

## Coups d'œil sur la rythmique célinienne

L'intérêt porté par Céline à la musique est chose connue ! [...] Céline emploie le mot « musique » non seulement pour désigner le style de ses livres, mais aussi en se référant à ce qu'il « essaie de capter » : « la musique intérieure », « la musique de l'âme ». De fait, la musique – cette « catalyse de toute grâce », comme il l'a définie – est la matrice de son œuvre entière<sup>1</sup>. [...] Que de fois il a été question dans ses interviews de sa fameuse « petite musique »

Éric Mazet, dans Spécial Céline n° 13, nous a donné une mine d'informations sur les rapports entre Céline et la musique, comme amateur (celui qui aime) et comme pratiquant (piano et violon).

Je cite ici quelques exemples tirés de ce numéro 13 :

- *Je hais la prose... Je suis poète et musicien raté.* » à *Hindus* le 11 juin 1947

- *Les mots ne sont rien s'ils ne sont pas notes d'une musique du tronc... (...) La magie n'est pas dans les mots elle est dans leur juste touche, ainsi du piano – des airs, du Chopin – des notes.* » à *Paraz* le 29 janvier 1948.

- *La nature m'a doté d'un certain sens du rythme, d'une imagination pseudo-musicale* » à *Bendz* le 22 février 1949.

- *Je suis descendu à Sigmaringen par patriotisme pour entendre parler le français, parce que je suis un musicien, créateur de la langue française, et que loin du "parler français" je meurs... évoquant Krantzlin.*

Et quelques extraits de lettres à Albert Paraz :

- *Je recommence le boulot cent fois... mille fois... pour retrouver la ligne émotive (8-03-54)*

- *Les mots ne sont rien s'ils ne sont pas notes d'une musique du tronc (30-01-48)*

- *Mes livres sont en tension transposée musicale extrême (...) pas une syllabe au hasard (...) je demeure toujours en danse (10-09-49)*

- *C'est pas loin du vers mon tapin ! Qui lit des vers ? Surtout lyriques ? (22-07-52)*

Les propos de Céline sur la musique sont si nombreux qu'ils pourraient faire l'objet d'une bibliographie spécialisée. Dès la célèbre lettre à Gallimard, d'avril 1932, dans laquelle il donne un résumé de son manuscrit, il utilise une terminologie musicale : *symphonie littéraire, obtenir avec de la musique, le font chanter, composition musicale, genre Opéra*<sup>2</sup>. Jusqu'à sa mort, il n'aura de cesse de répéter à tous ceux qui venaient le voir sa volonté d'avoir voulu créer un lien consubstantiel et infrangible entre ses écrits et la Musique, d'avoir voulu retrouver l'émotion du langage dans son essence musicale, d'avoir voulu réunir les deux parties du *sumbolon* : le mouvement de l'existence et la musique de celle-ci.

Pour Céline, le français et la vie sont musiques à réinvestir dans une langue qui a perdu, en l'ayant abandonnée aux dépens des verbeux énoncés de rapports de domination ou de conflit économique, l'émotion originelle qu'elle contenait, qui l'animait et qui a depuis disparu. La marchandise vacarmante du XX<sup>e</sup> siècle a remplacé la spiritualité, la légèreté naturelle de « celui qui parle ». La Musique était pour Céline cette thaumaturgie reconfortante des vils et serviles abandons de ce néo-humain, de ce robot du siècle en déroute, au profit du profit. Toute son œuvre (et l'on retrouve le Céline médecin) est tentative de *suturer*, par le catgut de sa littérature vocifératrice, poétique, mise en ondes sonores par SA « petite musique », la *plaine béante* d'où s'échappa jadis la mélodie

originelle qui faisait rire et danser l'Homme sur la corde de la félicité (« Je ne croirais qu'à un Dieu qui danse »<sup>iii</sup>).

Quand Céline, au comble de l'ironie et de la moquerie envers les journalistes qui l'interrogent, évoque sa « toute petite invention » (*Petit inventeur, parfaitement !... et que d'un petit truc !... juste d'un petit truc*<sup>iv</sup>), pas plus importante que celle du « bouton de col à bascule qui passera comme le reste », c'est-à-dire *l'émotion dans le langage écrit*, quand Céline qualifie sa musique de « petite », il serait naïf de le prendre au mot. Il savait fort bien que sa « petite invention » avait révolutionné la littérature française, comme il savait que sa « petite musique » n'était pas qu'une prosodie, un rythme, une scansion, un art de l'allitération, une création d'images sonores, mélodiques ou harmoniques, procédés que l'on retrouve plus ou moins bien appliqué chez la plupart des écrivains, c'était bien davantage : c'était le battement du cœur de l'Univers, de l'Esprit qui souffle, de l'Âme enfin, retranscrit sur la page au prix de mille relectures, corrections, transformations, ajustements, épuisements et immolations.

\*\*\*

La musique est cet art de l'éthéré, de l'ineffable, de l'indicible où les sons, qui n'évoquent rien, qui ne disent rien, qui ne signifient rien, sont pourtant les demiurges de mondes enchanteurs, rassurants, bénéfiques, vivifiants ; générateur de songes réalisés faits d'images invues, c'est un dictame acoustique.

La musique conserve dans son formol de vibrations sonores nos plus beaux souvenirs, nos belles et anciennes amours perdues, nos ondes de vibrations sympathiques face à la nature, notre source d'empathie envers nos coreligionnaires humains qui souffrent, notre force vitale, le potentiel de nos espoirs ; mais aussi, les habits sombres de nos regrets, les capsules opaques de nos chagrins, les étincelles vacillantes et escarbilles incandescentes de notre âme. Et tout cela, en faisant simplement vibrer de l'air à une fréquence comprise entre 50 Hz et 2 500 Hz environ.

L'art musical est construit, en majorité, sur quatre piliers indissociables : mélodie, harmonie, rythme et timbre :

- mélodie : le domaine du *successif*. Les notes qui se suivent, quelle que soit la complexité de cette suite, selon la logique, la volonté du compositeur ;

- harmonie : le domaine du *simultané*. Les notes jouées en même temps (les accords) qui vont servir de tapis, de fond sonore, de support plus ou moins marqué à la mélodie ;

- rythme : la répartition, la distribution dans le temps de la mélodie et de l'harmonie.

À ces trois premiers piliers, nous pouvons ajouter la notion de timbre, également importante, qui se retrouve dans :

- l'instrumentation : art d'attribuer les notes à l'instrument qui saura le mieux les faire vivre et ainsi exprimer ce qu'elles ont à exprimer (par exemple, la première apparition du célèbre thème du *Boléro* de Maurice Ravel attribuée à la flûte traversière pour que son arrivée soit la plus délicate, la plus *velouté* possible) ;

- l'orchestration : l'art de mélanger, de combiner les sons des instruments pour que l'œuvre soit la plus réussie, la plus à même de toucher l'âme et les sens des auditeurs (Berlioz, Rimski-Korsakov et évidemment Ravel en furent les grands maîtres).

On sait également que le timbre (valeur spectrale), cette propriété qui permet de différencier des sons de même hauteur, peut créer dans certaines circonstances une sensation rythmique. Par exemple, un rythme peut naître à partir de données intégralement isochrones simplement par des variations spectrales. Supposons que les notes A, B, C, D et E aient des valeurs de durées égales (une suite de noires ou de croches), mais affectées de timbres différents, alors la succession A A C A B E D D B E A D sera perçue par l'oreille comme un rythme à part entière. Cette curieuse propriété physio-acoustique permet de comprendre le mouvement rythmique du jeu des allitérations/assonances dans les énoncés poétiques. « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes » ne donne pas, en effet, la même impression rythmique que « Mais où vont ces serpents qui bougent sur les murs » bien que la répartition syllabique des deux alexandrins soit la même. Dans la première, on découpe presque naturellement en le disant l'alexandrin en 3-3-2-4 (plus rarement en 2-4-2-4), alors que le second se fait hacher en douze sans émotion aucune.

À partir de ces données acoustiques, il paraît évident que, empiriquement, Céline a beaucoup travaillé cette notion de timbre (valeur spectrale des allitérations, assonances et dissonances) pour dynamiser davantage ses architectures rythmiques (l'a-t-il senti dans la correction de sa première phrase du *Voyage* ? Voir note 15 et infra).

\*\*\*

Mélodie, rythme, harmonie et timbre, chacun de ces éléments évoluant et se transformant à l'intérieur, selon le Grand Robert, « de règles variables selon les lieux et les époques », créent cet art magique, alchimie des sons : la musique.

La plupart des grands musiciens de chaque époque ont travaillé et développé davantage l'un de ces piliers (Mozart, Brahms pour la mélodie, Bach, Wagner pour l'harmonie, Stravinsky pour le rythme<sup>vi</sup>, Ravel, Debussy pour le timbre, pour citer quelques noms célèbres.)

\*\*\*

Fusionner littérature et musique dans un écrit est l'utopie poétique réalisée. Les écrivains, les poètes, ont tous des affinités électives plus ou moins grandes avec les trois fils qui composent la tresse de la musique. Ils révèlent leur art poétique, qui dans la mélodie, qui dans l'harmonie, qui dans le rythme ; puis ils instrumentent, orchestrent leurs mots et phrases et transmutent leurs vers ou prose dans l'athanor de leur imagination et de leur sensibilité (Villon, Baudelaire, La Fontaine, pour les Français et, évidemment, Shakespeare, pour les Anglais, quatre des écrivains préférés de Céline).

Pour ce qui concerne Céline, on pourrait dire, en simplifiant, qu'il fut mélodiste pour le *Voyage* puis rythmicien ensuite (pour de nombreuses raisons, réelles ou imaginaires que nous tenterons de révéler).

\*\*\*

Le goût puis la nécessité qu'éprouve Céline d'utiliser une écriture *rythmique* « qui se fout des mesures comme Debussy ou Honegger »<sup>vii</sup> apparaissent donc

dès *Mort à Crédit* (écrit entre 1932 et 1936) soit vingt ans avant la déclaration de son métré émotif des *Entretiens avec le Professeur Y<sup>viii</sup>*.

Tout lecteur un peu attentif au rythme des phrases, des séquences, des livres de Céline postérieurs au *Voyage*, aura remarqué une prédilection de l'auteur pour quatre formes rythmiques, principalement paires : le décasyllabe (version française inaccentuée du pentamètre iambique anglais), le pentasyllabe, l'alexandrin et, surtout, l'octosyllabe, soit entier, soit par moitié (tétrasyllabe) ; l'alexandrin en hommage à La Fontaine (le plus grand pour lui<sup>ix</sup>) et l'octosyllabe en référence à Villon, ainsi qu'à La Fontaine<sup>x</sup> qu'il cite parfois, évidemment déformé). « *En réalité je n'aimais que les poètes. Les vers, ça me frappe, ça me touche, ça m'impose. Je les tourne et les retourne dans ma tête, pour voir comment ils sont faits ; comme on examine le mécanisme d'une montre. Ces contraintes mystérieuses, compter les syllabes, chercher des rimes, accueillir des images ; cette forme sévère, pareille à celle qui enferme les objets... Les vers ce sont des bijoux bien ciselés et bien astiqués* »<sup>xi</sup>

\*\*\*

L'attachement viscéral de Céline au rythme est sûrement le résultat de sensations enfantines, d'expériences de sa vie de jeune homme, ajoutées à son amour de la musique en général et de la langue en particulier. On pourrait imaginer l'importance qu'a eue le *tic-toc* de la claudication de sa mère (que l'on retrouve transposée dans le personnage de la boîteuse de *Progrès*), la comtoise du père, le *boum-boum* lancinant du cœur humain si souvent ausculté (trochée symbolique de la vie), celui du roulis des trains si souvent pris pour ses voyages, le rythme exacerbé et mortel des obus et des mitrailleuses, celui du début de la 5<sup>e</sup> symphonie de Beethoven, utilisé par la BBC dans son émission *Les Français parlent aux Français*<sup>xii</sup> (- - - —) rythme *tétrasyllabique* avec accent sur la dernière : *Allez ! Allez / Carrez ! Carrez...* voir *infra*), celui plus varié, des musiques de Music-Hall et, surtout, le rythme qui anime les mouvements sinueux des danseuses, la grande passion de l'écrivain.

S'il n'est guère probable que Céline ait pu assister à la première représentation du *Sacre du Printemps*, le 29 mai 1913 (il était alors à Rambouillet) ni à celles du triomphe des représentations en concert l'année suivant, il connaissait suffisamment cette œuvre quand il écrit à son compositeur afin de lui demander un service (voir note 6). En revanche, il ne fait aucun doute qu'il aura assisté à de nombreuses représentations du *Boléro* de Maurice Ravel (créé le 22 novembre 1928), *Boléro* dont l'*ostinato* rythmique lancinant, répété 169 fois, assène à l'auditeur pendant plus d'un quart d'heure, deux fois deux tétrasyllabes et un décasyllabe : 1-2-3-4/1-2-3-4/1-2//1-2-3-4/1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 (Villon/La Fontaine et Shakespeare), tandis que les yeux du public jouissent des mouvements de cobra d'une longiligne danseuse, obéissant au psylle de l'orchestre, exécutant une danse sensuelle sur une grande table circulaire érubescence<sup>xiii</sup>.

Très probablement, au gré de ses séjours en Angleterre, Céline aura assimilé la scansion de l'anglais (même de l'anglais ancien<sup>xiv</sup>) et la position des accents ; accentuation qui constitue le moteur du rythme dans le théâtre élisabéthain et la poésie qui le compose. Henri Suhami nous rappelle que « les mètres pairs, celui du décasyllabe, par exemple, tendent à favoriser le rythme qu'on appelle iambique. »<sup>xv</sup>, c'est-à-dire, les accents toniques placés sur la seconde syllabe.

L'exemple le plus célèbre de cette métrique étant : To **be**, or **not**, to **be**, maintes fois cité par Céline. Nous savons qu'utilisant très peu l'hexasyllabe, il l'écrira souvent *be no to be* (tétrasyllabe) en le tronquant pour le plier à son mètre à lui. Cet appui sur le deuxième temps reprend-il les tic-toc du passé célinien ? Suhami, toujours : « tandis que les mètres impairs favorisent le rythme trochaïque, comme dans l'heptasyllabe shakespearien suivant : **Now the hungry lion roars** »<sup>xvi</sup>.

Ainsi, la dualité des accents toniques sur les iambes et trochées céliniens :

– **Allez ! Allez ! Carrez ! Carrez !**

J'y aurais écrasé la tête, moi, **Sculpteur !** J'y aurais sauté dessus à pieds joints ! Pflor ! **crapaud !**

– **Fous l'camp ! Fous l'camp !**<sup>xvii</sup>

De même, la grande récurrence des « **Au secours ! Au secours !** » dans le corpus célinien (qu'il faut évidemment lire *au s'cours*) est importante. Céline double fréquemment cet appel à l'aide, imitant en cela la mythique réplique de *Richard III*, à la fin de l'acte IV, quand le roi se trouve entouré, isolé, à pied : *A horse ! A horse ! My kingdom for a horse !* Sans nul doute, l'accent tonique Shakespearien rejoint souvent celui de Céline et l'utilisation du décasyllabe, avec son rythme iambique, par celui-ci est un hommage à celui-là.

Mais c'est l'octosyllabe de Villon (et de La Fontaine) qui a sa préférence.

\*\*\*

Énoncer que l'on trouve des octosyllabes en pléthore dans les œuvres de Céline est une évidence. Il est vrai qu'il y en a partout. Chaque page, chaque paragraphe, chaque ligne en regorge. Mais ce qui est fascinant quand on prend un peu le temps de les décortiquer, ces octosyllabes, c'est de voir comment Céline en distribue les rythmes internes, les varie, les déplace, les fait s'organiser, se confronter, s'affronter en une infinie de variantes. Est-ce un pur hasard de le retrouver, cet octosyllabe, dans presque tous les titres de ses livres ou la réunion de certains d'entre eux ? Cela pourrait-il expliquer le changement de certains de ces titres, indépendamment de la volonté de trouver le mot juste, percutant et si possible polysémique, comme *Voyages* (premier titre du *Voyage au bout de la nuit*) ou *Rigodon* (qui évoque la danse, le tir au but) ?

Découpons quelques titres :

- *Voyag-e au bout de la nuit* -> 8

- *Mort à Crédit, Mea culpa* -> 8

- *Bagatel-les pour un massacre* -> 8

- *L'école des cadavres, les beaux draps* -> 8

- *Féerie pour une autre fois* -> 8 (ce qui me fait avancer l'hypothèse que contrairement à la prononciation correcte de féerie « féri », Céline devait prononcer « fééri »).

- *D'un château l'autre, Nord, Colin-Maillard* -> 9 ! Zut, ça ne marche pas !

Changeons ça : *D'un château l'autre, Nord, Rigodon* -> 8 !

Citons à ce propos une remarque de Paul Nizan, communiste dépité, désolé par *Mort à Crédit* (qu'il estime être un revirement politique de Céline), qui écrit, dans l'*Humanité* du 15 juillet 1936 : « *L'échec de Céline me semble éclater dans le fait qu'il rencontre constamment la forme du vers. Et très précisément la forme du vers de huit pieds. (...) Ce hasard chez Aragon devient la règle chez Céline, à qui un rythme mécanique s'est imposé. Cette soumission à une machine du langage est très exactement le contraire d'un*

style ». La dernière phrase « *le contraire d'un style* » prête à rire, quelque quatre-vingts ans plus tard !

Céline malaxe ses octosyllabes à l'infini. Sous ses doigts, sous son « scalpel de mage », cet octorythme, souvent encerclé d'alexandrins ou d'iambes, impose une vitesse de lecture, fait sonner les cloches d'un campanile rythmique, provoque une infinie création d'images stupéfiantes.

*Alors, tu nous foutras la paix... 8*

*Tu retourn'ras à tes romans... 8*

*Si t'es sage t'auras un crayon... 8*

*D'abord c'est des insanités... 8*

*la « Race » ça n'existe plus... 8<sup>xviii</sup>*

Et aussi :

*guillerets de trilles et d'arpèges ! (...) 8*

*que c'était vraiment sortilège 8*

*comme il envoûtait l'atmosphère 8*

*de voltigeants jaillis lutins du gros piano... 12*

*des moindres rengaines rémoulettes... 8*

*toutes pimpantes au chagrin de rire... 8<sup>xix</sup>*

Chez La Fontaine (un exemple parmi tant d'autres dans les *Fables*)<sup>xx</sup> :

*Qui les croque, qui les tue, 8*

*Qui les gobe à son plaisir, 8*

*Et Grenouilles de se plaindre ; 8*

*Et Jupin de leur dire : Eh quoi ! votre désir 12*

*À ses lois croit-il nous astreindre ? 8*

*Vous avez dû premièrement 8*

*Garder votre Gouvernement ; 8*

Pour ce qui concerne la répartition des accents, des sous-ensembles des octosyllabes céliniens, voyons par exemple ce court extrait de *D'un château l'autre*<sup>xxi</sup>. On y découvre une des raisons de la suppression de la conjonction négative « ne » par Céline quand elle provoque une syllabe de trop. La variété des scansion est proprement étonnante. Du coup, il est aisé de comprendre comment ce texte peut nous manipuler, comme des somnambules, tant les changements d'accentuation sont structurés, subtils, envoûtants !

*Vous lisez donc pas les journaux ? -> 3-2-3*

*Vous savez pas ce qui se passe ? -> 4-2-2*

*Comme ça qu'ils s'étaient retrouvés ! -> 2-6*

*Bonjour ! Bonjour ! Comment ça va ? -> 2-2-4* (ce 2-2-4, l'un des préférés de Céline, est issu de l'iambe shakespearien.)

*Ab, pas les seuls sur le trottoir ! -> 1-3-4*

*Postulant pour le monde nouveau -> 3-3-2*

Et aussi, première page de *D'un château l'autre* :

*Il a compris tout d'suite mon cas !... il m'a donné d'ces gouttes à prendre ! midi et soir !... quelles gouttes !... ce jeune docteur est merveilleux !... Mais attendez un peu pour vous... qu'on parle de vous !... 8-8-4/2/8-8-4.*

Et la dernière phrase du même livre : *C'est pas la femme à contredire -> 8.*

\*\*\*

La possibilité de *simuler* une hétérochronie par des valeurs spectrales (un rythme par des modifications de timbre) n'est certes pas nouvelle ni une invention de Céline. Toutefois, il semblerait que ses romans « post-guerre » en appliquent les imprécises règles et effets avec grande récurrence et force imagination. Voici quelques exemples d'assonances et d'allitérations, tirées de *Féerie 1* et *D'un château l'autre*, qui créent la perception d'un sens rythmique particulier :

- *Chez eux c'est une permanence ! là-bas à Vanves, une Université d'mes vices !\** C'est moi qui extrapole l'éliision, que sûrement il faisait à la lecture.

- *Il sera peut-être juge au siège un jour*
- *mais ils m'arrivent comme des convives*
- *mon tabouret m'adhère au cul*
- *valet de bourreau ? on verra !... (avec une inversion a-è/è-a)*
- *crypto mon cul ! miraux morbac !*
- *et la borde<sup>xxii</sup> chacale plein la salle !...*

La célèbre page sur la mort de Bessy (Romans II, p. 116) est un récital d'allitérations en l qui crée le rythme, d'une beauté sublime, de la délicate fluidité de cette vie qui s'achève. La fin de la scène :

- *Oh ! j'ai vu bien des agonies... ici... là... partout... mais de loin pas des si belles, discrètes... fidèles... ce qui nuit dans l'agonie des hommes c'est le tralala... l'homme est toujours quand même en scène... le plus simple...*

Il serait fastidieux de continuer, tant les exemples sont nombreux jusqu'à la dernière phrase de Rigodon (*Épernay... de ces profondeurs pétillantes que plus rien n'existe...*) où la répétition des *p* accentue le rythme du mouvement ascendant des bulles venant éclore à la surface étale de la nappe de champagne.

Comme Céline l'a souvent dit, le lecteur est là pour « jouir de la traversée et n'a pas à savoir ce qui se passe dans la salle des machines ». Mais, pour l'amateur de belles machines, voir, analyser, comprendre une telle « machinerie », au sens théâtral, est un bonheur supplémentaire qui vient, non pas masquer ou éroder le plaisir, mais s'ajouter à celui, déjà immense, de lire une telle œuvre.

\*\*\*

Il est passionnant, c'est d'imaginer Céline, à sa table de travail, comptant ses syllabes (voir note 9) à la recherche des mots justes, « inattendus », qui respecteront avec précision, la découpe rythmique qu'il a décidée. Le faisait-il avec les doigts de sa main gauche, en tapant sur la table avec le bout de son Bic, avec ses pieds, en déclamant à haute voix, en silence dans sa tête ? Ce qui est sûr, c'est qu'il le faisait.

Une autre chose qui est sûre, c'est que le texte imprimé, pour respecter l'orthographe traditionnelle, supprime d'innombrables éliisions qui permettent à Céline d'arriver à ses huit syllabes. La preuve nous en est donnée grâce à l'enregistrement<sup>xxiii</sup> (un miracle !) que nous avons de Céline corrigeant les épreuves de *Nord* avec Marie Canavaggia, sa fidèle secrétaire, enregistrement fait par Renée, la sœur de Marie Canavaggia. Ce document sonore est proposé en trois parties sur le DVD.

Dans l'analyse de ce passage, je sépare par le signe (/) les octosyllabes nettement énoncés, et écris en casse normale les éliisions faites par Céline pour obtenir huit syllabes, éliisions supprimées dans le texte de la *Pléiade*<sup>xxiv</sup>.

[...] voilà pourquoi la belle Isis / s'en re'ssentait pas pour Königsberg... / mais cette Kratzmuhl-là, toujours gueulante, trépidante, était pas adoptive de rien, hystérique, c'est tout !... jalouse je crois, jalouse de tout ! / de Matchke qui la r'gardait pas / et d'son mari, et d'Le Vigan / Matchke d'après ce que je voyais / en pinçait plutôt pour Isis / pas qu'il eût osé, mais tout d'même... il savait tout sur les Schertz, / qu'ils étaient de petite noblesse, comtes de Brandebourg, tandis que les Tullff-Tcheppe étaient presque princes... Isis était une férue d'titres / elle avait épousé l'cul-de-jatte / pour être comtesse ! malgré tout !... (...) du ciel tout noir / d'la terre qui tremblait et les murs, / la table, la soupe (iambes shakespeariens) / et l'énorme portrait d'Adolf, et l'énorme portrait d'Adolf (Ici, de 1'44 à 1'59, Céline s'arrête. Il reste silencieux. On le devine compter ses syllabes. Puis se corrige pour arriver à huit syllabes) **et l'énorme portrait de l'Adolf..**

Ces quinze secondes extraordinaires nous laissent entrevoir Céline dans son travail de comptabilité versificatrice. Puis il reprend :

(...) cette cocass'rie brouillamini... (...) ça l'excite qu'on n'la r'garde pas !... trémousse !... trémousse ! (trochées shakespeariens) presse ses deux tuniques sur sa bouche... 8-8-2-2-8

(...) Il s'agit qu'la vie continue, même pas rigolote... oh, faire semblant de croire à l'av'nir !... 8-5-8

(...) Sartre le résistant du Chât'let, Aragon mon traducteur et mille autres ! et Vailland Goncourt qui r'grette bien, qui se console pas... qui m'avait au bout d'son fusil !... (8-8-8-5-8. Ici, curieusement, pas d'élision à s'console, car Céline veut un pentasyllabe).

\*\*\*

Cet extraordinaire enregistrement nous montre donc l'auteur-rythmicien au labeur. Ce labeur de mille et mille fois remodeler, débroussailler, raboter, étirer et éliminer chaque segment de texte pour que l'image juste et voulue par Céline surgisse grâce au rythme qui le compose.

Ainsi, le « métro émotif » de Céline, glissant sur ses « rails profilés » aux rythmes si savamment orchestrés, nous emmène, non pas au bout de la nuit, mais au bout d'une des plus grandes œuvres littéraires du XX<sup>e</sup> siècle, « de ces profondeurs pétillantes... que plus rien existe... » 8-5 : Villon, Shakespeare !

---

Nous avons cité de préférence les textes de Céline dans la collection de la Pléiade en cinq volumes.

i. Michael Donley, *Céline musicien/La vraie grandeur de sa « petite musique »*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2000.

ii. *Lettres*, pp. 306-308

iii. *Lettres*, p. 565.

iv. *Entretiens avec le Professeur Y*, Pléiade, Romans, vol IV. p. 498

v. *Ibid.*

vi. Stravinsky, à qui il écrit le 11 novembre 1936 pour lui proposer son ballet « *La naissance d'une fée* » On se prend à rêver d'une trilogie de Stravinsky : *L'oiseau de feu*, *le Sacre du printemps*, *La naissance d'une fée* ! *Lettres*, p. 514

vii. *Entretiens avec le Professeur Y* Pléiade, Romans, vol IV. p. 542.

viii. *Entretiens avec le Professeur Y* Pléiade, Romans, vol IV. p. 537.

ix. « Par exemple chez La Fontaine, que je considère comme le sommet de notre langue » in Robert Poulet, *Mon ami Bardamu*, Paris, 1971, p-117.

x. Une grande majorité des fables alterne alexandrins et octosyllabes. Le célèbre « Lion amoureux » est tout en octosyllabes. *Fables*, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 137.138

xi. *Ibid.*, pp116-117.

xii. *Les Français parlent aux Français*. Émission quotidienne radiophonique en français sur les ondes de la BBC. Diffusée du 14 juillet 1940 au 31 août 1944. La structure du thème rythmique de l'incipit de la 5<sup>e</sup>, trois brèves une longue, est en Morse la lettre V. Ce qui explique son utilisation par les alliés, le V de la victoire. Rappelons également que Beethoven est un des



- 
- compositeurs les plus cités dans le corpus célinien, que lui-même a travaillé, enfant, une sonate (*Lettres*, p.11), que Lucienne Delforge jouait du Beethoven pour lui et qu'enfin, il écoutait les *Bagatelles op.126* à Saint Malo, durant l'été 1937.
- xiii. « Quatre spectacles par jour, dirigés par Russel Markert (de 1932 aux années cinquante). Jeux de claquettes et levers de jambes, sont dévolus aux Rockettes, tandis que les danseuses du Corps de Ballet, vêtues en tutus, interprètent les célèbres ballets comme le *Bolero* de Ravel. On peut imaginer la fascination éprouvée par Céline à ce genre de spectacle ». Revue des Études céliniennes n°4, automne 2008. Éric Mazet : *Céline au pays des danseuses, des prêcheurs et des gangsters. Le voyage de février 1937 à New York*.
- xiv. *Cahiers Céline* n°2, Gallimard, 1976, p. 23.
- xv. Henri Suhamy, « L'Accentuation dans le vers de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 31 | 2014, 165-178.
- xvi. On retrouve une accentuation heptasyllabique dans l'incipit du *Voyage* : **Ça a débuté comme ça**. Sept syllabes, bien avant son amour immodéré pour l'octo. Peut-être voyait-il, dans ce début heptasyllabique, les sept jours de la création, le nombre des dons du Saint-Esprit, le nombre de sacrements dans la religion catholique, le nombre d'Archanges de l'Apocalypse, d'« étoiles » et de « bougies » (symboliques représentant respectivement les sept Archanges de Dieu et les « Sept Églises ») et enfin, le nombre de têtes de la bête de l'Apocalypse. Céline, qui avait tout d'abord écrit *Ça a commencé comme ça*, s'est rapidement débarrassé de l'allitération, signe d'allégeance à un style classique qu'il sentait dépassé et qu'il voulait rendre obsolète à jamais. Et aussi, quant au sens des verbes : « *débuté* » porte en lui son achèvement, sa fin. Ce qui a débuté EST fini ! Tandis que « *commencé* » implique la continuation, l'inachèvement, la poursuite tant bien que mal. Ainsi, quand le livre se clôt sur la célèbre dernière phrase, « la Seine aussi, tout, qu'on en parle plus », il s'agit réellement du bout de la nuit. Pour Céline, la page est définitivement tournée et la suite, « *Mort à crédit* », est le début d'une toute nouvelle expérience littéraire, expérience qui l'emmènera à révolutionner la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.
- xvii. *Féerie pour une autre fois*, Romans, vol IV. p. 152
- xviii. *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, 1937, p. 351
- xix. *Guignol's Band I*, Romans, vol III. p. 102
- xx. *Fables*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 113
- xxi. *D'un château l'autre*, Romans, vol II. p. 81
- xxii. Notons que si le mot *horde* est utilisé une cinquantaine de fois dans ses romans, *barde*, en revanche, n'y figure pas.
- xxiii. *Céline vivant*. DVD des Éditions Montparnasse procuré par Émile Brami. Extrait du DVD 1 : « Céline au travail ».
- xxiv. *Nord*, Romans, vol II. p. 521