

La primauté de la musique dans « Guignol's band »

Les traces de l'esthétique schopenhauerienne dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline

Le thème central du *Monde comme volonté et comme représentation*, la «pensée unique», naît d'une conception de l'absurde, « d'une vision du monde en opposition complète avec toute espèce de raison ou de justification, d'un sentiment d'étrangeté absurde devant la simple notion d'existence ».

Schopenhauer met en évidence qu'il n'y a ni ordre, ni raison dans l'être, que toute existence repose sur un principe obscur et irrationnel et se définit par la notion du 'vouloir'. C'est à cette volonté aveugle, somme de toutes les forces de l'univers, substance du monde, que toutes les fonctions de représentation sont subordonnées. Le principe inspirateur, fil conducteur de son œuvre, est l'idée que la mort nous pousse à la recherche de la raison d'être ainsi qu'à la découverte de l'absurdité de l'être : « *À chaque gorgée d'air que nous rejetons, c'est la mort qui allait nous pénétrer, et que nous chassons...* »¹

D'après le témoignage de Georges Geoffroy, Céline lisait Schopenhauer en 1915 en Angleterre : « *Seulement il lisait beaucoup et me réveillait souvent à 6 heures quand il ouvrait la lumière pour achever un bouquin, en général de la philosophie ou de l'histoire. Il me lisait alors à haute voix des passages de Hegel, Fichte, Nietzsche, Schopenhauer.* »² Dans ce témoignage on ne trouve pas d'allusion au titre du livre, toutefois un fragment d'une lettre adressée à Milton Hindus révèle qu'il s'agissait indubitablement des *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* :

« *Je vous recommande Chamfort parmi les humoristes français, la quintessence de l'esprit de finesse – Schopenhauer lui doit tout – sans l'avoir jamais avoué.* »³ Dans l'œuvre qui commence par une sentence de Chamfort on trouve encore plusieurs

¹ Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par A. Burdeau, Paris P.U.F. (1966), 1989¹², p. 394.

² Témoignage de Georges Geoffroy, in *L'Herne Louis-Ferdinand Céline*, réédition intégrale des *Cahiers de l'Herne* n°3 et N°5, Paris, 1972, p. 201.

³ Lettre à Milton Hindus, le 12 juin 1947, in *L'Herne L.-F. Céline*, Paris, 1972, p. 116.

citations de cet « humoriste » – surtout à propos de l'insociabilité –, et celle-ci contient la « pensée unique » de Schopenhauer.

Céline découvre le goût pessimiste de la philosophie schopenhauérienne. Il est hanté par l'idée du Néant, du non-être, accepte, honore et même exalte l'absurdité en exagérant souvent, dans son œuvre, l'impasse existentielle. L'examen approfondi de l'œuvre romanesque de Céline discerne l'existence d'une parenté remarquable entre la philosophie schopenhauérienne et la conception philosophique des romans de l'écrivain, représentant éminent du pessimisme : « *Évidemment je suis de l'école pessimiste.* »⁴ – dit-il dans une interview.

Si on accepte cette coïncidence philosophique entre écrivain et philosophe, dont le développement pourrait être le sujet d'une autre étude, la rencontre spirituelle paraîtra encore plus évidente et plus accentuée dans le domaine de l'esthétique qui est organiquement intégré au système philosophique, et chez Schopenhauer et chez Céline.

C'est grâce à sa définition de l'art et à ses théories esthétiques que Schopenhauer remporte l'intérêt des milieux artistiques. Ces thèses garantissent un statut privilégié à l'activité créatrice et proclament le pouvoir libérateur, affranchisseur de l'art, « indépendant du principe de raison », capable donc d'arracher l'homme à l'empire de la volonté aveugle. L'art est appelé à servir de moyen de dépasser la souffrance, de nier le vouloir-vivre ; ainsi qu'à quitter le terrain de l'absurde en tant qu'expérience.

Céline attribue de même une mission salvatrice, consolatrice à l'art. Il découvre dans les pensées schopenhauériennes la désignation de l'art comme activité suprême. L'art pour Céline est une compensation assurant l'équilibre : « *Quand vous jouissez de la vie, ben pourquoi la transformeriez-vous, hein ? [...] quand vous vous amusez à raconter des histoires c'est que vous fuyez la vie, n'est-ce pas, que vous transposez.* »⁵ – constate-t-il.

L'artiste transforme la volonté (le monde), par le regard contemplatif, compréhensif, en objet de contemplation. Une fois transformée, cette volonté n'est plus que représentation, une interprétation subjective du monde, une approche personnelle des choses mais, pour se libérer, pour cesser de souffrir, pour atteindre l'essentiel il faut accomplir cette tâche. D'où ces mots de Schopenhauer : « *La racine des choses est dans le subjectif* »⁶, dont voici l'équivalence célinienne : « *Je ne comprends que le subjectif* ».⁷

⁴ Interview avec André Parinaud, III., in *Cahier Céline* n°2, Paris, Gallimard, 1976, p. 194.

⁵ Guénot, Jean, L.-F. *Céline damné par l'écriture*, Paris, Copyright J. Guénot, 1973, p. 61.

⁶ Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*, p. 297.

⁷ Lettre à E. Pollet, juin 1936, *Cahier Céline* n°5, Paris, Gallimard, 1979, p. 187.

Selon Schopenhauer, l'art nous offre une transformation subjective de la volonté qui coïncide avec le principe fondamental de la création littéraire de Céline, avec la transposition subjective : « *Il me faut une transposition de tout – Ce qui ne chante pas n'existe pas pour l'âme [...] Je veux mourir en musique pas en raison ni en prose.* »⁸ Ce court extrait d'une lettre écrite à Milton Hindus et toute l'œuvre romanesque de Céline nous révèlent la musique comme moyen de transposition fondamental de l'écrivain, car la perception célinienne du monde est purement musicale.

Et c'est là, dans la musique, que l'on découvre l'analogie étroite de l'esthétique de Céline et de celle de Schopenhauer. L'écrivain semble satisfaire à l'exigence du philosophe qui déclare que « *tous les arts ont pour but de devenir musique* ».⁹ Le philosophe met la musique en dehors de la hiérarchie des autres arts. Seule la contemplation obtenue par la perception musicale permet d'atteindre l'essence du monde qui n'est lui-même que bruits, mouvement et rythme. « *L'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts ; ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être.* »¹⁰ – écrit Schopenhauer.

Ce sont l'expression directe et l'effet direct qui sont, pour le savant, les attributs les plus importants de la musique, or ils appartiennent en propre à l'écriture musicale de Céline qui, parlant de la littérature contemporaine, déclare : « *Tous ces romans y compris Balzac me semblent toujours autant d'impostures. [...] Ce sont pour moi des plans de roman, mais tout reste à faire, l'essentiel, le rendu émotif ! [...] La musique seule est un message direct au système nerveux. Le reste blabla. Ils ne sont point bâtis pour transposer émotivement. [...] Je trouve qu'aucun de ces bafouilleurs n'est 'DANS LA CHOSE'. Ils se branlent éperdument À L'EXTÉRIEUR.* »¹¹

C'est dans une telle perspective que les conceptions esthétiques de Céline peuvent être mises en parallèle avec le système schopenhauérien qui place la musique au sommet de l'activité artistique et de l'activité humaine en général. L'écho de cette théorie se trouve à sa vraie mesure dans l'œuvre romanesque de Céline, particulièrement dans *Guignol's band*, traduction fidèle de cette vision subjective et musicale.



Guignol's band, l'œuvre inachevée dont le sujet est issu du projet initial de *Voyage au bout de la nuit*, est le roman le plus gai, le moins noir de l'écrivain, même si les

⁸ Lettre à M. Hindus, le 30 juin 1947, in Hindus, Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1969, p. 150.

⁹ Schopenhauer, Arthur, *Handschriftlicher Nachlass*, Leipzig, p. 31.

¹⁰ Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 329.

¹¹ Lettre à Jean Paulhan, le 17 janvier 1949, *Lettres à la N.R.F.*, Paris, Gallimard, 1991, p. 79.

images de la guerre y affleurent. Céline commença à écrire son roman en 1940 au début de la deuxième Guerre Mondiale. L'une des guerres évoque l'autre, les références du prologue aux événements de 1939-40 évoquent la Première Guerre devant laquelle le narrateur-Ferdinand s'enfuit à Londres. *Guignol's band* est le roman de Londres, il transpose les souvenirs, les expériences vécues par le jeune Ferdinand durant le court séjour de 1915-16. Dans cette ville d'exilés, de déserteurs, de rescapés, il fréquente le monde des souteneurs et des filles, il rencontre protecteurs et guides spirituels de toute sorte.

L'un de ses compagnons londoniens, Borokrom, est musicien et qui plus est maniaque des explosifs. Il fait la connaissance d'un émigré français déguisé en chinois, Sosthène, qui veut l'initier aux sciences occultes, aux mystères de la Tara-Tohé, fleur merveilleuse. Il propose même à Ferdinand une expédition au Tibet. Il rencontre un amour en la personne de Virginie, fille très jeune, belle, blonde, musclée...

Pour Ferdinand, c'est un monde à l'opposé de ce qu'il a connu jusqu'alors. Au départ cette ville semblait être un vrai refuge. Ferdinand se sent à l'abri du danger, se croit initié à une nouvelle vision de la vie, mais tôt ou tard la machine infernale de Céline se déclenche, cet univers fantastique est condamné à sa perte. Tous les refuges deviennent des pièges, les protecteurs se transforment en persécuteurs et poussent le narrateur à s'enfuir.

Ce roman est l'histoire d'un « voyage au bout de la musique » où il s'agit de fuir la réalité, la guerre, de chercher des refuges et d'aboutir enfin à la destruction totale, comme le *Synopsis de Guignol's band III* nous le montre. Une série d'accidents et de meurtres font mourir devant les yeux du narrateur son amour et ses protecteurs. On reconnaît donc le schéma typiquement célien : le narrateur échappe au pire pour retomber bientôt dans un nouvel enchaînement de catastrophes.

Dans ce qui suit je voudrais étudier ce roman du point de vue de la musique et simultanément, sans que je veuille parler d'une influence directe de Schopenhauer sur Céline, mentionner quelques points de convergence qui illustrent une harmonie indiscutable entre l'écrivain et le philosophe.

La musique comme thème littéraire offre son unité au roman. Au gré des genres musicaux, les musiciens professionnels ou amateurs, les instruments, les danses, les théories et les méthodes musicales abondent dans *Guignol's band*.

À partir des extraits des chansons enfantines, des berceuses, à travers les airs anglais et français, les intermèdes d'opérette, et jusqu'au jazz, les références musicales sont

innombrables. Au point que ce livre esquisse l'histoire de la musique de l'époque à laquelle remonte le narrateur.

Parmi les musiques étrangères, extra-européennes, citées et commentées dans le roman, c'est la musique sacrée tibétaine, évoquée par la danse de Sosthène, le faux-chinois, et exécutée par Ferdinand, qui joue un grand rôle bien qu'elle soit traitée avec humour et que l'écrivain la tourne en dérision.

Cette musique sacrée n'apparaît pas seulement avec les danses destinées à envoûter une force naturelle ou à rendre le danseur possédé par la force du démon, mais elle est liée également à la Tara-Tohé, la fleur magique. C'est aux mystères de cette fleur du Tibet que Sosthène veut initier Ferdinand. Les danses sacrées tibétaines permettent d'arriver à une dimension surhumaine, de répondre aux appels de l'au-delà, mais l'état que l'on peut atteindre grâce à la Fleur de Tara-Tohé est encore plus séduisant :

*« Tara-Tohé ! Charme de l'être !... Le poids s'échappe de votre corps !... Vous avez saisi la Fleur !... Les Ondes vous saisissent, vous entraînent à votre tour ! elles vous emportent !... elles vous transposent !... où vous voulez ! (...) Vous évoluez !... vous voyagez dans l'atmosphère à votre guise des mois... des mois... La pesanteur n'est plus pour vous ! Vous êtes entré... dans la quatrième dimension !... Personne ne peut plus vous toucher !... Vous atteindre !... Vous mettre en prison !... Vous êtes libre !... le 'Libre des Ondes' !... le choyé des accords du monde ! Vous êtes tout musique en un mot !... Harmonie !... »*¹²

Dans ce passage la fleur à saisir renvoie à la fois à la perception mystique et à la perception musicale du monde, si chères et si évidentes à Céline. Le mot 'musique' désigne ici les ondes, et traduit un accord absolu, une harmonie avec le monde. L'eau, comme élément constitutif de l'espace féerique londonien, est introduite dans l'univers célinien à partir de son caractère musical. Tout au long du roman la musique ne cesse d'être associée à cet élément liquide qui poursuit un trajet ininterrompu. Pour Ferdinand, l'eau par sa mobilité, par sa propre mélodie, est en correspondance directe avec la musique. *« Je voudrais que toutes les routes soient des fleuves... »*¹³

Le fait que la série de références autour de cette fleur magique associe l'eau à la musique souligne encore le caractère musical de cet élément. Gaston Bachelard attire notre attention sur une corrélation intéressante qui pourrait enrichir le réseau d'associations tibétain formé autour de la figure de Sosthène : *« J'ai lu bien plus tard dans Bachoffen, que la voyelle a est la voyelle de l'eau. Elle commande aqua, apa,*

¹² Céline, Louis-Ferdinand, *Guignol's band, Romans III*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 289-290.

¹³ *Ibid.*, p. 179.

wasser. C'est le phonème de la création par l'eau. Le a marque une matière première. C'est la lettre initiale du poème universel. C'est la lettre du repos d'âme dans la mystique tibétaine. »¹⁴

Bien que l'attitude de Céline exclue le recours à un seul modèle musical, l'apport du jazz, sa musique préférée, est plus puissant à tous les niveaux du roman que celui d'autres genres de musique.

La composition du jazz se rapproche plus que toute autre de la technique de l'écrivain aussi bien dans la structure romanesque que poétique. La syntaxe de ce texte montre que Céline tente d'imiter, par l'écriture syncopée, le bouleversement esthétique provoqué par le jazz ; il constate dans la Préface de *Guignol's band* : « *Le jazz a renversé la valse.* »

La prédominance du jazz est incontestable également au niveau thématique. Dans les passages où il n'est pas désigné explicitement, il est présent par l'apparition de ses sources, par les termes renvoyant à sa propre technique, aux phases de son évolution, par les instruments lui appartenant et par les airs de danse européens (valse, polka, marche) dont la mélodie et le rythme en se mêlant à la conception rythmique et au mode de jeu des Noirs constituent les éléments de base du ragtime. Le ragtime, la musique constante du cinéma muet du début du siècle, composée essentiellement pour piano, parcourt tout le roman. Les défilés burlesques qui renvoient au cinéma muet se succèdent dans *Guignol's band*.

Chaque genre de musique présent dans le roman porte des valeurs symboliques. Il est toujours accompagné de commentaires du narrateur qui forment les jugements souvent contradictoires de Céline sur ces musiques et sur la musique en général ; et qui servent à nous informer sur les techniques de son écriture – « *Il faut que ça tourne ! c'est le grand secret... jamais de ralenti jamais de cesse !* »¹⁵ –, ainsi que sur ses tentatives pour combattre, grâce à la musique, la vérité absurde de l'existence : « *ça forcerait un crocodile à la rêvasserie... Seulement il faut la façon... C'est bien le procédé magique... pour charmer n'importe quel séjour, endroit coquin, occasion fade, salon fringant, fête à cocus, lambris moroses, carrefours sinistres, rues sans espoir, communions, guinguettes, Jour des Morts, beuglants sournois, 14 juillet !...* »¹⁶



« *Ce qui me froisse voyez-vous c'est que je crois que l'homme est naturellement poète comme le primitif – l'éducation lui coupe le fil poétique – alors il se met à raisonner et*

¹⁴ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, pp. 22-23.

¹⁵ Céline, Louis-Ferdinand, *op. cit.*, p. 192.

¹⁶ *Loc. cit.*

il devient emmerdant ainsi le cheval dont l'allure naturelle est le galop – on lui apprend à trotter – l'homme aussi chante naturellement, on lui apprend à parler – l'enfant au berceau ne parle pas il chante ! »¹⁷ – explique Céline dans une lettre écrite à M. Hindus.

Cette façon de traiter le langage articulé comme un sous-produit de la musique, de l'expression vocale primitive humaine, se manifeste aussi dans *Guignol's band* où la musique apparaît comme langue antérieure à tous les autres langages. Elle est la métaphore de la relation intersubjective. Même dans les bruits les plus banals se lisent les codes de la vie. Les personnages qui sont soumis au pouvoir de la musique sont distingués par une détermination musicale. Les pensées musicales et les termes de musique dominent leurs paroles. Ce sont les voix, les accents, les sons qu'ils entendent et que Céline fait entendre au lecteur.

La ville de Londres dans ce roman est une sorte de tour de Babel, peuplée d'étrangers, de réfugiés politiques dont les langues sont unies par cette langue universelle qu'est la musique. La mise en évidence de la volonté de construire ce langage universel nous donne la possibilité de découvrir un nouveau point de rencontre remarquable entre les idées de l'écrivain et celles de Schopenhauer qui déclare : « *La musique est un art si élevé et si admirable, si propre à émouvoir nos sentiments les plus intimes, si profondément et si entièrement compris, semblable à une langue universelle qui ne le cède pas en clarté à l'intuition elle-même ! »¹⁸*

« *... je m'intéresse peu aux hommes à leur opinion et même pas du tout... C'est leur trognon qui m'intéresse pas ce qu'ils disent mais ce qu'ils sont... la chose, l'Homme en soi ... presque tout le contraire de ce qu'ils racontent c'est là que je trouve ma Musique... dans les êtres... »¹⁹ – écrit Céline.*

Pour atteindre « l'Homme en soi », pour pouvoir traduire l'essence des personnages, désigner leurs façons de percevoir le monde, leurs façons d'y être, le seul moyen qui s'offre au romancier c'est la musique, la matière toute-puissante qui, d'après Schopenhauer, est « *capable d'exprimer et de rendre fidèlement avec leurs teintes les plus fines, leurs différences les plus délicates, toutes les émotions du cœur humain »²⁰*

Dans *Guignol's band* chaque personnage s'approprie un genre musical, soit des chansons françaises, soit des airs anglais, soit même la musique sacrée tibétaine, etc... Cette parenté émotionnelle qui se réalise entre un air et un personnage prouve que l'accord de la mélodie et du rythme de cet air avec le rythme vital d'une personne peut

¹⁷ Lettre à Milton Hindus, le 12 juin 1947, in Hindus, Milton, *op. cit.*, p. 145.

¹⁸ Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*, p. 327.

¹⁹ Lettre à Milton Hindus, le 22 juin 1947, in Hindus, Milton, *op. cit.*, p. 150.

²⁰ Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*, 1193.

être parfait, et que la musique est le médium le plus adéquat pour interpréter la démarche psychologique de l'homme.

Sosthène, « l'homme de l'eau », le danseur principal de l'histoire est l'un des personnages les plus musicaux de l'univers célinien. Il appartient au monde de la musique grâce à son activité double, à son industrie bruyante et à ses danses rituelles. Il incarne d'une part la musique sacrée, orientale ; d'autre part, en fabriquant des masques à gaz fantastiques, il évoque l'image de la guerre. Sa relation à la musique est mystique, ésotérique, il fait des tentatives pour charmer les esprits maléfiques, pour tromper la mort.

Sosthène initie Ferdinand aux mystères de la Tara-Tohé. Cette fleur et ses danses sont associées à l'empire de la musique d'une part, d'autre part à un livre désigné sous le nom de 'Véga' qui nous invite à penser aux Védas, aux grands textes sacrés qui racontent les épisodes de la vie de Bouddha, mais qui ne contiennent ni informations sur la fleur dont parle Sosthène, ni descriptions des formes de danse qu'il veut imiter. Il existe en revanche un livre, le *Livre des Morts Tibétain*²¹ qui, publié en français en 1933, est contemporain de Céline. Ce livre contient des enseignements théoriques et pratiques sur les méthodes de libération, de purification des êtres humains. À ceux qui sont au dernier moment précédant la mort, ainsi qu'à ceux qui veulent savoir comment vivre. Il indique les sept étapes d'un chemin qui, à travers un exercice méditatif, conduit aux divinités paisibles ou terribles. Ce qui est le plus important de notre point de vue, c'est que ce livre analyse les pratiques musicales, énumère les instruments typiques dont les sons symbolisent les voix des groupes de divinités, et donne des informations sur la tradition de danses masquées rituelles, désignées sous le nom de Cham. Ces danses dont la chorégraphie varie ont en général pour but de chasser le mal.

On peut donc supposer que le contact continu que Sosthène entretient avec son grand-père mort se réfère au culte du mort tibétain ; et ses danses, bien qu'elles soient tournées en dérision, nous rappellent ces danses masquées tibétaines, d'autant plus que ces représentations comprennent aussi des intermèdes au caractère comique.

Les danses des animaux, des singes, des divinités à tête d'animal comme le « *Lion des Neiges* » ou le « *Corbeau* »²², par exemple, nous rappellent une des danses de Sosthène, celle qui est destinée à s'emparer d'une force naturelle : « *C'est la tragédie qui commence ! c'est son grand moment !... un dragon au cul il paraît, l'autre en pleine*

²¹ W.Y. Evans-Wentz, *Le Livre des Morts Tibétain* (Le Bardo Thödol), traduction française et édition par Adrien Maisonneuve, Paris, 1933.

²² Vándor, Iván, *La musique du bouddhisme tibétain*, édit. Buchet/Chastel, 1976, p. 56.

poitrine... ils vont se sauter sur les défenses, c'est le combat à mort !... ça se passe dans le Sosthène tout entier, dans son corps lui-même... »²³

Céline ridiculise le personnage de Sosthène et tout ce qui est autour de lui. On assiste systématiquement à l'échec de ses danses spirituelles, mais cette figure fortement musicale exprime quand même certaines idées qui font partie de l'esthétique célinienne. Ces danses extatiques traduisent, par exemple, l'effet libérateur de la musique, et elles font comprendre combien la musique peut modifier le sentiment d'être dans le monde. Et même, le personnage de Sosthène peut interpréter les idées des anciens philosophes hindous qui, d'après Alain Daniélou, « *considèrent l'ouïe comme le sens fondamental, comme celui qui perçoit l'aspect le plus intérieur des structures du monde, l'état vibratoire le plus simple.* »²⁴

Dans *Guignol's band* les différentes musiques vont de pair avec les scènes de l'histoire dès le premier épisode où une bagarre, liant la musique et l'action, fait entrer Ferdinand dans l'univers musical. Une scène évoque une certaine musique, une musique un certain événement, et ensemble ils aident le narrateur à revivre ses souvenirs londoniens.

Schopenhauer découvre de même cette connexion entre une scène et une musique : « *Ce rapport étroit entre la musique et l'être vrai des choses nous explique le fait suivant : si en présence d'un spectacle quelconque, d'une action, d'un événement, de quelque circonstance, nous percevons les sons d'une musique appropriée, cette musique semble nous en révéler le sens le plus profond, nous en donner l'illustration la plus exacte et la plus claire. [...] La musique donne directement à tout tableau, à toute scène de la vie ou du monde réel, un sens plus élevé ; elle le donne, il est vrai, d'autant plus sûrement que la mélodie elle-même est plus analogue au sens intime du phénomène présent.* »²⁵

Les scènes, les lieux invoqués, les personnages évoqués sont enregistrés d'une manière auditive, musicale dans la mémoire du narrateur, lui-même très sensible à tous les bruits, tous les sons, toutes les musiques.

Et c'est ici qu'il convient de signaler une concordance incontestable entre la manière de penser et d'écrire de Céline et celle de Schopenhauer qui, grâce à son style expressif, à ses comparaisons suggestives, peut être appelé homme de lettres.

Céline trouve dans la musique une réserve toujours disponible de comparaisons et de métaphores. Il identifie des sentiments complexes, des situations, à une forme musicale

²³ Céline, Louis-Ferdinand, *op. cit.*, p. 417.

²⁴ Daniélou, Alain, *Sémantique musicale*, Hermann, Éditeurs Des Sciences et des Arts, 1978, p. 76.

²⁵ Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*, pp. 335-336.

ou au son d'un instrument. Le vocabulaire célinien intègre ces termes musicaux afin de traduire une nouvelle, pourrait-on dire, vision du réel. Schopenhauer use de la terminologie musicale de la même façon pour affirmer sa pensée et pour argumenter. Il compare, par exemple, les vertus protéiformes de la volonté aux sons de l'échelle musicale et assimile les diverses manifestations du désir aux errances de la mélodie.



La référence musicale, qui renseigne sur la forme de l'œuvre et commande le récit littéraire, se déclare déjà dans le titre du roman. Ce paratexte – *Guignol's band* – qui réunit des motifs musicaux nous permet de penser tout d'abord à un jazz band. Ainsi le titre signale déjà des procédés empruntés au jazz, omniprésent à tous les niveaux du roman.

Au niveau de la composition globale c'est le rêve, l'imaginaire, l'intervention du féérique qui jouent le rôle primordial, qui font naître des images et les organisent de façon thématique à l'exemple du musicien. C'est tout au long de cette dimension onirique que l'on peut découvrir le principal procédé musical, auquel la composition du roman célinien recourt : l'improvisation, le procédé essentiel du jazz.

Le narrateur se laisse aller librement à l'évocation de son imaginaire. Il veut revivre, reconstituer l'espace londonien, transformer cette ville en monde fantastique, idéal, par le mécanisme du rêve, à partir des bruits, des formes sonores enregistrées. Ces souvenirs s'organisent enfin pour constituer une histoire apparemment « décousue ». Le récit progresse d'un souvenir à l'autre, examine les réactions subies par un « auditeur », dépiste son itinéraire spirituel à travers la musique et à la recherche de la musique.

Ce procédé d'improvisation nous permet d'assimiler *Guignol's band* à un organisme structuré, à une totalité, de voir que les différentes séquences n'ont pas seulement un caractère d'association cumulative. Bien que l'œuvre soit inachevée dans sa forme, elle est complète dans sa structure. Le thème de fuite-refuge, qui est pris comme point de départ et fil conducteur par le narrateur-improvisateur, se retrouve impliqué dans la composition de l'œuvre. Dans ce jeu d'improvisation les variations se déploient, comme si l'écrivain, s'inspirant des procédés du compositeur, répétait le même thème sous d'autres formes, d'autres embellissements, avec des orchestrations dissemblables. L'interprétation du motif de la fuite varie suivant les personnages. Chaque variation de refuge est désignée par un personnage emblématique, un personnage musical, accompagné de ses propres rythme, ton, tempo, ce qui structure le roman au niveau spatial.



« *J'aurais voulu être musicien. Le langage musical est plus émotif. Le verbe c'est que du déchet d'émotion.* »²⁶

Céline a pour but de rendre la prose française émotive, de retrouver le caractère oral du récit. Son style tend à se rapprocher au maximum de la langue parlée. Son langage dans sa morphologie, sa syntaxe et sa sémantique est fortement marqué par les structure du discours parlé. C'est la sonorité, le rythme de ce langage qui composent principalement la musique de son écriture. Ayant une conscience acoustique verbale, Céline comme musicien, découvre la qualité sonore du discours et exploite les potentialités musicales de la phonétique du texte.

Pour pouvoir assurer la continuité du langage verbal au langage musical, Céline a besoin d'un travail de décomposition linguistique, syntaxique et sémantique. La déformation sémantique tend à annuler la signification conventionnelle, rigoureuse des mots, et à lui substituer une ou plusieurs autres significations nouvelles.

« *La magie n'est pas dans les mots, elle est dans leur juste touche* »²⁷ – déclare Céline. Dans ses textes tous les mots signifient ce qu'il veut qu'ils signifient. En les chargeant de sens jusqu'à l'extrême degré possible il efface le sentiment de l'insuffisance des mots du langage humain.

À première vue, il semble au lecteur que les mots dans le langage célinien sont traités comme des objets sonores pour leur valeur expressive autant que pour leur valeur significative, mais ce n'est qu'une partie de ses démarches littéraires.

Dès qu'on comprend sa manière de penser, on se rend compte de son procédé fondamental, notamment de l'élargissement du champ sémantique des mots, qui donne accès à la thématique obsessionnelle parcourant toute son œuvre romanesque : hantise de la mort, guerre, danse, féerie, espace aquatique, navire...

Les termes de musique ou de danse, qui sont primitivement à acception double ou multiple, servent souvent à créer des phrases, des passages à double ou à plusieurs sens. Ce phénomène nous invite à nous rendre conscient que l'histoire racontée par le narrateur se déroule dans plusieurs dimensions.

La déclaration de Prospero : « *La corde ! tout est là...* » nous évoque tout un réseau d'associations. Les significations du mot 'corde' dans l'univers célinien se combinent, elles font sortir le mot de son contexte et lui donnent une pluralité de sens. Bien que tout le contexte se réfère à la corde sur laquelle Prospero, le danseur de corde, faisait des exercices, le lecteur qui s'appuie sur la tournure de penser célinienne se rappelle non

²⁶ Céline, Louis-Ferdinand, *Chansons*, dossier réuni et présenté par Frédéric Monnier, Paris, La Flûte de Pan, 1981, épigraphe du livre.

²⁷ Lettre à Albert Paraz, Copenhague, février 1948, in *Cahiers Céline*, n°6, Paris, Gallimard, 1980, p. 58.

seulement les cordes d'un instrument de musique, mais par extension, aussi la pendaison, la mort. Et même, d'un point de vue étymologique, on trouvera la racine du mot dans le latin *chorda* et le grec *khordé* qui signifient 'boyau'. On peut dire que le mot 'corde' nous fait penser à la boucherie guerrière que le narrateur célinien ne manque pas de revivre dans ses hallucinations et de citer systématiquement : « *Eh bien je peux lui raconter moi des horreurs de batailles !... que le sang dégouline de partout ! [...] l'enfer des combats ! les ventres qui s'ouvrent ! qui se referment ! les têtes qu'éclatent ! boyaux partout...* »²⁸

L'abondance des termes de musique, de danse dans *Guignol's band* montre non seulement l'attraction que Céline éprouvait pour ces deux branches de l'art, mais aussi qu'il trouvait dans ces mots, plus que dans les autres, une matière susceptible d'être transformée et élargie.

Le mot 'farandole', par exemple, qui revient avec une constance remarquable dans ce roman, est l'un des mots les plus importants dans toute son œuvre. Il subit la même transformation que beaucoup d'autres mots-clés. Céline décompose le sens original du mot et, en élargissant son champ sémantique, le recompose. Pour donner quelques exemples : il emploie ce mot afin d'écrire des scènes de féerie ou de fête ; il l'introduit dans les contextes contenant l'idée de mort ; ce terme peut être l'un des synonymes de la « danse des victimes » et de la « satanée pagaye », ou bien il équivaut à la danse délirante, rituelle de son ami faux-chinois.

Il y aurait encore des termes de musique, de danse dont l'analyse sémantique complétée par l'aspect étymologique, pourrait approfondir l'image qu'on a de procédés de création verbale de Céline.

Bien que cette énumération ne soit pas complète, elle nous permet tout de même de découvrir les particularités du langage célinien grâce auxquelles il devient semblable au langage musical. Le langage musical est infiniment libre, il n'a jamais de référence stable à un code de type langagier tandis que les mots se réfèrent à un signifié conventionnel. Quoique le langage musical ne se réfère pas à un signifié de ce genre il n'est pas vide de sens, de contenu émotionnel. « *Le sens du thème musical est immanent à sa forme.* »²⁹ – affirme un théoricien de musique. De même les sens d'un mot du vocabulaire célinien sont immanents à la forme particulière de ses textes où toutes les acceptions d'un terme trouvent une occasion de se réaliser. C'est par l'extension du sens des mots que Céline affranchit les limites de la langue et crée un langage dont la

²⁸ Céline, Louis-Ferdinand, *op. cit.*, p. 340.

²⁹ Daniélou, Alain, *op. cit.*, p. 93.

sémantique s'approche de celle de la musique. C'est l'inépuisable variation de signification, qu'offre le registre musical, qui l'attire et qu'il réalise d'une manière éclatante en travaillant sur la langue. Sa volonté initiale semble s'accomplir, l'écrivain semble devenir musicien. En transposant le monde en musique et la musique en littérature, il éveille des émotions dont seul un discours musical est capable, et exige une coopération émotive du lecteur (co-auteur). Et l'émotion naît par ce texte musical, par sa sonorité, par son rythme et par sa polysémie.

ESZTER DOMONKOS

Budapest