

Une mémoire d'olifant : *Féerie pour une autre fois* et le spectre de Roland

Bernabé Wesley
Université de Montréal

L'étude de Suzanne Lafont consacrée aux *Compagnonnages littéraires de Céline* s'ouvre sur l'affirmation suivante : « La littérature paraissait à Céline d'une grande prétention, même pas bonne à saisir ce qui lui échappe : la vie qui naît, les syncopes de la pensée, la nuit, sa propre histoire. Tout juste pouvait-elle à ses yeux se prendre pour Jeanne d'Arc et entendre des voix, celles des fantômes qui l'accompagnent. » (Lafont, 2005, p. 7) Cette hypothèse d'une spectralité propre au roman célinien soulève nombre d'interrogations sur le statut et la fonction des figures fantomatiques qui peuplent l'œuvre de Céline, au premier chef desquelles trône Robinson, *alter ego*

spectral de Bardamu dont les réapparitions dans le *Voyage au bout de la nuit* sont celles d'un revenant. Elle appelle à concevoir les différents intertextes décelables dans l'œuvre comme de potentiels fantômes cherchant à faire retour dans l'œuvre. C'est notamment le cas dans *Féerie pour une autre fois*, qui abonde en références à *La Chanson de Roland* et où cette relation d'intertextualité est d'emblée thématifiée en un pouvoir de hantise que la figure spectrale de Roland exerce sur le narrateur du roman :

... Je repense à Roland... les traîtres l'ont eu lui, l'ont crevé! ... Il sonnait du cor expirant [...] Ils sonnent pas du cor ici, seulement des sirènes! [...] Ah ça, jour et nuit! et les cloches et les clochettes!... et les hiboux hululant... tout le cimetière autour! Quel cimetière? Je le fais pas exprès!... C'est le décor sonore fantastique!... Quel décor qu'il avait Roland? Le cirque de Roncevaux!... Le furieux Roland! [...] Arrière-garde de Charlemagne, 768, déchiquetée par les Vascons! [...]

L'âme du grand Roland n'est donc pas apaisée¹?

Oh non qu'elle est pas apaisée! C'est pas fini!...pas une venelle, pas un square!... misère d'ingratitude des Francs!... (Céline, 1995, p. 115)

Féerie pour une autre fois abonde en allusions à toute une littérature historiographique qui va de Pline l'Ancien à Chateaubriand en passant par les chroniqueurs médiévaux. Au sein de cette vaste bibliothèque, *La Chanson de Roland* se distingue par le nombre de références et d'allusions (presque une dizaine sur les deux tomes) mais aussi parce que le personnage de Roland y est une figure d'identification pour le narrateur. *La Chanson de Roland* est bien l'hypotexte de *Féerie*²

¹ Réécriture de Vigny, qui se souvenait lui aussi de Roland dans « Le Cor » : « L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée! » (Vigny, 1973 [1826])

² Genette désigne par le terme *hypertextualité* « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai,

et même, comme l'a montré Jean-Louis Cornille (2004), celui de *Casse-Pipe*. En revenant à l'ancêtre médiéval de *Féerie*, notre analyse ne cherchera pas à épuiser la richesse stylistique de cet intertexte ; elle interrogera plutôt sa thématization en un cas de spectralité qui nous informe sur ce qu'est l'écriture célinienne de l'histoire. Il est curieux, en effet, que la relation d'un événement historique moderne comme cette nuit de la fin de la Seconde Guerre mondiale où la butte de Montmartre fut la cible des bombes provoque le retour à une figure et une œuvre qui, empruntées à un environnement culturel anachroniques, forment une *médiatisation*³ de l'histoire moderne dans une série d'éléments relevant d'un paradigme du passé (intertexte, genre, marques linguistiques, discours, allusions historiques et culturelles). Cette saisie littéraire d'un passé récent dans des formes-sens d'un passé ancien soulève nombre de questions – notamment sur la modernité poétique de Céline. Nous n'en retiendrons que trois dans le texte qui suit. Le dialogue spectral qu'inaugure cette réécriture avec la figure de Roland ne relève pas de la lubie formaliste avec des lignées littéraires oubliées. Se chargeant de raconter l'histoire des fantômes de la littérature, Céline attribue à son texte la vocation d'être un espace de reconstruction de la mémoire collective d'après ses oublis, celui d'une œuvre et d'un genre délaissés par l'histoire littéraire comme celui d'un événement aspiré par les zones d'amnésie propres à l'après-guerre. Puisqu'elle est branchée sur les événements de son temps, cette réécriture suppose

bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Dans la typologie de l'hypertextualité de Genette, la réécriture qui nous intéresse relèverait de la transformation par régime sérieux, soit une transposition (Genette, 1982, p. 13).

³ Voir Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 1996, n° 6, p. 53-68.

également de se demander quelle version de la Seconde Guerre mondiale prend forme dans l'intertexte carolingien. Avec le concours des travaux de Georg Lukács, notre analyse examine la signification du texte hybride de Céline à partir du problème générique qu'il soulève, soit celui de la réécriture d'une chanson de geste à l'intérieur d'un roman. Enfin, le projet commun qui réunit les deux œuvres tient en un récit où le chant devient l'instrument de transmission de l'histoire. Nous verrons donc en quoi Roland devient une figure lyrique autour de laquelle s'orchestre *une poétique des voix oubliées de l'histoire et de la littérature* qui permet d'envisager de manière nouvelle les rapports entre oralité et écriture propres à la poétique célinienne.

Poétique spectrale des voix de l'histoire

Dans la mémoire littéraire, le cor que Roland fait retentir reste comme le cri de détresse que le neveu de Charlemagne, comprenant qu'il ne pourra repousser l'ennemi, adresse à son empereur pour l'en avertir et lui demander son aide. Il devient alors l'emblème d'une histoire des victimes à laquelle il faut prêter l'oreille pour en entendre l'écho. Le Roland de *Féerie* est une figure de martyr national que Céline place dans une lignée de victimes de l'histoire de France à laquelle il estime lui-même appartenir. Dans le contexte historique de l'après-guerre, l'illégitimité de l'auteur face à la version officielle de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale donne une stratégie particulière à cette réécriture. Celle-ci est une manière de se réinscrire dans une lignée politico-éthique de la francité afin de retrouver une légitimité et de s'auto-proclamer victime de l'histoire.

Somme toute assez classique, la construction de cet éthos de victime n'épuise pas la relation spectrale à l'ancêtre médiéval, laquelle est une collaboration aussi musicale que politique et se noue en termes musicaux. En effet, le Roland de Céline relève moins de l'héroïsme traditionnel du *bellator* qui pourfendait les Sarrasins que du barde et du blessé de guerre : « En la teste ad e dulator e grant mal: / Rumput est li temples, por ço que il cornat » (*La Chanson de Roland*, v. 2100). « Il sonnait du cor expirant », renchérit Céline (Céline, 1995, p. 129). Vertiges, saignements, cervelle qui lui sort par les oreilles... le personnage de Roland fait sonner son cor à son corps défendant ; il porte physiquement les stigmates de l'histoire. Céline trouve là un premier élément d'identification au martyr de Roncevaux. Pendant la Première Guerre mondiale, l'explosion d'un obus avait laissé des séquelles chez Céline, atteint du syndrome de Ménière, lequel prend la forme d'épisodes imprévisibles et récurrents de vertige, accompagnés d'acouphènes, d'une baisse d'audition et de maux de tête. À lui aussi, les bruits de l'histoire lui font sortir la cervelle par les oreilles. La blessure, là encore, est une bénédiction du Ciel : Céline précisera que les pulsations, les sifflements, les cliquetis qu'il entendait lui ont donné accès à la musicalité de la guerre. Ces deux éclopés incarnent donc dans leur chair la violence des cris de l'Histoire et forment un duo au sens musical du terme : si Roland expire en soufflant dans son cor, l'oreille de Céline est là pour l'entendre. Par un don d'organe aux gallicismes de la langue française, il faudrait dire que Céline *est en oreille* avec Roland.

L'étude, citée en introduction, de Suzanne Lafont caractérise cette écriture par une poétique de la *revenance* qui poursuit un dialogue permanent avec des figures d'identification et des textes, ceux de Molière et de Rimbaud,

dans lesquels Céline se retrouve (Lafont, 2005, p. 34). Le personnage de Roland n'a pas ce statut de prédécesseur, il n'est pas une figure d'auteur dans laquelle Céline reconnaîtrait une expérience vécue et une œuvre comparables aux siennes. Il est bien davantage une figure emblématique de l'histoire que Céline veut raconter, autant parce qu'il en est le personnage principal que parce qu'il fournit l'instrument qui permet de la faire entendre par-delà les siècles. Il est la figure sacrificielle qui initie dans les limbes du haut Moyen Âge une histoire des Français trahis par la France et lui donne une origine légendaire et lointaine. Il porte avec lui ce cor qui sonne hors de toute limite temporelle, l'instrument dont l'écho perdure et traverse les siècles pour rappeler aux vivants le souvenir de tous ceux dont le nom est depuis venu s'ajouter à cette même lignée de Justes injustement vaincus. Comme si elles répondaient au même cri de détresse pour en prolonger l'écho, les figures historiques et les auteurs convoqués par le roman forment une même généalogie des victimes de la France qui, pour une raison ou une autre, sont dotés du même pouvoir d'écoute spectrale que l'énonciateur de *Féerie*. On rencontre là des figures littéraires et historiques d'exilés du XIX^e siècle comme l'auteur des *Misérables* – la relecture de ces derniers au moment de la rédaction est attestée par les citations copiées dans les *Cahiers de Prison*⁴–, dont Céline se souvient que son exil de vingt ans connu à Jersey une période spirite de tables parlantes où les esprits, cela va de soi, dictaient du Hugo⁵. Victime de la Révolution et de l'Empire, Chateaubriand fait partie de ces expatriés que Céline a relus avec attention pendant son

⁴ Voir Céline, 1993, note 2, p. 1471. Sur les *Cahiers de prison* de Céline, voir note 10 de ce texte.

⁵ Voir Céline, 1993, p. 1197, 1272, 1321 et 1471.

incarcération. Les nombreuses allusions aux *Mémoires d'Outre-tombe* dans *Féerie*⁶ indiquent que Céline prise chez le mémorialiste breton les pages qui immortalisent le monde aristocratique qui était le sien et que la Révolution anéantit⁷. Une place particulière est réservée à ceux qui, comme Céline, ont connu l'expérience carcérale : Vercingétorix, à l'emprisonnement duquel Céline compare le sien ; François I^{er}, à la suite de défaites militaires ; Voltaire pour son comportement et ses écrits ; Oscar Wilde pour ses mœurs mais surtout le poète André Chénier, mort en captivité dans la prison de Saint-Lazare pendant la Terreur, et dont « La Jeune Captive » est une source d'inspiration dans les passages du roman qui retranscrivent les plaintes des codétenus (Céline, 1995, p. 58).

Ces auteurs n'incarnent pas seulement une même figure de victime d'une histoire démoniaque dont Céline se sent l'héritier infortuné. Dans le jeu d'écho que devient alors la voix du roman, chacun d'eux a des accointances avec les revenants. En réponse à une *Chanson de Roland* elle-même hantée par le deuil des compagnons morts au champ d'honneur⁸, la poétique spectrale de *Féerie pour une autre fois* multiplie les effets

⁶ Voir Céline, 1993, p. 1198, 1216, 1225, 1228, 1254, 1258, 1280, 1370 et 1402. Chateaubriand a quelque chose de spectral à cause de la poétique de la mémoire propre aux *Mémoires d'Outre-tombe* mais aussi à cause des légendes qui circulent à son sujet dans la mémoire littéraire. Celle de son cadavre, dont Hugo fait la description, mais aussi celle, éditoriale, qui concernait les revenus de ses mémoires, vendus pour ainsi dire *post mortem*. La place de la Concorde est, pour Céline comme pour Chateaubriand, dont Céline vient de relire les *Mémoires d'Outre-tombe* au moment de la rédaction du premier tome de *Féerie*, la place où la guillotine a fonctionné pendant la Révolution. Voir Céline, 1993, note 1, p. 1216.

⁷ Voir Watt, 1991, p. 11-19.

⁸ Roland, puis Charlemagne ensuite, cherchent en permanence leurs morts sur le champ de bataille. Voir, par exemple, les vers 2184-2192.

d'échos, les jeux de résonance et de rappel avec des voix qui explique en partie la prédominance dans le roman d'espaces collectifs clos comme la cage d'escalier de l'immeuble montmartrois ou la prison danoise. Ils ont la fonction d'une caisse de résonance où la mémoire de l'énonciateur répercute les survivances sonores de ceux qui ont disparu sans avoir voix au chapitre de l'histoire et les entremêle aux insultes et aux cris de détresse des compagnons d'exil et des membres de la communauté montmartroise que Céline regrette dans son exil. D'insultes en cris de détresse, au gré des perturbations sonores et des voix qui s'élèvent au milieu de la débâcle, la prose célinienne circule d'une époque et d'un espace à un autre en s'orientant d'après des bruits et des voix qui rompent le silence d'une histoire officielle univoque en faisant entendre les spectres des persécutés de l'histoire. Le dialogue spectral qui se tisse autour de la figure de Roland attribue donc au roman célinien la fonction d'être un espace de reconstruction de la mémoire collective à partir de ses oublis, au premier chef desquels se situe l'événement auquel est consacré tout le second volet de *Féerie*. Dans la nuit du 21 au 22 avril 1944 eut lieu sur Paris le plus spectaculaire et le plus meurtrier des bombardements que la ville ait eu à subir pendant la Seconde Guerre mondiale. On dénombra 641 tués et 377 blessés et tout le quartier de la porte de la Chapelle fut détruit – les bombardiers américains et britanniques visaient la gare de triage de La Chapelle. Tout ce qui forme la trame narrative du second volet de *Féerie pour une autre fois* raconte cet épisode oublié par la mémoire collective dans l'après-guerre. Les spectres de naguère sont ainsi conviés à épauler ceux du XX^e siècle dans une collaboration poétique qui met à contribution leur compétence spectrale, c'est-à-dire ce

dispositif d'audition et de répercussion sonore qui force le présent à entendre non seulement les épisodes, les figures honnies et omises par la mémoire collective mais aussi la part d'oubli et de silence propres à toute construction d'un récit national, les discours et les bruits d'une époque qui perturbent la ligne continue du fil historique et estompent toutes les autres voix du passé.

La signification de l'Histoire d'après Roland

Sur le plan de la mémoire collective, le retour du spectre de Roland dans *Féerie* correspond à l'histoire d'une fin de civilisation. La philosophie historique des formes de Lukács, parce qu'elle suppose une corrélation étroite entre les formes littéraires de l'épique et du romanesque et une vision historique ou philosophique du monde, est un appui théorique utile pour s'interroger sur la signification que cette réécriture. L'âge de l'épopée, nous dit Lukács, représente un monde clos, un ensemble homogène et achevé, « une civilisation close » où l'individu n'éprouve pas de fracture existentielle entre intériorité et extériorité. L'ère du christianisme brise cette harmonie : le péché est une faille qui fracture l'union de l'homme et du monde; il n'existe plus alors de « totalité spontanée de l'être » puisque la quête du sujet est le rachat. Le roman, enfin, est la forme qui exprime toujours « une dissonance existentielle » dont la déceptivité prend différentes formes. L'art romanesque est toujours le récit d'une désillusion puisqu'il raconte une quête vouée à l'échec. Si cette quête échoue, c'est qu'au fond, le véritable objet de l'aventure est la saisie de l'âme par elle-même. Dans le roman, le sujet se donne

à lui-même des aventures afin de découvrir l'essence de son intériorité. L'ironie s'avère alors la marque formelle caractéristique du roman. Elle est distanciation par rapport à la douleur de l'homme et à l'absence d'un Dieu rédempteur; elle constitue donc à la fois la plus haute liberté offerte à l'homme et le procédé qui structure le roman comme *représentation de toute une époque*.

Par rapport à la théorie de Lukács, l'intérêt de la réécriture du *Roland* dans *Féerie* réside dans la superposition anachronique de deux formes *a priori* totalement irréconciliables, l'épique et le romanesque, et leurs représentations du monde respectives. *Féerie* est en effet le plus épique des romans de Céline, mais cette épopée est passée au crible d'une désillusion romanesque. Comme l'écrit Stéphane Zagdanski (1993), les deux œuvres ont la structure d'un Guernica littéraire dont le canevas historique relève, à l'échelle de l'histoire collective, de la petite histoire. *La Chanson de Roland* relate la bataille de Roncevaux. Au printemps 778, Charlemagne entreprend une expédition militaire en Espagne pour venir en aide à un chef musulman qui s'était révolté contre l'émir de Cordoue. Deux armées traversent les Pyrénées, dont l'une, commandée par Charlemagne, s'empare de Pampelune, mais est tenue en échec devant Saragosse. Apprenant à ce moment-là que les Saxons se révoltent, Charlemagne regagne la France en toute hâte et, au passage des Pyrénées, son arrière-garde est massacrée le 15 août 778 par des montagnards chrétiens, basques ou gascons. De manière semblable, la trame narrative de *Féerie* est composée d'un micro-événement. Elle tient, comme nous l'avons mentionné, en une nuit de 1944 où les Alliés bombardèrent les environs de Paris. Ce voyage au bout d'une nuit obéit à une structure formelle semblable

organisée autour d'un micro-événement historique qui, répété par l'énonciation jusqu'à lui donner une ampleur légendaire, donne la signification générale d'une époque dans la mesure où s'y enregistre le cataclysme qui marque la fin d'une civilisation⁹.

Cette réécriture de l'épopée nous informe d'autant plus sur l'écriture célinienne de l'histoire qu'elle suppose un rapport étroit entre roman et mémoire collective. Selon Dominique Boutet,

[L]e vrai rapport de la chanson de geste à l'Histoire [...] réside dans le lien de nécessité qui s'établit entre le poème épique — forme et contenu — et l'attente non pas seulement de son public, mais d'une société dont il prétend être la mémoire. [...] [La chanson de geste] est véridique et immémoriale, mémoire des siècles, mémoire d'une collectivité, de sa gloire, de ses déchirements. Plus encore : elle se dit redécouverte de ses sources perdues, ensevelies dans ces lieux de mémoire que sont les bibliothèques des abbayes. Elle ouvre, elle offre, à tous, ce qui était clos, confiné, perdu dans le monde des clercs. (1993, p. 5)

La chanson de Roland restitue la mémoire d'une collectivité à travers des schémas structuraux anthropologiques qui opposent le Ciel et la Terre, les forces du Bien et du Mal, du Droit et du Tort, du Même et de l'Autre, les Chrétiens et les Sarrasins. Ce système d'oppositions dramatise la bataille de Roncevaux et en fait la représentation d'une crise ontologique : celle d'une société carolingienne qui, à partir de 1080, assiste à une montée des individualismes sentie comme un retour de la barbarie primitive¹⁰. Or la crise que raconte *La Chanson de*

⁹ La réécriture de Céline donne à l'imaginaire chrétien du *Roland* une dimension apocalyptique qu'il n'a pas. Sur le caractère eschatologique de l'écriture célinienne de l'histoire, voir Houdebine, 1993, p. 195-200.

¹⁰ « L'idée même d'empire s'efface, il ne reste plus que la réalité des intérêts individuels, tout au plus des intérêts du lignage en tant que tel. » (Bezzola, 1949, p. 5, cité par Boutet, 1993)

Roland naît d'une trahison : « Sans la félonie de Ganelon qui trahit les Francs, la bataille de Roncevaux n'aurait pas lieu : [...] la *chanson de geste*, construite, épique et féodale, suppose la problématique de la trahison. » (Boutet, 1993, p. 62) La bataille de Roncevaux correspond ainsi à une mise en scène de la dualité du monde : « L'individu, la société, le divin sont le théâtre d'un seul et même affrontement, d'une même bipolarité structurelle, que la pensée chrétienne tente de ramener à un ordre unique qui cesserait d'être duel, *bifrons*. » (p. 64)

Féerie pour une autre fois réinvestit les schémas anthropologiques propres à la chanson de geste pour raconter une histoire de trahison comparable. La responsabilité des bombardements de la Butte Montmartre est constamment attribuée à Jules, le personnage inspiré par le peintre-sculpteur Gen Paul qui fut l'ami de Céline pendant l'entre-deux-guerres. Posté sur le Moulin de la Galette, Jules orchestre le bombardement pendant toute la nuit et oriente les avions pour qu'ils touchent leur cible à l'aide d'un bâton magique. Le pouvoir surnaturel qui surgit dans l'épopée sous la forme d'interventions divines – c'est le *miraculosus* propre à une histoire providentielle – est cette fois aux mains d'un transfuge qui l'utilise contre les siens. Traître à la nation, Jules l'est aussi à l'égard de son ami Céline : il lui vole sa femme Lili et l'appelle « traître » devant une foule en délire qui, alors que la Libération approche, réclame le lynchage de celui qu'on considère comme un collaborateur. Dans l'économie de sa chanson de geste, Céline, très marqué par le procès pour « trahison à la nation » (Gibault, 1981, p. 192-234) dont il fit l'objet dans l'immédiat après-guerre, élimine l'altérité de l'envahisseur et identifie la dualité menaçante du monde à la figure obsédante du traître. La mise en scène du conflit cherche donc moins à conjurer l'éternel

retour des formes païennes et barbares de la pensée qu'à représenter l'histoire d'un Empire qui s'effondre par la trahison. Cette histoire de la Seconde Guerre mondiale est une affaire franco-française d'où les Allemands sont absents, un roman de l'après-guerre et de cette société qui, l'invasisseur repoussé, demeure la proie des antagonismes qui opposent les vainqueurs aux vaincus, les résistants aux collaborateurs, et dont l'idée de nation ou de collectivité peine à émerger dans les conflits irréductibles que la guerre a fait naître.

En ce sens, le rapport du livre de Céline à la mémoire collective peut être défini comme une tentative de renouer avec une forme de continuité historique et de communauté mémorielle par la littérature. *La Chanson de Roland* appartient historiquement à une lignée littéraire de la francité qui explique pourquoi l'œuvre fut une pièce maîtresse du panthéon littéraire qui, après la défaite de 1870 contre la Prusse, faisait corps avec un désir d'union nationale¹¹. Selon Jean-Marcel Paquette, l'épopée est un *texte fondateur* qui gravite autour « du contexte historique d'une phase de "territorialisation" d'une culture, phase que la chanson de geste a pour fonction de parachever sur le mode de la langue » (1988, p. 25). La fin de l'idée de nation que raconte *Féerie* prend également la forme d'un délabrement de la communauté montmartroise d'artistes et de bohèmes que Céline fréquenta pendant l'entre-deux-guerres. La suite de *Féerie pour une autre fois*, ce troisième volume qui ne fut jamais achevé mais dont les versions A et B sont incluses dans les *Cahiers de prison*, reprenait le récit au surlendemain

¹¹ Voir Van Hemelryck, 2009, p. 27-35.

des bombardements¹². Céline et sa femme y faisaient leurs adieux à la communauté d'artistes de Montmartre, qu'ils quittaient par peur de l'Épuration. À l'exact inverse de l'épopée, le roman de Céline raconte donc le démantèlement d'une communauté et l'exil de ses membres. Ce sentiment d'expatriation totale est transposé dans le domaine linguistique et prend la forme d'une célébration de la suprématie de la langue française : « La langue française est royale! que foutus baragouins autour! », s'exclame l'énonciateur du roman (Céline, 1995, p. 120). La langue française, sa littérature et son histoire sont l'ultime territoire où demeure une forme de patrie et la

¹² Les *Cahiers de prison* donnent une idée du projet romanesque qui est à l'origine de *Féerie pour une autre fois*. Céline y récapitule ses expériences des deux années qui viennent de passer, depuis le printemps 1944, lorsque la Libération le pousse à quitter Paris, jusqu'au printemps de 1946, le moment où, transféré dans une cellule individuelle, il renoue avec l'écriture. Ce récit témoigne ainsi d'un projet initial unique d'où sont issus les trois volumes de la trilogie allemande, lesquels n'étaient, à l'origine, que les moments successifs de *Féerie*. À l'exception des *Entretiens avec le professeur Y*, toute la production d'après-guerre est déjà esquissée dans ce texte qui inaugure la seconde moitié de l'œuvre. Bien des personnages et des épisodes mentionnés dans les versions A et B du manuscrit se retrouvent dans la version définitive des deux volumes de *Féerie*. Mais l'histoire avait une suite dans la version A du manuscrit. Au lendemain de la nuit de bombardements, Céline, Lili et Bébert faisaient leurs adieux à tous leurs amis de la Butte, la bande errant de l'un à l'autre de leurs lieux habituels de rencontre jusqu'au cimetière Saint-Vincent, où les commérages, les cris, les injures et les bagarres alertent le voisinage. Dans la version A, cette scène connaissait un rebondissement avec l'irruption dans le cimetière de Gen Paul et se poursuivait par un autre épisode. La modification du projet par passage direct au séjour de Sigmaringen, décidée après l'insuccès de *Féerie*, II, laissera cette suite à l'état de rédaction encore provisoire, mais déjà parfaitement célinienne. Voir l'édition critique établie par Henri Godard, Céline, *Romans*, IV, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », 1993, Appendice II pour la version A, p. 565-678 et Appendice III version B, p. 680-858, ainsi que les explications données dans l'« Introduction », p. XV-XVI.

désillusion romanesque réduit le récit national de l'épopée à sa fonction de territorialisation par la langue.

La réécriture de la chanson de geste que fait Céline détourne donc la vocation mémorielle propre à ce genre pour évoquer ce qui est oblitéré par l'histoire officielle de l'après-guerre : la défaite et l'impression vague mais persistante d'une fin de civilisation ; la collaboration et le sentiment de trahison de toute une partie de la population ; les antagonismes, enfin, qui ruinent toute possibilité de réunification nationale. Toute l'ambiguïté du roman de Céline est de dénoncer et d'incarner à la fois l'oubli de l'infamie nationale de la collaboration et de l'antisémitisme.

La voix comme instrument de transmission de l'histoire

Cependant, *La Théorie du roman* de Lukács ne permet pas de mettre en lumière le projet esthétique qui réunit *Féerie* et *La Chanson de Roland*. Les deux œuvres relèvent d'une écriture où le chant devient l'instrument de transmission de l'histoire. La réécriture de l'œuvre attribuée à Tuold montre comment le roman célinien de la voix garde le souvenir de ce que Paul Zumthor appelle « la vocalité » des textes médiévaux :

La vocalité, c'est l'historicité d'une voix. Une longue tradition de pensée, il est vrai, considère et valorise la voix en tant qu'elle porte le langage, qu'en elle et par elle s'articulent les sonorités signifiantes. Pourtant, ce qui doit nous retenir davantage, c'est la fonction large de la voix — dont la parole constitue la manifestation la plus évidente, mais ni la seule ni la plus vitale : je veux dire l'exercice de sa puissance physiologique, sa capacité de produire la phonie et d'en organiser la substance. [...] Ce qui se propose ainsi à l'attention, c'est l'aspect corporel

des textes médiévaux, leur mode d'existence en tant qu'objets de perception sensorielle. (1985, p. 21)

Étymologiquement, comme le note Daniel Madelénat, « l'épique s'appréhende d'abord comme parole » (1986, p. 23). Dominique Boutet définit plus précisément la particularité de la chanson de geste : « Oralité *et* écriture : c'est la rencontre de l'une et de l'autre qui est le mieux apte à rendre compte des particularités de la technique, des grandes lignes de l'esthétique, et de leurs rapports aux différents moments de l'évolution de la chanson de geste. » (1993, p. 24) Ce qui distingue la chanson de geste des genres narratifs purs, c'est qu'elle apparaît comme une forme mixte, où oralité et écriture sont intimement mêlées. Le problème générique de cette réécriture se noue donc autour d'une poétique où oralité et écriture composent ensemble l'histoire. Les caractéristiques de cette poétique aux frontières de l'oralité et de l'écrit étant nombreuses et complexes, nous nous limiterons à trois d'entre elles parce qu'elles intéressent particulièrement Céline : le principe de répétition, la rythmique du chant et la vocation historique du poème épique, qui prétend toujours être la mémoire d'une société ou d'une communauté.

Le principe de répétition

« La répétition est considérée par les ethnologues comme une caractéristique constante de la poésie orale » (Boutet, 1993, p. 102). On trouve là un point de rencontre entre *Roland* et *Féerie* dans la mesure où les deux œuvres prennent la répétition avec variante comme principe moteur de la narration. La répétition structure également l'intrigue des deux œuvres. La bataille de Roncevaux est livrée deux fois, d'abord

par Roland et son arrière-garde, puis par Charlemagne accouru pour venger son neveu. Céline radicalise ce principe en faisant de la seconde moitié de *Féerie* la reprise constante d'une seule scène de guerre, étirée en roman, où Jules manœuvre pour orienter les avions. C'est la répétition qui, de reprises en variations, amplifie ce fragment de la petite histoire en *gesta* mémorable. Or ce principe de répétition est explicitement érigé en poétique dans *Féerie*. Après avoir été victime d'une hallucination, Céline revient à lui et se retrouve dans sa cellule. Aussitôt, l'épisode se reproduit et l'hallucination recommence : « Ils m'arrachent de mon tabouret! "Blasphémateur! aux endives!...La brouette, charogne!" Ils me routragent!... *Bis repetita! bis repetita!* » (Céline, 1995, p. 133) Précisons que ce principe de *bis repetita* est loin de se réduire à une technique d'écriture imposée par la tradition épique.

La technique de l'écriture épique de *Roland* passe par la reprise de motifs, ces « ensemble[s] plus ou moins étendu[s] de vers, de deux à quinze environ, qui évoquent sous une forme stylisée une action physique ou une réaction morale » (Gittleman, 1967, p. 132). Ce sont dans *Roland* le combat à la lance ou à l'épée, les insultes et les menaces, les prières, les repas, les messages et ambassades, etc. Le style formulaire est un autre élément important de répétition, la formule se définissant comme « la cellule stéréotypée de base, le langage spécifique par lequel le cliché s'actualise » (Boutet, 1993, p. 93). Quand Roland écoute Ganelon, le motif du rire s'actualise par la formule récurrente « *s'en a un ris geté* ». Le roman de Céline ne présente pas de motifs figés semblables à ceux qui émaillent la chanson de geste. Mais la récurrence indéfectible de certaines séquences narratives, centrées autour des mêmes thèmes (les insultes, les bombardements, les meubles qui se déplacent

d'eux-mêmes, la misère et l'opprobre du narrateur, la danse, etc.), les transforme de fait en motifs dans la mesure où le même procédé de reprise donne aux obsessions du narrateur l'aspect de l'immémorial et constitue la chair du texte. De même, la reprise constante de certaines expressions et de certains termes leur donne l'aspect d'une convention de langage. Céline trouve là une « systématisation » de son goût pour les calembours, qui ne sont qu'une manière, différente des formules épiques, d'actualiser un cliché de la langue¹³. Le narrateur et personnage principal des romans précédents, ce « Barde [qui] a mu », est prédisposé par l'onomastique à « corner » l'olifant, mais c'est lui qui se fait « encorner¹⁴ » par Jules, qui lui vole Lili. Céline s'amuse en particulier des bifurcations étymologiques entre le vocabulaire de l'ouïe présent dans *La Chanson de Roland* et celui de la zoologie. L'olifant, instrument emblématique du héros de la chanson, est ainsi remplacé par un « éléphant précautionneux¹⁵ » (*F*, p. 316),

¹³ Le calembour de *Casse-Pipe*, mentionné par Jean-Louis Cornille, donne également un exemple éclairant de ces « calembours formulaires ». Le Meheu, une sentinelle stupide, a oublié le mot de passe qu'il doit donner pour pouvoir rentrer dans le camp. Il se rappelle seulement que c'est un « nom de bataille » : on essaie « Magenta », « Malplaquette » (*CP*, p. 65), on songe même à « Charlemagne », mais sans succès. Le maréchal des logis se penche au-dessus du planton anonyme qui finit par lâcher le morceau, « Marguerite ». L'officier, quant à lui, constate laconiquement : « *Ma parole, il est rond, ce veau !* » (*CP*, p. 90) Le nom de code était en somme une formule épique qui déraile parce qu'elle revient sans rappeler le nom illustre qu'elle célèbre. Ce mot perdu sous forme de calembour désigne la toute première des grandes batailles de la littérature française.

¹⁴ Le verbe « corner », soit « sonner du cor », est fréquent dans *La Chanson de Roland* : « Co dist Rollant cornerai l'olifant/Si l'orrat Carles » (v. 1702, 1710 et 1715).

¹⁵ Olifant est issu « par un développement de sens métonymique (1080) de l'ancien français *olifant* (1165) "éléphant", variante d'*éléphant*. On relève pour la première fois *olifant* dans *La Chanson de Roland* au double sens d'« ivoire »

Normance, personnage obèse, matérialiste et lâche dont le nom fait référence à la langue anglo-normande de la chanson de geste et indique qu'il est l'exacte négation des idéaux épiques chantés par Tuoldus. L'ours, souvent offert à l'ennemi afin d'appuyer une ambassade dans le *Roland*¹⁶, fait l'objet d'échanges autrement moins diplomatiques, les insultes « oursines » qui reviennent fréquemment pour qualifier Jules, ce « *sale ours*¹⁷ » (*F*, p. 274). Ailleurs, les voisins de cellule du narrateur sont des « otaries » (*F*, p. 66 et 76) ou des « phoques » (*F*, p. 63). Le premier terme vient du grec *ôtarion*, « petite oreille » – que l'on retrouve dans « otite » ; le second est emprunté au grec *phôkê* « phoque, veau marin », lui-même dérivé de *kôphê*, féminin de *kôphos* « émoussé », « sourd », « assourdi ». Le bestiaire de *Féerie* renvoie ainsi à l'ouïe, si importante pour l'écriture « bruitique » de l'histoire qu'entend faire le roman. Les batailles, les cors et les agonies du *Roland* sont des morceaux d'anthologie et forment l'étymon de la langue française dont les mots résonnent dans le récit des guerres du XX^e siècle.

et de « petit cor d'ivoire », acception qui s'est maintenue, en référence à un cor médiéval » (Rey, 2006, p. 1205).

¹⁶ Le traître Blancardin conseille ainsi au roi Marsile : « *Vos li durrez urs et leons e chens* » (v.30), soit : « *Vous lui [à Charlemagne] offrirez des ours, des lions, des chiens* ». D'autres mentions paraissent dans le même contexte diplomatique (v. 128, 183), et dans les visions de Charlemagne (v. 2542 et toute la laisse 186).

¹⁷ « *J'espère qu'il va brûler ton ours ! ton demi-ours !* » (*F*, p. 271) ; puis « *Saute ours !* » (*F*, p. 269) ou encore « *ce sale ours* » (*F*, p. 274). Jules est misanthrope comme un ours mal léché, il s'est « oursifié », et, conformément au sens ancien du mot, qui désignait des constellations par imitation du grec *arktos*, il est en communication directe avec les étoiles. Voir *Dictionnaire historique de la langue française* (éd. Alain Rey), Paris, Le Robert, 2006, p. 2507.

Une rythmique du chant

La seconde caractéristique de cette écriture qui intègre des éléments d'oralité, c'est un rythme qui la rapproche du chant. Dans le *Roland*, le découpage logique du récit s'efface devant la recherche d'un ton et d'alternances de tons, la narration s'organise selon un système d'accentuation, un ensemble d'accents disposés en fonction de la valeur émotionnelle de la matière traitée, en liaison avec la recherche d'un ton : « Le jeu des rythmes, des répétitions, des pulsions, à tous les niveaux de l'écriture, opère cette métamorphose aux frontières de l'écriture et de l'oralité. Le style formulaire de la chanson de geste, loin d'être figée en des formules intangibles, engendre par la répétition de nouvelles « formules rythmico-syntaxiques » (Boutet, 1993, p. 111). L'opéra fabuleux de *Féerie* s'organise selon une semblable orchestration rythmique de la bataille, d'abord manifeste dans le vaste effet de crescendo que produit la succession des deux tomes du livre. *Féerie II*, consacré tout entier aux bombardements de Montmartre dont l'intensité va croissant, tire toute son ampleur du prologue qu'est *Féerie I*, où la plainte du narrateur prisonnier domine. À l'intérieur de cette structure en crescendo, la narration fait preuve d'un savant art de l'alternance entre *pianissimo* et *fortissimo*. Entre les colères de Jules et l'évocation des danseuses, la haine des français pour Céline et l'apitoiement du narrateur sur sa condition de paria, il n'y a pas de violence sans relâchement périodique de la tension et l'agression mise en scène s'accompagne toujours de l'évocation du souvenir des victimes de la guerre ou d'une autre séquence propre à émouvoir le lecteur. Céline trouve donc dans l'épique un principe d'ordonnance rythmique du récit qui scande la

démessure de la guerre en mesures musicales. Ce qui distingue son « métro émotif » de l'œuvre de Turol, c'est que la prose célinienne obéit moins à une logique du rythme qu'à un *délire* rythmique qui intègre à la langue écrite ce qui ne relève pas de son système de signes et qui est pur son. Les onomatopées, dont la prédominance est typographiquement visible à chaque page, jouent chez Céline la même fonction rythmique de marque du mouvement épique que les formules dans *Roland*. Les *vlam ! vrroum ! plaf !* rythment tout le roman et engendrent de nouvelles onomatopées. C'est dans ces onomatopées que le roman prend la pulsion de ce qui se raconte et opère comme la caisse de résonance où l'histoire fait retentir ses bruissements, « sonorisation » de l'histoire qui a été analysée par Henri Godard et par Suzanne Lafont¹⁸. Il reste que Céline renoue par cette réécriture avec une voix collective, « la voix des origines »,

¹⁸ Dans une analyse bakhtinienne qui fit date, Henri Godard montra jadis comment la trilogie allemande confronte la langue française à des *altérités* linguistiques comme celle d'une langue « babélisée » composée de mots étrangers (anglais, allemands, mais aussi polonais) ou, de nature différente, celle d'onomatopées qui enregistrent les bruits du monde sur la page (bombardements, sons divers entendus dans une prison, bruits des chiens, du téléphone à Meudon, etc.) (Godard, 1985, p. 119-121). L'article de Suzanne Lafont « Des collabos aux balubas : le miroir sonore de l'histoire » détaille précisément ces deux éléments à propos de l'écriture de *D'un château l'autre*, marquée par l'abondance d'exclamations et d'onomatopées de toutes sortes ainsi que par un grand nombre d'idiomes étrangers. Céline crée ainsi, explique l'auteure, une langue dans la langue où s'entend « une langue "barbarisée", ensauvagée et oralisée », un idiome à part qui correspond à un dispositif, fait d'échos et de rumeurs, propre à rendre sensible les « phénomènes de revenance dans l'histoire, que celle-ci soit personnelle ou collective, les diverses époques se réverbérant les unes dans les autres sur la pellicule sonore qu'est devenue la page » (Lafont, 2013). Roman centré sur une communauté montmartroise qui se disloque, *Féerie pour une autre fois* ne fait que peu de place aux idiomes étrangers. Cet opéra fabuleux multiplie en revanche les onomatopées avec une abondance et une virtuosité inédites dans les œuvres précédentes et qui amorce le projet d'une écriture de l'histoire d'après les sons, les bruits que l'historiographie officielle n'entend pas.

qui fondait son autorité sur le chant et la musique. L'hommage à Roland correspond d'ailleurs à une quête lyrique, quête d'un retour aux origines du chant pour en changer le ton :

Y a une petite rue Aristide observons!... Aristide Bruant! et pas de rue Roland... Ça me chiffonne!... Les rues me passionnent! les avenues, les squares! ... l'injustice! la gloire? Pourquoi Aristide, pas Roland? Peut-être une question de prison? pas fait de prison ni l'un ni l'autre... Je m'en occuperai! Je m'en occuperai! Je réfléchirai! (Céline, 1995, p. 130)

La comparaison avec Aristide Bruant n'est pas fortuite. Faute de pouvoir lui offrir une rue, Céline transforme l'appel de Roland en musique : ce sont les chansons de Céline, « À Nœud coulant » et « Règlement », dont la lettre et les partitions reviennent dans le roman avec une répétition toute épique : « mes musiques pour livres! Considérez ce que je médite! Marre de prose! chansons partout! Comme Roland! comme Aristide! le triomphe du vers et des notes! » (Céline, 1995, p. 63) Le projet musical du roman consiste à reprendre le chant épique là où Roland avait dû l'abandonner pour en poursuivre la répétition jusqu'à échapper à la répétition : la chanson de geste, faisant ritournelle, s'est transformée en une romance montmartroise. C'est à la lumière de cette voix du fond des âges qu'il faut relire l'art poétique de Céline, dont on a dit qu'il fait entrer l'oralité dans la littérature. À l'orée de ce chant des origines, nous dirions plutôt que la poétique de Céline donne à l'oral la mémoire de l'écrit pour retrouver un chant des origines.

Cette œuvre, réputée pour la tyrannie de son énonciateur omniprésent, se nourrit ainsi d'un dialogue permanent avec des textes oubliés de l'histoire littéraire et déploie sa créativité linguistique en faisant entendre une altérité fantomale, un ensemble de voix, de figures et d'épisodes historiques qui

imposent leur retour avec la persistance d'une hantise. Le dialogue spectral que tisse *Féerie pour une autre fois* avec la figure de Roland attribue au roman célinien la fonction d'être un espace de reconstruction de la mémoire collective à partir de ses trous et de ses figures oubliées. En ce sens, le néologisme d'« oubliothèque » jadis inventé par Proust¹⁹ définit bien cette histoire des oublis de l'histoire qui convoque un spectre littéraire tombé dans l'oubli pour raconter un épisode peu connu de la Seconde Guerre mondiale et dévoiler la part d'amnésie de la société d'après-guerre. Du moment qu'on le considère dans une perspective sociocritique ou, comme nous l'avons fait, dans le cadre de la théorie du roman de Lukács, le fantôme qui surgit dans *Féerie* apparaît comme le spectre de toute une époque. L'histoire de la trahison de Ganelon n'évoque que trop directement les antagonismes irréductibles et le sentiment de trahison de toute une partie de la population qui minent le projet de réconciliation nationale de l'après-guerre. Il est l'angle mort du récit magnifié de la Libération, la part d'oblitération et d'oubli sur laquelle il se construit et qui continue de hanter la mémoire collective des années cinquante. Cette survivance irréductible, celle-là même qui fait le pouvoir de hantise d'un spectre, l'écriture célinienne la transfigure dans une poétique du chant qui parie à son tour sur les richesses rythmiques de la répétition épique comme instrument de transmission de l'histoire. Cette poétique spectrale inverse les rapports entre oralité et écriture propres à l'écriture célinienne, dont on dit généralement qu'elle transpose dans l'écrit le langage parlé. À la lumière de ce chant des origines que *Féerie* cherche à répercuter, la prose célinienne investit au contraire

¹⁹ Cité par Lafont, 2005, p. 198.

l'oralité par la mémoire de l'écrit. On ajoutera, en guise de conclusion, que le dialogue de spectres que Céline pratiquait dans les années 1950 s'est largement ébruité dans la littérature contemporaine, Céline étant lui-même devenu un spectre qui hante la modernité. La figure de Céline est omniprésente dans le Paris littéraire et artistique qu'explore Julián Rios dans *Le Pont de l'Alma. La Place de l'Étoile* de Patrick Modiano ou *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell revisitent également l'histoire de la Seconde Guerre mondiale par un dialogue avec l'auteur du *Voyage*. Il semble que ces auteurs aient compris le sens du titre du roman. Écrire, c'est passer un contrat avec des spectres et payer sa mort par des féeries qui trouveront peut-être une chance d'être entendues *une autre fois*.

Bibliographie

- BEZZOLA, Reto R. (1949), « De Roland à Raoul de Cambrai », *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à E. Hoepffner*, Genève, Slatkine, p. 195-214.
- BOUTET, Dominique. (1993), *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (1975 [1970]), *Casse-pipe* suivi du *Carnet du cuirassier Destouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- (1995 [1952 et 1954]), *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». Cette édition réunit en un seul volume les deux romans de Céline précédemment parus sous les titres *Féerie pour une autre fois* et *Normance*.
- (1993), *Féerie pour une autre fois*, version A et B, dans *Romans*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 566-858.
- CORNILLE, Jean-Louis. (2004), *Céline d'un bout à l'autre*, Amsterdam, Rodopi.
- GENETTE, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GIBAUT, François. (1981), *Céline. Cavalier de l'apocalypse (1944-1961)*, vol. 3, Paris, Mercure de France.
- GITTLEMAN, Anne Iker. (1967), *Le Style épique dans Garin le Loherain*, Genève, Droz.
- GODARD, Henri (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- HOUDEBINE, Jean-Louis. (1993), « Céline l'ancien », *L'Année Céline*, Tusson, Du Lérot, p. 195-200.
- JONIN, Pierre. (1979), « Introduction à la Chanson de Roland », dans *La Chanson de Roland*, trad. Pierre Jonin, d'après le manuscrit d'Oxford, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques ».
- KOUROUMA, Ahmadou. (2001 [1970]), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

- LAFONT, Suzanne. (2005), *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes/Situation 60 ».
- . 2013, « Des collabos aux Balubas : le miroir sonore de l'histoire dans *D'un Château l'autre* », dans *Actes du dix-neuvième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Céline et l'Allemagne* (Berlin), Paris, Société des études céliniennes, p. 163-178.
- LITTELL, Jonathan. (2006), *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.
- LUKÁCS, Georg. (1971 [1920]), *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gonthier.
- MABANCKOU, Alain. (2006), *Mémoires de Porc-épic*, Paris, Seuil.
- MADELÉNAT, Daniel. (1986), *L'Épopée*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes ».
- MODIANO, Patrick (1968), *La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard.
- PAQUETTE, Jean-Marcel. (1988), « Définition du genre », dans *L'Épopée. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout (Belgique), Brepols Publishers, fasc. 49, p. 25-42.
- RÍOS, Julián. (2010 [2009]), *Pont de l'Alma. Roman*, trad. Albert Bensoussan et Geneviève Duchêne, Auch, Tristram.
- VAN HEMELRYCK, Tania. (2009), « *La Chanson de Roland* aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. De la glorification nationale à l'instrumentalisation idéologique », dans François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert (dir.), *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 3, « Les écrivains et le discours de la guerre », p. 27-35.

VIGNY, Alfred de. (1973 [1826]), « Le Cor », dans *Poèmes Antiques et Modernes — Les Destinées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/NRF ».

WATT, Philip. (1991), « Chateaubriand dans les *Cahiers de prison* de Céline », *Année Céline*, p. 11-19.

ZAGDANSKI, Stéphane. (1993), *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini ».

ZUMTHOR, Paul. (1985), *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil.

Résumé

Féerie pour une autre fois abonde en allusions à toute une littérature historiographique. Au sein de cette vaste bibliothèque, *La Chanson de Roland* se distingue par le nombre de références et d'allusions mais aussi parce que le personnage de Roland y est une figure d'identification pour le narrateur. En revenant à l'ancêtre médiéval de *Féerie*, notre analyse ne cherche pas à épuiser la richesse stylistique de cet intertexte ; elle interroge plutôt sa thématisation en un cas de spectralité qui nous informe sur ce qu'est l'écriture célinienne de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale.

Abstract

Fable for Another Time is replete with references to a large corpus of historiographical literature. In this vast library,

The Song of Roland distinguishes itself not only by the number of times it is referred to, but also because the narrator is identified with the figure of Roland. By looking at how Céline rewrites *The Song of Roland*, our analysis staves off the stylistic richness given to this intertext, and instead examines the way Céline uses the character of Roland as a spectre, thereby revealing how he writes about Second World War.