire, dans un moment calme de sa vie, durant lequel son imaginaire peut s'exprimer pleinement.

Avec sa première nouvelle, *Des vagues*, Céline relate sa traversée pour l'Afrique. L'écriture se manifeste donc comme un besoin de retranscription, mais comme le souligne Henri Godard dans *Poétique de Céline*, il serait faux de penser que l'écriture est la conséquence des voyages de Céline. Elle en est au contraire la cause, nourrissant le rapport intime qu'entretient Céline avec le monde, afin de le retranscrire dans ses écrits.

Et c'est également la force de la proposition scénique de Philippe Sireuil: faire voyager le spectateur immobile avec un Bardamu androgyne, à travers les mots de Céline. Avec une simplicité redoutable, la langue de Céline prend vie dans son oralité. Ces mots qui demandent une grande concentration au lecteur, parviennent aux oreilles du spectateur avec un grand naturel. C'est là tout le pouvoir de suggestion littéraire sublimé par l'art théâtral.

LA FASCINATION DE LA MORT⁴

Céline écrit dans une lettre à Élie Faure⁵: «L'homme est maudit. Dès l'ovule, il n'est que le jouet de la mort⁶». C'est par des métaphores qu'il définit ce qu'est, pour lui, la mort:

Notre vie est un voyage (p.4⁷)

[...] est un voyage vers la mort.

La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit.

Et puis, peut-être qu'on ne saurait jamais, qu'on trouverait rien.

C'est ça la mort. (p.34⁰)

³ Épigraphe du *Voyage au bout de la nuit*.

⁴ BILLON, Marcelle, *Étude sur Voyage au bout de la nuit – Céline*, Paris, Ellipses Éditions, 2014, p.67-68

⁵ Historien de l'art et essayiste français (1873-1937)

⁶ Lettre à Élie Faure citée dans «Les Cahiers de l'Herne», n°3, p.75

⁷ La numérotation des pages fait référence à l'édition Folio n°28, Gallimard, 2006

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Pistes d'analyse (suite)

Pour l'imaginaire célinien, du massacre de la guerre à la mort de Robinson⁸, toute l'histoire de Bardamu, toute l'histoire de l'homme est celle d'une agonie: «La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort.» [p.200]

Pour Bardamu, le colonel est d'une si exceptionnelle bravoure et ne s'expose au danger si inutilement que par manque d'imagination: «Le colonel, c'était donc un monstre! À présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas!» [p.13]

L'imagination engendre la peur qui transforme l'homme en cette petite chose «verdâtre et foireuse». Mais cette peur est aussi la réaction qui le distingue de tous les animaux. Cette lucidité tragique, noblesse et privilège de l'humain, le narrateur de *Voyage* la possède au plus haut point:

«La plupart des gens ne meurent qu'au dernier moment; d'autres commencent et s'y prennent vingt ans d'avance et parfois davantage. Ce sont les malheureux de la terre.» [p.36]

Car mourir à l'avance, c'est être à tout moment arraché au présent et empêché d'en jouir par la représentation de sa propre mort⁹. Bardamu, être de fiction, semble bien être la projection de Louis-Ferdinand qui est «l'un des malheureux de la terre». C'est la danseuse Elizabeth Craig avec laquelle il a vécu trois ans, (de 1930 à 1933) qui le confirme: «Je me demande comment j'ai pu vivre avec ce sens de la mort à côté de moi» [J.Monnier, Elizabeth Craig raconte Céline, BLFC, 1988, p.81].
[...]

LA GUERRE¹⁰

La guerre est un révélateur: elle a joué un rôle capital dans l'obsession de la mort qui habite Céline, puisque le cuirassier Destouches, décoré de la médaille militaire, est devenu dans la fiction, après une longue prise de conscience, un Bardamu lâche qui assume pleinement sa lâcheté.

Mourir à la guerre peut résulter soit des «volontés homicides» soit du secret instinct de mort venu «des profondeurs» qui possède tout homme. Bardamu le traduit par cette formule lapidaire: «Désir de tuer et d'être tué», c'est-à-dire pulsion de meurtre et aspiration au suicide.

Le capitaine Pinçon, «gueule d'État-major», qui n'a de cesse d'expédier ses hommes au trépas, n'est qu' «un sale assassin, lâche». Quant au maréchal des Logis Barousse, c'est «une charogne».

⁸ Robinson est le double de Bardamu dans le *Voyage au bout de la nuit*

⁹ Un parallèle peut être fait avec ce que décrit Henri Godard aux pages 18 et 19 de ce dossier, lorsqu'est évoqué le rapport au temps qu'entretient Céline à travers l'écriture et finalement à son rapport à la vie et à la mort.

¹⁰ BILLON, Marcelle, *Étude sur Voyage au bout de la nuit – Céline*, Paris, Ellipses Éditions, 2014, p.69-70

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Pistes d'analyse (fin)

Bardamu, «puceau de l'horreur», a connu les carnages sanglants, «les viandes qui saignaient énormément». Il lui est resté de ces images de mort brutale et sanglante un vrai traumatisme. À la vue de la noce de la baraque foraine sur laquelle on tire au «Stand des Nations» à Saint-Cloud, le convalescent fait une grave crise nerveuse: «C'est sur moi qu'on tire!» et doit être hospitalisé en psychiatrie.

À l'arrière, les civils («les petites infirmières, ces garces», Lola, Musyne, Puta, les commerçants, les affectés spéciaux, le docteur Bestombes...) pires que les militaires pour qui la guerre est un métier, ne rêvent que de renvoyer «dare-dare» Bardamu «se faire casser la gueule»: ils collaborent avec la mort par inconscience ou par cynisme.

Parmi «ces professionnels du patriotisme» il y a ceux qui – comme Lola – sont des inconscients: victimes de poncifs, ils n'imaginent même pas qu'on puisse avoir peur à la guerre dont ils n'ont qu'une vision abstraite. Mais il y a aussi des «embusqués» qui ont, eux, l'imagination de la mort. Par mauvaise foi, ces tricheurs font croire le contraire: le jeune poète fragile qui forge le moral des combattants, Puta qui prétend que «c'est se tuer dix fois par nuit que de conduire à Paris une auto.» Plus gravement, pour Céline, chaque homme porte en lui un goût non avoué du meurtre qu'il peut réaliser licitement durant la guerre. Ce désir de tuer existe même en temps de paix.

Il a en effet été marqué par les œuvres de Freud qu'il a lues et en particulier par *Les Essais de psychanalyse*. Le psychologue allemand y dégageait une «envie chez l'homme de tuer et d'être tué¹¹»:

«Nous supprimons personnellement et à toute heure du jour tous ceux qui nous ont offensés ou lésés [...] À en juger par nos désirs, nos souhaits inconscients, nous ne sommes tous qu'une bande d'assassins.» (Payot 1927, p.260)

Bardamu l'exprime sous une forme humoristique:

«D'ailleurs, dans la vie courante, réfléchissons que cent individus au moins dans le cours d'une seule journée désirent votre pauvre mort, par exemple tous ceux que vous gênez, pressés dans la queue derrière vous au métro, tous ceux encore qui passent devant votre appartement et qui n'en ont pas, tous ceux qui voudraient que vous ayez achevé de faire pipi pour en faire autant, enfin, vos enfants et bien d'autres.» [p.116-117]

[...]

11 Voir p.14

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Quelques questions posées à Philippe Sireuil

Voyage au bout de la nuit a été créé la saison dernière au Théâtre Le Châtelard, pour clôturer un cycle consacré à la Grande Guerre, «De nos enfants, mon frère, allons pleurer la cendre». Pourquoi avoir choisi une femme pour incarner Bardamu ?

J'avais croisé Hélène lors d'un stage qui avait pris pour matériau le *Traité sur la Tolérance* de Voltaire, le courant était très bien passé entre nous, et, quelques mois plus tard, elle a songé à moi pour reprendre la direction du projet Céline qu'on lui avait proposé d'interpréter. Je n'ai donc pas choisi une actrice, c'est elle qui m'a choisi, et j'ai beaucoup apprécié cette inversion de la situation.

J'ai donc débarqué sur le projet, quasi à l'improviste quelques semaines avant le début des répétitions, excité par le pari de cette invitation, avec en poche le roman de Céline que je m'étais empressé de relire, l'adaptation qui en avait été faite et qu'Hélène avait déjà mémorisée pour une grande part, et les premières modifications que je souhaitais y apporter.

Comment s'est déroulé le travail avec Hélène Firla ?

Hélène n'envisageait absolument pas d'endosser la figure de Bardamu. Elle s'était interrogée sur ce qui pouvait la relier à ce personnage, et voici ce qu'elle m'avait écrit: «Pourquoi une femme ne pourrait-elle pas prendre la peine de témoigner de l'extrême violence faite à tous ces [ses] hommes envoyés comme matériaux vivants pour se faire déchiquter dans un cynisme de gloire et d'héroïsme dont leurs chefs se sont souvent bien gardés d'imaginer même l'horreur?». Elle ajoutait: «Qui pourrais-je être? J'avais l'idée de me trouver devant un mur de patates, comme une cantinière, fermière, mère de famille, que sais-je, et que le récit naissait d'une action concrète, celle de l'épluchage...».

Très vite, dès le deuxième jour des répétitions si ma mémoire est bonne, le plateau, confirmant mes inquiétudes, nous a dicté qu'il fallait que l'actrice «incarne» Bardamu, qu'il ne fallait pas «ruser» avec un texte écrit à la première personne, et que le filtre envisagé par Hélène nous bouchait toute possibilité d'immersion et, par ricochet, d'impact. Le dessin du Bardamu de Jacques Tardi s'est immédiatement imposé à notre regard, et s'en est suivi l'appropriation par l'actrice de cette figure, corps chétif et voix rauque, les fesses sur un banc dont il/elle ne bougerait pas, figé dans le travail de remémoration que la scène proposait à l'écriture. Hélène Firla s'est glissée progressivement, avec force et ténacité, dans le cadre défini. Au final la féminité de l'actrice que la représentation ne nie évidemment pas, donne à la figure de Bardamu une fragilité, une douleur, dont un acteur masculin ne pourrait peut-être pas rendre compte. Elle nous «distancie», diraient les brechtiens, de l'objet incarné pour nous permettre de mieux le regarder et l'écouter.

Comment avez-vous procédé pour réaliser l'adaptation théâtrale de *Voyage* ?

Je l'ai indiqué: une adaptation préexistait à laquelle j'avais déjà apporté quelques modifications, insatisfait des agencements réalisés. Le travail s'est poursuivi, jour

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Quelques questions posées à Philippe Sireuil (fin)

après jour, page après page, et nous sommes arrivés à la fin des répétitions avec un texte en grande partie remodelé. Supposant qu'il y aurait une suite aux représentations de Ferney-Voltaire, j'ai repris, juste après celles-ci et fort de la fréquentation quotidienne que j'avais eue du roman, la lecture des chapitres liés à la Guerre – la première des quatre parties du roman –, et me suis attaché à réaliser une nouvelle adaptation plus ample qui sera celle que nous présenterons à la Comédie de Genève.

Sur les mots, sur la langue, à présent. On est toujours frappé par le style. Dès qu'on ouvre le roman, dès la première phrase. «Ça a débuté comme ça»: l'allure d'une parole orale, mais une allure seulement.

Cette première phrase, c'est la clé, ou plutôt la mèche que Céline allume dès le départ: l'affirmation d'une écriture qui va péter à la gueule du lecteur. Avec *Voyage au bout de la nuit*, on peut dire qu'il y a un avant et un après dans le panorama de la littérature française, et son irruption en 1932 résonne comme un coup de tonnerre magistral. On l'a maintes fois dit et répété, Céline invente une langue compacte, puissante, drue, luxuriante, qui chahute son lecteur au plus profond, et cette langue est tout le contraire de l'oralité, elle est très construite, raffinée, elle se joue de la syntaxe et du vocabulaire, elle empoigne le français pour lui faire rendre tout son suc. Il n'y a pas de gras dans la viande des mots chez Céline, que du nerf et de la chair, mais il nous donne toute la bête, qui n'est pas faite pour des estomacs délicats. Ce matériau pour l'acteur, une fois mastiqué et digéré, c'est un cadeau.

Propos recueillis par Hinde Kaddour

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Panorama littéraire

Voyage au bout de la nuit fait partie de ces œuvres inclassables, mais n'en est pas moins fortement ancrée dans son époque et reflète les différents courants littéraires qui la composent.

La rupture littéraire suite à la guerre :

La génération des écrivains à laquelle appartient Céline a fortement été marquée par la guerre. Après un monde fait de ruines de désolation et de désenchantement, après avoir vu l'horreur, une nécessité de trouver une nouvelle manière d'écrire - correspondant également aux progrès des sciences humaines - se manifeste. Le titre *Voyage au bout de la nuit* peut renvoyer à la nuit littéraire pendant ces quatre années de conflit, remettant en cause la littérature antérieure pour explorer un style nouveau en adéquation avec un monde meurtri.

Les récits de guerre :

La Grande Guerre a poussé à la déshumanisation du combattant. Outre la question de savoir comment raconter ce qui ne permet pas une représentation humaine de l'horreur, la question du point de vue devient fondamentale. Suivant le positionnement de la personne au sein de la guerre, elle ne vit ni ne voit la même guerre. Le récit de guerre tente dès lors de raconter la guerre au plus juste, au plus réel, sans se lancer dans une grande épopée et en développant une esthétique propre à son genre littéraire.

Henri Barbusse est une référence pour Céline et ce, malgré leurs différences politiques¹. En 1916 il publie son roman, *Le Feu*, qui relate l'expérience collective des tranchées, faisant le procès de la société en critiquant l'institution militaire ainsi que la guerre. Barbusse introduit notamment le langage parlé des soldats dans son roman. Céline va encore plus loin en systématisant cette oralité, au point d'en faire la langue du narrateur lui-même.

La littérature prolétarienne :

De 1900 à 1930, la littérature française est fortement influencée par le naturalisme de Zola et des frères Goncourt. Outre la volonté de reproduire une réalité sans fard, crue et parfois sordide, le naturalisme tente de rendre compte des influences du milieu social sur le comportement de l'individu, particulièrement dans les milieux défavorisés.

Un tournant se marque après 1914 et la révolution bolchévique en donnant la parole au peuple et développant ainsi un aspect autobiographique des écrits. Les auteurs sont dès lors des ouvriers, des paysans, des soldats.

La question de la légitimité du discours surgit alors : provient-elle de l'origine sociale de l'auteur ou de sa compétence littéraire ?

¹ Henri Barbusse est un communiste alors que Louis-Ferdinand Céline se rapproche plus souvent du mouvement anarchiste sans réellement adhérer à un parti politique.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Panorama littéraire (suite)

Le mouvement naturaliste :

En réaction contre le roman bourgeois et au moment où le pouvoir politique et économique du peuple s'accroît, la littérature naturaliste se focalise sur la vie et les mœurs des gens du peuple qu'elle essaie de dépeindre de la manière la plus réaliste possible.

Le roman urbain et Eugène Dabit :

Céline a toujours cité Eugène Dabit comme étant l'une de ses références. L'impulsion d'écriture de *Voyage* aurait même été donnée par le succès d'*Hôtel du Nord*. Il existe effectivement quelques similitudes entre les deux auteurs: tous deux ont vécu la guerre, ils intègrent des faits autobiographiques dans leurs écrits, font recours à un narrateur à la première personne qui se penche sur la vie quotidienne des petites gens. Les deux auteurs ont également le même éditeur. Mais outre ces aspects et l'inspiration urbaine qui se reflète dans le *Voyage*, il existe finalement peu de points communs entre le «réalisme poétique²» de Dabit et la prose de Céline.

Le roman autobiographique³:

La vérité n'est plus d'époque. Louis-Ferdinand Céline

Voyage au bout de la nuit n'est pas un roman autobiographique à proprement parler, mais il inclut des éléments de la vie de Céline. À ce titre, toute l'œuvre de Céline se base sur des éléments autobiographiques, mais avec une réalité transposée par l'auteur. Il dira d'ailleurs lui-même: «je suis un homme à style, pas à idées».

Le premier élément autobiographique que l'on peut percevoir dans le *Voyage*, est le signe évident liant Bardamu à l'auteur, leur prénom commun: Ferdinand. L'engagement volontaire, la guerre, les séjours en Afrique et aux États-Unis, l'exercice de la médecine dans la banlieue parisienne sont des éléments de la vie de Céline repris dans le roman. Cependant il existe des différences notables entre l'histoire imaginée par l'auteur et sa vie. Céline est décoré pendant la guerre, puis réformé suite à une blessure, alors que Bardamu est un déserteur. L'auteur exerce la médecine à Clichy et vit avec la danseuse Elizabeth Craig menant une vie active, le personnage est un petit médecin humilié. S'il fallait encore se convaincre, il suffit au lecteur de relire l'épigraphe de *Voyage*, qui dès le début pose les règles de compréhension:

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination.

Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais.

Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.

C'est de l'autre côté de la vie.

² Genre généralement attribué au cinéma des années 30 comprenant des personnages des milieux populaires dans un milieu urbain faisant face à leur destin, à la fatalité.

³ Voir également dans les pistes d'analyse du présent dossier «Le voyage» en p.6

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Panorama littéraire (fin)

Roman picaresque :

Le roman picaresque apparaît en Espagne au XVI^e siècle. Au centre d'un récit basé sur le mode autobiographique, le picaire, véritable anti-héros vivant en marge de la société, traverse une série d'épreuves pittoresques qui le ramènent généralement à son point de départ. Avec ce genre littéraire, c'est une critique de la société qui se manifeste, dans le but de dénoncer les injustices et les inégalités.

Les récits de voyages :

Comme nous le disions plus haut, les écrivains du début du XX^e siècle sont attirés par les voyages. Non seulement pour fuir la guerre, mais également dans le but d'une réalisation personnelle en rupture avec une société contestée.

Freud et la psychanalyse⁴ :

Dans les années 20 paraissent les textes importants de Freud, notamment ceux concernant le traumatisme de guerre. On retrouve dans le *Voyage*, une structure qui renvoie à la réactivation des traumatismes de guerre dans les rêves des anciens combattants que mentionne Freud dans ses écrits. En effet, Bardamu se remémore des souvenirs de guerre réactivés par différents éléments, a priori anodins. Par exemple lorsqu'au début du roman, Bardamu se promène avec Lola à Saint-Cloud :

Au fronton de la baraque on lisait son vieux nom en vert et rouge ; c'était la baraque d'un tir : Le Stand des Nations qu'il s'appelait.

Plus personne pour le garder non plus. Il tirait peut-être avec les autres le propriétaire à présent, avec les clients.

Comme les petites cibles dans la boutique en avaient reçu des balles ! Toutes criblées de petits points blancs ! Une noce pour la rigolade que ça représentait : au premier rang, en zinc, la mariée avec ses fleurs, le cousin, le militaire, le promis, avec une grosse gueule rouge, et puis au deuxième rang des invités encore, qu'on avait dû tuer bien des fois quand elle marchait encore la fête.

« Je suis sûre que vous devez bien tirer, vous Ferdinand ? Si c'était la fête encore, je ferais un match avec vous !... N'est-ce pas que vous tirez bien Ferdinand ?

- Non je ne tire pas bien... »

Au dernier rang derrière la noce, un autre rang peinturluré, la Mairie avec son drapeau. On devait tirer dans la Mairie aussi quand ça fonctionnait, dans les fenêtres qui s'ouvraient alors d'un coup sec de sonnette, sur le petit drapeau en zinc même on tirait. Et puis sur le régiment qui défilait, en pente, à côté, comme le mien, place Clichy, celui-ci entre les pipes et les petits ballons, sur tout ça on avait tiré tant qu'on avait pu, à présent sur moi on tirait, hier, demain.

« Sur moi aussi qu'on tire Lola ! que je ne pus m'empêcher de lui crier.

- Venez ! fit elle alors... Vous dites des bêtises, Ferdinand, et nous allons attraper froid⁵. »

⁴ Voir p.8 « La guerre »

⁵ P. 58-59 - édition Folio n°28, Gallimard, 2006

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Entretien avec Henri Godard

«L'œuvre de Céline possède une unité fondamentale.»

Henri Godard a consacré une partie de sa vie à étudier et à éditer, notamment dans «La Pléiade», l'œuvre de Céline; plus de cinquante ans de fréquentation assidue, enthousiaste, douloureuse parfois, dont il dresse le bilan dans son dernier ouvrage *À travers Céline, la littérature*. Que reste-t-il à découvrir sur une écriture et un imaginaire devenus à ce point familiers? L'essentiel, peut-être. Retour sur un sujet exceptionnel et une aventure intellectuelle ininterrompue.

Vous racontez dans votre dernier livre comment, après avoir découvert Céline à la parution *D'un château l'autre*, la lecture de ses pamphlets antisémites a failli vous dégoûter de lui à jamais. Et puis, vous relisez *Mort à crédit* et vous comprenez que vous ne le lâcherez plus. «Je retrouvais intact mon plaisir de naguère», écrivez-vous. De quelle nature était ce plaisir?

Il faut dire que je suis, en général, un passionné de la prose française. De toute la prose française, de Montaigne, Rabelais, Bossuet ou Chateaubriand à Proust ou Malraux. Céline, c'était un chapitre nouveau de cette histoire qui se révélait à moi. Un chapitre éblouissant, qui me donnait un sentiment très fort de renouvellement, de retrouvailles avec une verdeur de la langue, de renaissance à la fois de ses capacités d'invention et de son histoire toute entière.

Vous écrivez dans *Poétique de Céline* que ses livres peuvent «donner [...] au lecteur le sentiment qu'il a affaire en un seul texte à toutes les variantes contemporaines et à toute l'histoire du français».

En même temps on doit absolument éviter d'isoler cet aspect des autres – pour le dire grossièrement, de séparer la forme et le fond. Le style extraordinaire de Céline est associé à des visions, des images qui concourent tout autant que lui au plaisir que ses textes procurent. Il ne faut pas séparer les deux plans. C'est un danger d'autant plus réel qu'il y a eu tout un effort de Céline et de ses soutiens pour mettre le style en avant aux dépens du reste. Il a pu dire des choses comme: «Je suis un homme à style, pas à idées.» C'était bien sûr un programme défensif: on voit bien quelles idées il s'agissait de faire oublier. Mais c'était d'abord un non-sens. La chose qui m'importe aujourd'hui, davantage que lorsque j'écrivais *Poétique de Céline*, c'est l'unité fondamentale de l'œuvre. Le style est dans son domaine ce qu'est l'imaginaire dans un autre. Ce qui définit la littérature, ce sont des points de rencontre entre les deux. [...]

La question de la langue n'est évidemment pas secondaire, mais elle n'est que le premier étage de la fusée.

Oui, elle est elle-même une question à tiroirs. La langue de Céline n'est pas identique dans *Voyage au bout de la nuit* et dans *Mort à crédit*, ni a fortiori dans les

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Entretien avec Henri Godard (suite)

romans suivants. Dans *Voyage au bout de la nuit*, il y a le choix d'une langue à tonalité populaire contre la langue écrite considérée comme bourgeoise, et ce choix est ce qui, à la fois, a enthousiasmé et choqué quand le livre est paru. Ce n'était pourtant qu'un point de départ, d'ailleurs violent, efficace, spectaculaire, mais relativement superficiel, la suite le montrera. Il réunit un ensemble de marqueurs de la langue populaire. On le voit dans le vocabulaire, par exemple avec les deux ça de la première phrase: «Ça a débuté comme ça.»

Et dans la syntaxe, dans la présence constante de ce qu'on appelle la phrase à anticipation, ou à rappel. Dans le français normé, la règle est qu'un même élément ne peut être énoncé qu'une fois dans une même phrase. On n'écrit pas «Lucette, je l'aime», mais «j'aime Lucette». La reprise par le pronom «l'» c'est ce qu'on nomme le rappel, qui introduit une tonalité populaire. C'est un langage plus affectif: on met en avant, par redoublement, ce qui compte pour soi. C'est un des traits linguistiques les plus caractéristiques du *Voyage au bout de la nuit*.

Comment définiriez-vous son évolution ultérieure ?

Par un passage, en quelque sorte, du populaire à l'oral. Le tournant se fait sur cette distinction. Il s'écoule plusieurs mois après le succès de *Voyage au bout de la nuit*, avant qu'il ne se mette à écrire *Mort à crédit*. Il n'en a jamais parlé, mais on peut imaginer que c'est un moment nécessaire de réflexion sur ce qu'il vient de faire, sur la réception de son livre, sur l'orientation qu'il donnera à la suite. Il s'aperçoit alors que le registre populaire est indissociable de l'oralité. Avant lui, la langue populaire ne se lisait pas, sauf anecdotiquement: elle s'entendait. De manière connexe, il a le sentiment que le système d'énonciation de l'oral est essentiellement différent du système de l'écrit, réalité que les linguistes analyseront à leur tour, mais trente ans plus tard.

Il va du populaire à l'oral comme forme distincte, comme système spécifique, au-delà des marqueurs utilisés dans *Voyage au bout de la nuit*. Il exprimera ce dépassement à la fin de sa vie, quand il dira: «Le *Voyage*, c'est encore bien classique...» Il précisera: «Il y a des phrases filées à la Paul Bourget¹», ce qui prend tout son sens si l'on comprend que le point de rupture entre l'écrit et l'oral se trouve dans la phrase. L'écrit est fondé sur la phrase, c'est-à-dire sur un rassemblement du sens dans une unité délimitée par le point, laquelle, de plus, est soumise à des codes – grammaticaux, sémantiques, de convention littéraire, etc. Tout son travail, à partir de *Mort à crédit*, consistera à briser cette unité pour lui substituer des segments de sens séparés par des trois points.

Les trois points deviennent alors un signe de ponctuation spécifiquement célinien, distinct de sa valeur usuelle. Ce n'est plus un point de suspension.

Ce n'est même plus, en un sens, un signe de ponctuation. Il en fait tout autre chose: une espèce de silence, de passerelle entre les différents segments. Ce qui lui demande un grand effort. Son premier réflexe est souvent d'écrire des phrases dont les

¹ Écrivain est essayiste français (1852-1935)

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Entretien avec Henri Godard (suite)

éléments sont agencés de manière classique. Alors, il s'acharne: il casse les enchaînements il brise de toutes les manières possibles l'unité de la phrase. Le texte se forme non plus à partir d'une suite, mais d'une succession, ou d'une juxtaposition, d'éléments qui sont par nature discontinus et en désordre. C'est une déconstruction systématique, qui ira de plus en plus loin à chaque nouveau roman, surtout à partir de *Féerie pour une autre fois*, de sorte que c'est dans les derniers romans, jusqu'à *Nord* et *Rigodon*, que son style est le plus accompli.

Il va dès *Normance*, le second volume de *Féerie pour une autre fois*, jusqu'à réduire le sujet à presque rien: il consacre deux cents pages à une seule nuit de bombardement. Il se passe certes beaucoup plus de choses, par exemple, dans *D'un château l'autre*, mais le même processus est à l'œuvre, la même nécessité intérieure d'évoluer dans cesse, de recréer la langue toujours plus complètement. On peut regretter, à cet égard, que Céline soit si souvent réduit à *Voyage au bout de la nuit*. Il va beaucoup plus loin ensuite, il s'approche davantage de ce qui est sans doute son plus grand accomplissement: donner une forme, au-delà même de l'oralité, à la manière dont, spontanément, nous pensons, c'est-à-dire non pas en phrases, mais en petites éclairs, en jaillissements de sens.

[...]

Sur ce point, on peut sans doute conclure, par euphémisme, que la contestation de l'ordre social n'est pas l'aspect le plus intéressant de son œuvre. L'essentiel est ailleurs, heureusement.

Ce qu'il conteste au fond, par son style même, c'est l'ordre existentiel. Le cœur de son imaginaire est dominé à la fois par une haine de la mort et une haine de la matière, qui en est, pour lui, l'équivalent concret. Je crois que ce n'est pas aller trop loin que de dire que la phrase écrite classique, enfermée entre eux points, lui apparaissait comme une sorte de bloc. Autrement dit, quand il rompt l'unité, il le fait pour introduire du nouveau dans la prose, mais aussi pour satisfaire en lui quelque chose qui ressortit à la volonté d'écarter l'oppression de la matière, du solide, de ce qui pèse. On connaît son mot: «Les hommes sont lourds.» Il aurait pu dire la même chose de la phrase. Et la lourdeur, pour faire un raccourci, c'est la mort.

Ce qui me convainc de manière toujours égale de la réussite et de l'importance de Céline comme écrivain, c'est le sentiment du double-face de l'imaginaire et du style. Tout – thèmes, images, langue, style... - converge vers une même obsession, une même haine pour tout ce qui, concrètement, enferme et écrase, tout ce qui est trop compact, et une même joie devant ce qui effrite ou fait exploser la matière, fût-elle celle de la phrase écrite. C'est ce qu'il veut dire quand il compare son style à une dentelle, matière qui ne fait apparaître le plein que par le vide. On peut aussi penser son goût pour la légèreté, la lutte contre la pesanteur qu'incarne la danse.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Entretien avec Henri Godard (suite)

Comment nommer ce qu'il oppose à la pesanteur? S'il la détruit, que recrée-t-il à la place?

Une fluidité. J'ai parlé de la discontinuité qui caractérise son style, mais il faut voir qu'il retrouve une forme d'unité par la régularité rythmique. Les segments qui, chez lui, remplacent, ou font exploser, la phrase se trouvent avoir toujours plus ou moins sept ou huit syllabes – compte tenu de la prononciation populaire –, qui sont la base de ce qu'il appellera sa «petite musique». On peut comparer cela, si justement on pense à la musique, à une basse continue, qui en l'occurrence accompagne constamment le sens. Le but est qu'on puisse passer d'un segment à l'autre sans s'arrêter autrement que pour la légère pause que créent les trois points.

Dans la phrase écrite normée, le sens est clos par le point, il faut redémarrer pour obtenir une continuité. Chez lui, on ne redémarre pas, on avance sans cesse. Le lecteur, disait-il, doit être entraîné dans son texte comme il l'est dans le métro. Il doit être emporté. Et, de même qu'à l'expression d'une haine de la matière correspond la destruction des blocs textuels, cette fluidité de la forme se retrouve dans les obsessions thématiques, dans un tropisme imaginaire pour tout ce qui est fluide, pour les fleuves par exemple, qui sont toujours, dans les romans, reliés à une forme de joie. [...]

«C'est quelqu'un, écriviez-vous cependant dès *Poétique de Céline*, qui pour soi-même et devant tout être vivant à tout instant pense à la mort, et plus même qu'il n'y pense, l'imagine.» Ne touchiez-vous pas déjà à l'essentiel?

Oui, mais j'ai ajouté à cela, dans *À travers Céline, la littérature*, un élément que je pense décisif, qui est que cette obsession est ambivalente. Elle est porteuse d'horreur, naturellement, mais elle est aussi, pour lui, une manière de sentir la vie. Ce n'est pas le genre de subtilité qu'on prête en général à Céline, qu'on traite comme un gros cochon. Pourtant, le fait est qu'une phrase comme «La vérité de la vie, c'est la mort» a deux sens, dont on ne perçoit souvent que le premier. Toute vie est condamnée à disparaître, c'est entendu. Mais cela veut aussi dire que s'il n'y avait pas la mort, on n'aurait pas accès à la vérité de la vie. Penser à la mort, et traduire cette pensée en image, en sensation, en style, est un moyen de lutter contre elle. Céline passait des heures à reprendre ses textes, à remplacer des mots, à intervertir l'ordre, à faire et refaire, et l'on peut penser sans exagérer qu'il ne se sentait jamais autant vivre que dans son travail. Il en sortait avec des migraines, il pestait, mais en réalité c'était alors qu'il était au cœur de ce qu'il pouvait accomplir contre la mort. Il vivait plus.

Dans *À travers Céline, la littérature*, vous dégagez, à partir de cette interprétation, le thème et la matière constitutifs de son œuvre: le temps, flux qui emporte la destruction, mais flux tout de même, et par là force vitale.

Il faut revenir sur sa perception d'une profonde différence entre le système linguistique de l'écrit et celui de l'oral. L'écrit est un type de discours qui permet

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Entretien avec Henri Godard (fin)

de prendre son temps. Le scripteur peut faire autant de brouillons qu'il veut, il ne nous livre que l'état ultime de son propos. À l'oral, il n'y a pas de repentir possible. Si l'on s'est trompé, on ne peut pas annuler, on doit se reprendre. Bon gré mal gré, on est plongé dans le temps, on est embarqué. L'une et l'autre positions ont leurs avantages et leurs inconvénients.

Dans l'écrit, on est libéré du temps, mais d'une certaine manière le temps vous échappe. À l'oral, on est prisonnier du temps, mais du coup on colle au présent. Ce point est capital chez Céline. Si l'on repense à son obsession de la mort, on peut dire qu'elle relève pour une part de l'imaginaire, de la superposition d'une destruction à venir sur toute la réalité vivante, mais qu'on la retrouve, sur le plan existentiel, dans l'expérience du temps. Il fait, avec le choix de l'oral, celui de l'enfermement dans le présent, qui est la plus puissante traduction de cette expérience. En un sens, même si écrire le fait exister plus fortement, il ne la vit pas lui-même, puisqu'il écrit, corrige et ne donne, lui aussi, que l'état le plus abouti de son texte. Mais il essaie de la faire vivre au lecteur, par tout ce dont nous avons parlé: la discontinuité, le désordre, le rythme, qui contraignent à être attentif, à lire vraiment ce qu'on lit. Il oblige à une présence continue au texte, qui est une présence à soi-même.

Tel est, je pense, le plaisir qu'il donne: celui de se saisir enfin dans son présent. Il s'agit, par tous les moyens, de transmettre un sentiment du temps proche de ce qu'écrivait Pascal dans les *Pensées*: «Nous ne vivons pas, nous espérons vivre.» Nous sommes dans le passé ou dans l'avenir, jamais dans le présent. Nous ne sommes pas là. Aller contre cette impossibilité, s'efforce de la dépasser, c'est entrer dans une lutte contre les fatalités, les limites de la condition humaine. Tout, chez Céline, converge vers cette lutte. Il n'aura fait rien d'autre, dans ses romans, que de la mener aussi loin que la littérature le permet.

Propos recueillis par Florent Georgesco²

² Florent GEORGESCO, «L'œuvre de Céline possède une unité fondamentale», *Le Monde* / Hors-série Louis Ferdinand Céline, juillet-août 2014, pp 63-69

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

L'auteur dans son siècle

Dates	Vie et œuvres de Céline	Événements historiques et littéraires
1922	S'inscrit alors à la Faculté de médecine de Paris.	Mussolini, nommé Duce. Paul Valéry, <i>Charmes</i> Robert Martin du Gard, <i>Les Thibault</i> (de 1920 à 1922) Mort de Marcel Proust.
1923	Prépare sa thèse. Tenté par l'institut Pasteur, il est en relation avec un chercheur russe, Metalchnikov.	
1924	Soutient et publie sa thèse: <i>La vie et l'œuvre de Philippe-Ignace Semmelweis</i> (1818-1865), éditée en 1936 chez Denoël et Steele. Entre à la section hygiène de la SDN.	Mort de Lénine. Paul Claudel, <i>Le soulier de satin</i> . Saint-John Perse, <i>Amers</i> .
1925	Obtient une mission médicale à Cuba, aux États-Unis (visite des usines Ford) et ensuite en Europe.	Pierre-Jean Jouve, <i>Paulina, 1880</i> . André Gide, <i>Les Faux-Monnayeurs</i> .
1926	Écrit une pièce de théâtre, <i>L'Église</i> , publiée en 1933 chez Denoël et Steele. Conduit une mission au Sénégal, au Soudan et en Guinée. Rencontre une danseuse américaine, Elizabeth Craig, qui sera sa compagne jusqu'en 1933.	Poincaré au pouvoir sauve le franc. L'Italie est sous une dictature fasciste.
1927	Ouvre un cabinet médical à Clichy. Rédige une seconde pièce de théâtre, <i>Progrès</i> .	François Mauriac, <i>Thérèse Desqueyroux</i> .
1928	Fait paraître des publications médicales. Après avoir travaillé dans un dispensaire, il entre dans un laboratoire pharmaceutique dont il ne partira qu'en 1937.	
1929	Habite avec Elizabeth Craig rue Lepic à Montmartre. Commence la rédaction de <i>Voyage au bout de la nuit</i> . Est vacataire au dispensaire municipal de Clichy.	Départ de Poincaré malade et début de l'instabilité ministérielle. Jusqu'en 1932, la France, dont l'Empire est touché par la crise, est gouvernée par des personnalités de la droite autoritaire: André Tardieu, Pierre Laval. Staline au pouvoir en URSS. «Jeudi noir» 25 octobre à Wall Street.
1930	Voyage à travers l'Europe jusqu'en 1934.	Colette, <i>Sido</i> . Jean Giono, <i>Regain</i> . Albert Cohen, <i>Solal</i> .
1932	Fait paraître <i>Voyage au bout de la nuit</i> .	Crise politique et financière en France. Scandales. La Gauche remporte les élections. Jules Romains, <i>Les Hommes de bonne volonté</i> .
1933		Hitler, chancelier du Reich. André Malraux, <i>La Condition humaine</i> .
1936	Rencontre Lucette Almanzor qui sera sa compagne jusqu'à la fin de sa vie. Fait paraître <i>Mort à crédit</i> .	Victoire du Front populaire. Guerre d'Espagne.
1937	Publie son premier pamphlet, <i>Bagatelles pour un massacre</i> .	

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

L'auteur dans son siècle (fin)

Dates	Vie et œuvres de Céline	Événements historiques et littéraires
1938	<i>L'École des cadavres.</i>	Chute de Léon Blum. Anschluss. Accords de Munich (mars-septembre)
1939	Est condamné en diffamation pour <i>Bagatelles pour un massacre</i> . S'embarque comme médecin de bord sur le Chella.	Déclaration de guerre en septembre. Fin de la guerre d'Espagne. Saint-Exupéry, <i>Terre des hommes</i> .
1940		Exode. Fin de la « drôle de guerre ». Pétain au pouvoir.
1941	<i>Les Beaux draps.</i>	
1942	Assiste au meeting de Doriot au « Vel d'hiv » à Paris. Commence la rédaction de <i>Guignol's band</i> .	Albert Camus, <i>L'étranger</i> .
1943	Se marie avec Lucette Almanzor.	
1944	Fuit et se réfugie en Allemagne. Séjourne à Baden-Baden, Berlin, Sigmaringen. Publie <i>Guignol's band</i> .	Débarquement des Alliés en Normandie et en Provence.
1945	Est arrêté et incarcéré au Danemark.	Signature de la capitulation allemande, le 8 mai. Conférence de Yalta. Hiroshima. Jean-Paul Sartre, <i>Les Chemins de la liberté</i> .
1946		Jean Genêt, <i>Les Bonnes</i> .
1950	Est condamné par la cour de justice de la Seine.	Début de la IV ^e République française. Eugène Ionesco, <i>La Cantatrice chauve</i> .
1951	Est amnistié par le tribunal militaire. Rentre en France et s'installe comme médecin à Meudon.	Albert Camus, <i>L'homme révolté</i> Jules Giono, <i>Le Hussard sur le toit</i> , <i>Les Grands Chemins</i> . André Malraux, <i>Les Voix du silence</i> . Marguerite Yourcenar, <i>Mémoires d'Hadrien</i> .
1952-60	Paraissent des rééditions et des nouvelles publications.	
1953		Samuel Beckett, <i>En attendant Godot</i> .
1954		Début de la guerre d'Algérie.
1955	<i>Entretiens avec le professeur Y.</i>	Alain Robbe-Grillet, <i>Le Voyeur</i> .
1957	<i>D'un château l'autre.</i>	
1958		De Gaulle appelé au pouvoir. Fin de la IV ^e République. Marguerite Duras, <i>Moderato Cantabile</i> .
1959	<i>Rigodon.</i>	Eugène Ionesco, <i>Rhinocéros</i> . Nathalie Sarraute, <i>Le Planétarium</i> .
1960	<i>Nord.</i>	
1961	Céline meurt à Meudon, le 1 ^{er} juillet.	Putsch d'Alger (avril).

Tableau tiré de: Marcelle BILLON, *étude sur Voyage au bout de la nuit – Céline*, Paris, Ellipses Éditions, 2014, 144 p.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Céline, non, nous n'assumons pas

«Après un long purgatoire, la “redécouverte” de Céline se fait au début des années 1980, sa part d’ombre étant alors soit occultée soit minimisée. Pendant la décennie suivante, travaux universitaires, réajustements de la biographie, exhumation de textes donnés à la presse collaborationniste, permettent de mesurer le caractère véneux des pamphlets et l’engagement de leur auteur pendant l’Occupation: dès lors, la question de sa place dans la littérature, et plus généralement dans le patrimoine français, se pose. Max Gallo, dans un article du 19 décembre 1996, affirmait son attachement à une indépendance nationale menacée par le processus d’intégration européenne, en déclarant qu’outre Louis XIV, Robespierre, Napoléon, Moulin et de Gaulle, il assumait “Thiers, Céline et Brasillach”. Ce qui lui valut cette vive interpellation publiée le 15 février 1997, par des militants de gauche¹.»

Émile Brami

Assumer Thiers, Céline et Brasillach, qui furent des figures emblématiques de valeurs et de pratiques politiques les plus contraires à la tradition de la République et de la gauche française, ne revient-il pas, en effet, à admettre que, par-delà les clivages politiques et sociaux qui ont divisé la nation française, cette dernière constituerait, en elle-même, une entité subsumant des divisions et ces conflits ?

Puisque, selon l’écrivain, la question qui a dominé toute l’histoire de la France au XX^e siècle fut celle «de l’être et du non-être national», les fractures qui ont marqué la société française devraient être refermées afin de faire prévaloir une grandeur nationale susceptible d’empêcher la vassalisation de la France. À l’instar de Clemenceau évoquant le bilan de la Révolution française, les «patriotes» devraient alors accepter l’histoire de la nation comme un bloc. Comme si l’appartenance nationale conférait déjà aux protagonistes de cette geste, par-delà leurs itinéraires particuliers et parfois si contestables, une qualité spécifique.

Il nous semble que cet embrassement si généreux de la globalité indistincte de l’histoire nationale auquel nous convie Max Gallo, que ce renoncement à l’inventaire historique que traditionnellement la gauche effectuait, peuvent être porteurs de glissement dangereux pour l’identité même de cette gauche. Évoquer dans un même élan d’adhésion les figures de Jeanne d’Arc et de Louis XIV, de Robespierre et de Napoléon, assumer les figures les plus honnies du conservatisme antirépublicain, n’est-ce pas, par ce lissage de l’histoire, renoncer à percevoir la nation comme une lente construction par laquelle, au cours de luttes sociales et nationales douloureuses, s’agrégèrent des peuples et des populations à l’origine si différents ?

N’est-ce pas donner à la nation une dimension ontologique en oubliant qu’elle n’est, comme le soulignait Renan, que le fruit d’un mariage chaque jour renouvelé entre les

¹ Émile BRAMI, «Céline, non, nous n’assumons pas», Le Monde / Hors-série Louis Ferdinand Céline, juillet-août 2014, pp 92-94

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Céline, non, nous n'assumons pas (fin)

citoyens acceptant de partager les mêmes valeurs? Or, durant cette lente gestation de l'identité nationale, qui ne trouve sa généalogie ni dans le sang, ni dans la géographie, ni même dans la langue, Jeanne et Louis XIV, Robespierre et Napoléon, voire Moulin et de Gaulle eurent-ils la même approche du fait national?

La conception ouverte de la nation, qui aujourd'hui encore prévaut, ne s'est-elle pas imposée par son combat continu et acharné contre ceux qui, comme Céline et Brasillach, jurant la mort contre les juifs et les étrangers, au nom de la «France aux Français», cherchaient dans une improbable francité ethnique, l'essence du fait national? La gauche, qui est porteuse de cette conception contractualiste de la nation issue des Lumières, risquerait donc de se prendre si elle entendait se référer désormais à une France éternelle, monolithique, atemporelle, au génie immanent.

Éric Melchior et Jérôme Sulim,
«Céline, non, nous n'assumons pas»
Le Monde, 15 février 1997

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Céline, un homme pétri de contradictions ?

Nous livrons ici des extraits d'un entretien de Céline réalisé par Albert Zbinden en 1957 afin d'entrer dans la logique d'un homme qui se dit pacifiste tout en faisant la promotion de l'armée allemande et en écrivant des pamphlets antisémites.

[...]

Disons le mot, vous avez été antisémite.

Exactement. Dans la mesure où je supposais les sémites nous pousser dans la guerre. Sans ça je n'ai évidemment rien; je ne me trouve nulle part en conflit avec les sémites - il n'y a pas de raison. Mais autant qu'ils constituaient une secte, comme les Templiers, ou les Jansénistes, j'étais aussi formel que Louis XIV. Il avait des raisons aussi pour révoquer l'édit de Nantes, et Louis XV pour chasser les Jésuites... Alors voilà, n'est-ce pas: je me suis pris pour Louis XV ou pour Louis XIV, c'est évidemment une erreur profonde. Alors que je n'avais qu'à rester ce que je suis et tout simplement me taire. Et là j'ai péché par orgueil, je l'avoue, par vanité, par bêtise. Je n'avais qu'à me taire... Ce sont des problèmes qui me dépassaient beaucoup. Je suis né à l'époque où on parlait encore de l'affaire Dreyfus. Tout ça c'est une vraie bêtise dont je fais les frais.

[...]

Écoutez, vous disiez que vous étiez un pacifiste et que vous l'êtes encore.

Absolument.

Mais comment concilier avec le fait que vous ayez vanté l'armée allemande par exemple ?

L'armée allemande je la vantais avant qu'elle ne pénètre en France et ne fasse la guerre. Je trouve qu'elle était un bon moyen d'être une force. La Suisse a une armée et la principauté de Monaco a une armée. Le glaive évidemment, c'est la force n'est-ce pas, c'est l'ordre. Et alors l'ordre maintenant - il n'y a plus de force nulle part - on ne peut pas le maintenir. Si l'on s'adresse aux Français je pourrais leur dire que s'il y avait toujours une armée allemande et si on n'avait pas déclaré la guerre et si l'Allemagne était ce qu'elle était et bien ils auraient conservé l'Algérie sans mal, ils n'auraient pas perdu le canal de Suez ni l'Indochine. Ils ont introduit le désordre en démolissant une structure. De même qu'on a démolit les Habsbourg, qu'on a remplacé par rien.

Mais vous croyez que l'Impérialisme allemand n'était pas aussi un agent capable de démolir des structures et de faire perdre à la France sa primauté ?

Je crois qu'on pouvait très bien négocier avec les Allemands avantageusement, à savoir que nous avions encore sur eux du prestige. Ils se souvenaient de la tripotée de 18 ils en gardaient un très beau respect. Vous savez, pour les peuples il faut avouer que depuis le commencement du monde, on n'a jamais eu le prestige que de la guerre que l'on vient de gagner et le prestige de celles qu'on va gagner. [...] Par

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Céline, un homme pétri de contradictions ? (fin)

conséquent nous avons le prestige d'avoir gagné la guerre 18. Il fallait conserver ce prestige à toute force, ne pas le mettre en péril, ne pas le mettre sur la table ce prestige. C'est ça que je voyais et que je vois encore.

[...]

Je n'ai jamais voulu que la paix, quand ils [les Allemands] sont entrés en France, je n'étais pas partisan, je n'ai jamais dit «Hourra, vive les Bosch!», ça ne m'amusa pas, comme les autres. Ils ont été assez stupides, Hitler en particulier, pour ne pas faire la paix à temps, de même que nous avons fait la paix trop tard en 18, nous aurions dû la faire en 15 ou en 16. De même, eux, ce sont acharnées, ou plutôt Hitler s'est acharné dans des batailles qui étaient la fin de l'Allemagne. Toujours dans ce principe absurde de guerre. Tout est là, n'est pas. Moi je n'ai à me repentir de rien du tout, je n'ai jamais été partisan de ceci cela. J'étais partisan de l'armée allemande, parce qu'elle maintenait la paix, en Europe, en France en particulier et a conservé ses colonies.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Acteurs de guerre¹

1 «Acteurs de guerre», Le Monde / Hors-série 14-18 Les leçons d'une guerre, les enjeux d'un centenaire, avril 2014, pp 24-27

[...]

Firtz Haber – l'inventeur du gaz moutarde par Yann Plougastel

Nous sommes le 22 avril 1915. À Langemarck, près d'Ypres, en Belgique. L'armée allemande cherche coûte que coûte à prendre la ville. En face, des bataillons d'Algériens, de Bretons et de Canadiens résistent à l'offensive, enterrés dans les premières tranchées. Un vent léger souffle en direction des lignes alliées. D'un seul coup, un nuage verdâtre s'échappe de cinq mille fûts disposés le long des six kilomètres du front du côté allemand et progresse, collé au sol, vers les soldats en uniforme britannique ou français. D'abord personne ne comprend ce que signifie cette invasion silencieuse. Puis, tout bascule. Impossible de respirer. Toussant, crachant, les poumons au bord de l'explosion, les yeux en feu, les «poilus» surgissent des tranchées, à la recherche d'oxygène. Les mitrailleuses allemandes fauchent sans pitié ceux qui ne succombent pas à l'asphyxie. Ce jour-là, plus de cinq mille hommes vont mourir. C'est le début d'une guerre chimique, qui suscite la panique et hante encore l'inconscient collectif. Le responsable de cette attaque au gaz de combat à base de chlore se nomme Fritz Haber, un scientifique allemand de réputation internationale, grand ami d'Albert Einstein. Au début du XX^e siècle, en mettant au point un procédé de formation catalytique de l'ammoniac à partir d'hydrogène et d'azote, cet homme au double visage a permis le développement des engrais industriels et, du coup, sauvé l'humanité de la disette...

Revenons quelques mois auparavant. Fin 1914, Erich von Falkenhayn, le chef d'état-major du Kaiser, a compris que la guerre de mouvement du XIX^e siècle allait s'effacer devant une guerre de position. Il s'agit désormais de trouver les moyens pour contraindre le soldat ennemi à quitter son abri et à se trouver en terrain découvert. Il charge une poignée de chimistes de fabriquer des gaz irritants, comme ceux que l'armée française avait utilisés, en 1844, au début de la colonisation de l'Algérie.

Après sa première tentative avec le chlore, Fritz Haber, nationaliste virulent pour qui seule l'armée allemande est à même de défendre la civilisation européenne, teste alors, en laboratoire, le sulfure d'éthyle dichloré. Également nommé ypérite ou gaz moutarde, il sera utilisé pour la première fois, le 12 juillet 1917, toujours aux alentours d'Ypres. Puis, sous des formes plus sophistiquées, sur tous les autres champs de bataille européens. Pendant la guerre Iran-Irak et aujourd'hui en Syrie...

Le 1er mai 1915, lorsqu'il revient d'Ypres, Haber a une violente altercation avec sa femme, Clara Immerwahr, elle-même chimiste, qui lui reproche d'avoir dévoyé l'éthique scientifique en se lançant dans des recherches qu'elle juge criminelles. Elle se suicide, le soir même, d'un coup de pistolet dans la poitrine. Ce qui n'empêche pas notre apprenti sorcier de rejoindre le lendemain le front de l'Est pour une nouvelle expérience... Il est persuadé que les gaz vont permettre à l'Allemagne de gagner la guerre et de sauver des milliers de vies humaines!

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Acteurs de guerre (suite)

En 1920, bien qu'accusé de crime de guerre, Haber reçoit, au grand dam de la communauté scientifique, le prix Nobel pour sa découverte sur l'ammoniac. En dépit de ses origines juives (il s'est converti au protestantisme en 1893), il ne voit pas d'un mauvais œil la montée du nazisme. À la tête de l'institut de physique et d'électrochimie de Berlin, il poursuit, jusqu'en 1933, des recherches sur la séparation de l'or et de l'eau de mer et la fabrication industrielle de pesticides, qui aboutira ensuite à la découverte du Zyklon B, utilisé dans les chambres à gaz des camps d'extermination... En l'écartant et en le contraignant à l'exil, Hitler aura cette réplique stupide: «Si la science ne peut se passer des juifs, nous nous passerons de la science l'espace de quelques années». Fritz Haber mourra à Bâle, en janvier 1934. Sans avoir renié ce paradoxe qui en fit tout autant sauveur de l'humanité qu'un épouvantable criminel de guerre...

Les garibaldiens «Viva l'Italia, vive la France» par Philippe Ridet, Rome, correspondant

Bruno fut le premier à tomber, ce 26 décembre 1914, le jour de la Saint-Etienne, habituellement férié dans la lointaine Italie. La mort, elle, ne faisait pas relâche. Dix jours plus tard, le 5 janvier 1915, c'est au tour de son frère, Costante, de mourir, presque au même endroit, sur le front de l'Argonne, aux confins de la Marne, des Ardennes et de la Meuse. Sous leur uniforme, tous deux portaient la chemise rouge des volontaires garibaldiens. Mais Bruno et Costante avaient quelque chose que les deux mille trois cents italiens engagés aux côtés de la France n'ont pas: ils étaient les petits-fils de Giuseppe Garibaldi (1807-1882), le «héros de deux mondes», le forgeron de l'unité italienne. Fidèles à la philosophie de leur aïeul, alors que la Péninsule, alliée des Empires allemand et austro-hongrois au sein de la Triple-Alliance, a opté pour la neutralité en août 1914, ils ont avec quatre autres de leurs frères choisi leur camps sans ambiguïté.

Pour comprendre leur engagement, il faut comprendre le garibaldisme post-Risorgimento dont se réclamaient les volontaires italiens en France. «Le garibaldisme,» écrit l'historien Hubert Heyriès dans *Les Garibaldiens de 14* (Serre Editeur, 2005), «se révéla ainsi d'un mélange de romantisme pour la liberté, d'une exaltation de l'action sacrificielle, d'un besoin de respecter la tradition d'un volontariat populaire et politique qui s'incarnait dans la jeunesse». Et l'universitaire de Montpellier de citer les lignes enfiévrées de Camillo Marabini, lui aussi combattant de l'Argonne: «Chevaucher le vaste monde, les yeux fixés sur la cime où surgira la nouvelle aurore, la main comprimant le cœur, l'âme martelée sur l'enclume de 100 batailles».

Bercés des épopées de leurs aînés, de Gênes à Palerme, ils savent qu'il suffit de mille âmes trempées pour sauver le destin d'un pays, comme celles de ces mille volontaires qui s'embarquèrent du Port de Quatro, le 5 mai 1860, pour conduire l'Italie à l'unité. Interventionnistes, ils étaient déjà aux côtés de la France contre l'Allemagne en

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Acteurs de guerre (suite)

1870, avec les Grecs en 1897 contre la domination turque en Crète. On retrouvera leurs successeurs dans les rangs des Républicains en 1939. Partout où règne l'oppression, les chemises rouges sont là.

Lorsque la Première Guerre mondiale est déclarée, ils ne sont pourtant pas les bienvenus. Trop jeunes pour la plupart, inexpérimentés à l'image de Lazare Ponticelli le dernier «poilu» décédé en France en 2008 ou de Kurt-Erich Suckert qui s'engage à 16 ans et que l'on connaîtra plus tard sous le nom de Curzio Malaparte. Ils traînent dans leur sillage un parfum de subversion, convaincus que l'Italie doit s'engager aux côtés de l'Entente (France, Royaume-Unis, Russie). Ils sont dans tous les sens du terme, des irréguliers, n'appartenant ni à l'armée italienne, ni à l'armée française. En passant les Alpes, ils ont déjà enfreint une règle d'airain: on ne peut pas se battre sous un uniforme étranger. «Choisir sa cause, c'est une façon de faire de la politique», souligne Gilles Pécout, professeur à l'École normale supérieure. Or la politique et les casernes ne font pas bon ménage. Intégrés, le 5 novembre 1914, au 4^e régiment de marche, placé sous la responsabilité de la Légion étrangère, ils y retrouvent des immigrants italiens de plus longue date. La tunique déboutonnée pour laisser voir le rouge de leur chemise, ils montent à l'assaut dans le bois de Bolante aux cris de «Viva l'Italia! Vive la France!».

Novices d'un point de vue militaire, réputés indisciplinés, ils bousculent en outre le grand jeu diplomatique comme des chiens dans un jeu de quilles. L'Entente n'a pas renoncé à ramener l'Italie – dont l'opinion publique est majoritairement pacifiste – dans son giron. Pendant que les garibaldiens, dûment formés à la guerre, sont envoyés au casse-pipe, les chancelleries négocient. Or, cette légion sans frontières pourrait apparaître comme une façon de forcer la main à Rome. Il faut au contraire du doigté de la patience; les déclarations romantiques ne sont pas de mise. En mars 1915, le ministre de la guerre démobilise le régiment des Italiens. Ils ont rempli leurs obligations. Seul cent vingt-sept d'entre eux parviennent à intégrer l'armée française. Trois cent manquent à l'appel, tombés au combat. Deux mois plus tard, en mai, l'Italie se dénoue de son lien avec la Triple-Alliance et mobilise à son tour.

Une autre aventure commence. «Partis en clandestins, soutenus par les seuls nationalistes et irrédentistes, les garibaldiens reviennent en héros de la jeune nation», explique Gilles Pécout. Rome a besoin d'eux pour chauffer une opinion publique encore majoritairement pacifiste. On les honore, les fête et les décore avant de les envoyer sur le front des Dolomites poursuivre leur vie de combattants des nobles causes. Un monument érigé au cimetière de Lachalade (Meuse) rend honneur au courage de Bruno et Costante. Une plaque dans le grand cimetière italien de Bligny-Chambrecy (Marne) rappelle le sacrifice de tous les autres.

Sun Gan – travailleur chinois et lettré par Li Ma¹

¹ Li Ma est sociologue et historienne, maître de conférence à l'université du Littoral-Côte d'Opale. Elle a dirigé l'ouvrage Les Travailleurs chinois en France dans la première guerre mondiale, CNRS éditions, 2012.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Acteurs de guerre (suite)

Lorsque la Grande Guerre a éclaté, la Chine a proclamé dès le 6 août 1914, sa «neutralité absolue pendant la guerre européenne». Pourtant à partir de 1916, la Chine a envoyé cent quarante mille travailleurs volontaires en France (quarante mille pour les Français en environ cent mille pour les Britanniques – les Chinese Labour Corps, CLC), pour suppléer la pénurie de main-d'œuvre. La plupart des recrutés venaient de la province de Shandong.

La majorité des CLC se trouvait massés à proximité du front, dans le Nord-Pas-de-Calais et la Somme, pour des tâches de manutention: creusement de tranchées, construction ou réparation de voies de communication, déchargement et transport d'équipements et de provisions. Les travailleurs placés sous l'autorité des Français, contrairement au CLC, étaient répartis dans toute la France, pour travailler dans des usines, des ports, des dépôts ou dans des mines. Après la signature de l'armistice de 1918, le rapatriement des CLC n'a pris fin qu'en automne 1920. Le dernier rapatriement organisé par le gouvernement français a été réalisé en février 1922.

La vie de ces travailleurs chinois est connue à travers de rares témoignages comme celui de Sun Gan, originaire du village de Heshang Fang, dans la province de Shandong, qui a écrit son journal. Né en 1882, il avait déjà trente-cinq ans au moment de son recrutement et était père de trois enfants. Contrairement à la plupart des CLC qui étaient illettrés, il était instituteur. Rêvant de s'ouvrir au monde, il a décidé de se faire recruter par les Britanniques, en 1917. Il est parti en France comme CLC, pendant deux ans. Dans son carnet de notes, il décrit son voyage et son séjour en France jusqu'à son retour en Chine. Il a quitté Qingdao, le 23 juillet 1917, en bateau. Il est arrivé à Vancouver, a traversé le Canada en train jusqu'à Halifax. Enfin, il a repris le bateau jusqu'en France.

Le journal de Sun Gan décrit longuement le voyage en bateau depuis la Chine où il explique les terribles conditions de vie à bord, la violence, le mal de mer, les maladies, et la peur de ceux qui n'ont jamais vu la mer d'autant que la menace des sous-marins est omniprésente. Il explique aussi que les surveillants frappaient les ouvriers qui ne respectaient pas les règlements du bateau.

À son arrivée, il a été affecté dans un camp de CLC à Hazebrouck dans le nord de la France, d'abord comme simple ouvrier (matricule 6340084). Plus tard, il est devenu un encadrant de CLC pour les YMCA (l'organisation internationale Young Men's Christian Association). Sun Gan souligne l'ampleur des pertes humaines et note que «les deux premières années de la guerre, les morts ont été de deux millions trois cents mille pour tous les belligérants.» Sun Gan décrit les conditions de vie en France dans un camp CLC, il parle de la guerre et du travail: «Certaines tranchées des Britanniques sont serrées, peu profondes, ne permettant pas d'abriter quelqu'un, mais il y en a des profondes et suffisamment larges pour mettre plus de soldats à l'abri, et on peut même transporter des provisions, nourritures et armes.»

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Acteurs de guerre (fin)

Pour les Chinois tout est sujet de curiosité, aussi Sun Gan décrit longuement une scène dont il a été témoin dans la campagne «Un jour de l'hiver 1918, je faisais une promenade dehors, et j'ai vu un berger français, qui surveillait seul un troupeau de moutons, accompagné par un chien à longs poils. Il y avait deux cents moutons environ. Au début, les bêtes étaient dispersées dans une limite de 500 mètres, le berger était assis sur l'herbe, le chien allongé à ses côtés. Peu après les moutons sont partis de plus en plus loin et le berger ne bougeait toujours pas. Alors j'ai crié au berger en bougeant les bras pour lui montrer que les moutons étaient partis loin "Faut vous en occuper". Mais le berger ne bougeait toujours pas, il parla seulement doucement à l'oreille du chien, et le chien s'est mis debout, est allé vers les moutons, a aboyé, et ceux-ci sont revenus vers le berger...» Cette apparente liberté des moutons français était pour lui surprenante.

Autre sujet d'étonnement, le comportement des hommes et des femmes. Sun Gan note que dans les rues des villes françaises les coutumes sont très différentes des celles de la Chine. Les femmes et les maris s'embrassent lors de leurs retrouvailles. Il y a aussi des danses: «Une personne sur place, bougeant mains et pieds dans tous les sens; inclinée et relevée, avançant et reculant en rythme, tournant sans cesse, chantant toute seule ou avec les autres...»

En 1919, Sun Gan est retourné en Chine, dans sa ville natale au Shandong et a fondé avec sa femme une école pour les filles, influencé par son expérience en France. Il avait constaté que les femmes françaises étaient bien éduquées, indépendantes, et avait considéré que cela était important pour la vie des femmes ainsi que pour le progrès d'un pays.

[...]

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Biographies

Né le 27 mai 1894 dans une famille de petits bourgeois antisémites, **Louis-Ferdinand (Destouches) Céline** est fils unique. Ses parents le destinent à une carrière commerciale et l'envoient en Angleterre et en Allemagne afin d'apprendre des langues qui lui seront utiles pour son futur métier. Ces voyages accentuent le côté solitaire de l'auteur qui s'engage dans l'armée française à 18 ans (1912) en devançant l'appel de sa classe et en rejoignant le 12^e régiment de cuirassiers à Rambouillet. Le 27 octobre 1914, Céline est grièvement blessé au bras droit, ce qui lui vaut d'être réformé. Il part pour Londres avant de rejoindre en 1916 le Cameroun où il travaille dans une plantation. Malade, il rentre en France en 1917, s'installe à Rennes et se marie à Édith Follet, la fille du directeur de l'école de médecine de Rennes, avec laquelle il a une fille. Céline entreprend des études de médecine au terme desquelles il écrit sa thèse *La Vie et l'Œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*. Il travaille ensuite pour la Société des Nations (SDN) en tant que médecin hygiéniste et entreprend de nombreux voyages aux États-Unis, à Cuba, au Canada, dans différents pays d'Europe puis en Afrique. Pendant cette période, sa femme entreprend une procédure de divorce qui est prononcée en sa faveur en 1926. Son contrat à la SDN n'étant pas renouvelé, Céline s'installe à Bezons et travaille dans un dispensaire. Il fait alors la rencontre d'Elizabeth Craig, danseuse américaine avec laquelle il entretient une relation intense et sporadique jusqu'en 1933. En 1932 paraît *Voyage au bout de la nuit* avec lequel Céline rate le Goncourt alors que tout le monde attend sa consécration. Quatre ans après *Mort à crédit* est publié. S'en suit la publication des pamphlets antisémites (*Bagatelle pour un massacre*, *L'école de cadavres*, et plus tard *Les beaux draps*), ce qui lui vaut d'être condamné pour diffamation en 1939 et de devoir quitter les fonctions médicales qu'il occupe alors. Il s'engage comme médecin sur un paquebot puis, en 1940, dans un dispensaire à Sartrouville. Il se marie avec Lucette Almanzor et en 1944, conscient de la défaite imminente de l'Allemagne et des dangers qu'il encourt, Céline décide de quitter la France et fuit pour le Danemark (pays neutre) où il a pris le soin de virer une partie de l'argent de ses droits d'auteur. Il doit pour cela passer par l'Allemagne où il séjourne quelques temps avant de pouvoir gagner le Danemark en 1945. Pendant ce temps, en France, un mandat pour trahison est délivré à son encontre et Céline est incarcéré à Copenhague pendant plus d'une année, puis il reste sous surveillance hospitalière jusqu'en 1947. Son procès se déroule le 21 février 1950: Céline est condamné à un an de prison, cinquante mille francs d'amende et déclaré en état d'indignité nationale. Mais, dès l'année suivante, le tribunal militaire le fait bénéficier, en tant qu'ancien combattant blessé de guerre, d'une amnistie. Il rentre définitivement en France en 1951 et vit à Meudon jusqu'à sa mort en 1961. Ces dernières publications paraissent en 1957, *D'un château l'autre*, en 1960, *Nord* et *Rigodon* est publié à titre posthume, en 1969. Céline meurt dans sa maison de Meudon, le 1er juillet 1961 en complète solitude.

Philippe Sireuil est né le 14 novembre 1952 à Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa). Après des études secondaires au Lycée Hoche de Versailles (France) et à

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Biographies (fin)

l'Athénée Royal d'Ixelles (Belgique), il reçoit un Diplôme d'humanités de latin et mathématiques en 1970, puis entreprend, de 1970 à 1974, des études supérieures à l'Institut national supérieur des arts du spectacle (INSAS, Bruxelles) en section Théâtre. Avec Michel Dezoteux et Marcel Delval, il est cofondateur du Théâtre Varia, dont il est le directeur effectif de 1988 à 2000, avant de prendre ses fonctions de directeur artistique de l'Atelier Théâtre Jean Vilar de 2001 à 2003. Artiste associé au Théâtre National de Belgique de 2005 à 2010, il est également, à travers sa structure de production La Servante, compagnon du Théâtre des Martyrs depuis juillet 2008. Pendant une vingtaine d'années, il a occupé une charge de cours à l'INSAS. Il a également enseigné au Studio Herman Teirlinck d'Anvers (1985), au Conservatoire d'art dramatique de Genève (1988), à l'École du Théâtre national de Strasbourg (de 1985 à 1990), au Conservatoire de Lausanne (2001), à la Haute école de théâtre de Suisse romande (2005), à l'École de la Comédie de Saint-Étienne (2007), et aux Teintureries, École de théâtre de Lausanne (depuis 2012). Parmi ses mises en scène les plus récentes: *Les Mains sales* (Comédie de Genève, 2013), *Récit de la servante Zerline* (Théâtre de la Place des Martyrs, 2014), *Voyage au bout de la nuit* (Théâtre Le Châtelard, 2014).

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Extrait de texte

Ça a débuté comme ça.

Voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés place Clichy un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme.

«J'vais voir si c'est ainsi! que je crie à Arthur, et me voici parti à m'engager, et au pas de course encore.

- T'es rien con Ferdinand!» qu'il me crie, lui Arthur en retour, vexé sans aucun doute par l'effet de mon héroïsme sur tout le monde qui nous regardait.

Ça m'a un peu froissé qu'il prenne la chose ainsi, mais ça m'a pas arrêté. J'étais au pas. «J'y suis, j'y reste!» que je me dis.

«On verra bien, eh navet!» que j'ai même encore eu le temps de lui crier avant qu'on tourne la rue avec le régiment derrière le colonel et sa musique. Ça s'est fait exactement ainsi.

Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait des patriotes! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route.

Nous n'étions donc plus rien qu'entre nous? Les uns derrière les autres? La musique s'est arrêtée. «En résumé, que je me suis dit alors, quand j'ai vu comment ça tournait, c'est plus drôle!» J'allais m'en aller. Mais trop tard! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils.

On était faits, comme des rats.