

# Célines kærlighed til Proust

Om antisemitisme, talesprog, *Rejse til nattens ende* og  
*På sporet efter den tabte tid*

Louis-Ferdinand Céline er fortrinsvis kendt for to ting. For det første har han om nogen været den, der i sin debutroman *Rejse til nattens ende*<sup>1</sup> for alvor introducerede talesproget i den moderne litteratur. For det andet er han uheldigvis også kendt som en af antisemitismens ivrigste fortalere. På alle måder har han meget lidt tilfælles med tyvernes og tredivernes store franske mester Marcel Proust. Man skulle derfor umiddelbart tro, Céline slet ikke havde lyst til at beskæftige sig med Proust. Proust, der ud over at være jøde, er selve indbegrebet af alt det, han tager afstand fra. Céline er den ukorrekte antisemit, udskudt, hvis litteratur er » fyldt med fornærmende, trivielle, grove og utålelige udtryk.«<sup>2</sup> Proust er jøden og den kanoniserede, anerkendte forfatter. Hvorfor bruger Céline så megen energi på at harcelere over Marcel Proust? Måske er det i hele det komplekse forhold til Proust, man må søge, hvis man vil nå til en dybere forståelse af Céline.

Selv om man ikke bliver meget klogere på, hvad der er på færde i litteraturen, er det oplagt at forestille sig, at Célines had til Proust bundede i hans psyk. Uden at overdrive psykologiseringen er der visse neurotiske træk, der præger Célines behandling af Proust. På en eller anden måde virker det, som om Proust i Célines univers symboliserer en forplumring af verden. Som den urenhed han er, skal han for enhver pris fjernes. Man kan ikke vide, om Céline i denne proces undertrykker og projicerer skjulte tilbøjeligheder hos sig selv; men det ville være oplagt at tro, at der kunne være en forbindelse.

Prousts homoseksualitet er ikke det mest interessante i denne forbindelse. Den er kun interessant, for så vidt den har at gøre med det væsentlige, selve litteraturen og det at skrive litteratur. Céline hadede forfatteren. Han så aldrig sig selv som forfatter, men først og fremmest som praktiserende læge, Louis Destouches:<sup>3</sup> »Mig, jeg begyndte med lægevidenskaben, og jeg ville lægevidenskaben og bestemt ikke litteraturen, nej, Gud forbyde det,« siger han et sted.<sup>4</sup> Forfatteren er i Célines øjne en, der udfører noget fordækt og beskidt. For at forstå Céline, må man forstå, hvorfor det at være forfatter udtrykker en beskidt og utilgivelig handling.

Man har ofte forsøgt at holde Célines politiske smædeskrifter mod den jødiske race, de såkaldte pamfletter,<sup>5</sup> adskilt fra hans øvrige forfatterskab. I den gængse opfattelse af Célines forfatterskab indtræder hans uheldige og usmagelige antisemitisme først efter udfærdigelsen af *Rejse til nattens ende*. Derfor har man ofte valgt at opfatte den som »ubesmittet« af hans galskab. Imidlertid udtrykker han en form for antisemitisme langt tidligere end i pamfletterne. Allerede i 1926 skrev han teaterstykket *L'Église*,<sup>6</sup> *Kirken*, hvor Jøden har en central placering. Selv om Jøden ikke senere i hans skønlitterære forfatterskab optræder som sydebuk, er der med rimelighed grund til at antage, at »det jødiske«, som noget abstrakt, spiller en rolle i hans litterære univers. Da *Rejse til nattens ende* yderligere er en omskrivning af teaterstykket til en romanform, kunne der være grund til at antage, at pamfletternes usmagelige antisemitisme kan kaste lys over det projekt, der er på færde i *Rejse til nattens ende*.

Spørgsmålet er derfor om *Rejse til nattens ende* og pamfletternes antisemitisme ikke er to meget beslægtede projekter. Det virker, som om han ikke kan lide litteraturen, fordi den er semitisk. Ja, hvem ved, måske forholder det sig endda sådan, at han ikke kan lide det semitiske, fordi det er litterært? Det kan man ikke vide. Hovedsagen er at forstå, at der i Célines univers er en sammenhæng mellem antisemitismen og oprøret mod litteraturen. Med andre ord, det er nødvendigt, hvis hadet til litteraturen skyldes, at den er besmittet med noget jødisk, nærmere at forstå pamfletternes antisemitisme.

## *Antisemitismen og Rejse til nattens ende*

Som Céline beskriver verden i pamfletterne, er den jødiske race den mest magtfulde af alle på Jorden. Den har fingrene i alt. Kort sagt har »Jøden« som en gigantisk undertrykker besat sjælen og ånden i verden. »Jøden er åndens diktator, fem og tyve gange stærkere end Mussolini,« siger Céline.<sup>7</sup>

Ånden er i første omgang ikke blot »min« ånd eller »min« sjæl. Grundlæggende kan man sige, at menneskets tilstedeværelse i verden medfører, at vi værdisætter og begrebsliggør alt omkring os. Ligesom bl.a. Marx og Nietzsche har Céline en klar fornemmelse af, hvad det indebærer at have sådanne værdibetingede begreber og være afhængig af dem. Filosofien i denne tankegang er, at alle værdiladede begreber har en magisk kraft i sig. De har kraften til at undertrykke det reelle. En »frugt«, f.eks., undertrykker alle »pærer«, alle »æbler« og al anden frugt. Det er denne magiske egenskab, der interesserer Céline. Eftersom vi mennesker ikke kan være i verden uden at tillægge den værdier, får den, der kontrollerer værdisættelsen, en usigelig magt.

I pamfletterne er det »Jøden«, der som diktator udøver denne form for magi over menneskene og verden, som vi ser den. Ved at kontrollere »ånden« i

verden, den kraft, der undertrykker det reelle, kan han ubemærket dominere menneskers opfattelse af verden. Vi tror, vi ved, hvordan verden er, men i virkeligheden er det Jøden, der har bestemt, hvordan vi skal opfatte verden. Det er måske endda ham, der har bestemt, at vi skal have en »frugt«, der udøver magt over alle »pærer« og »æbler« ved at underordne dem. En frugt er måske i denne sammenhæng af mindre betydning; men når man opfinder værdier som »fædrelandet«, »kolonien« og »kapitalen«, der med en skjult magt kan reducere det reelle, er det i Célines univers ikke længere særlig uskyldigt. Specielt ikke når menneskene er villige til blindt at følge disse værdier og endda, i yderste konsekvens, gå i døden for dem. Uden tvivl ligger en del af venstrefløjens sympati for Céline gemt her; for Jøden er efter hans synspunkt ikke andet end en udnytter. Hans intention er kun som kapitalisten at udnytte denne magt til at få de fattige og ambitiøse, inkarneret i den ariske mand, til at arbejde for sig, så han selv kan sidde på flæsket, som man siger.

Pamfletterne er fra ende til anden præget af en ubændig trang til at tale om det, ingen andre siger, fordi de hverken kan eller har lyst. »Arieren« tier altid, han er ikke engang nysgerrig. Hvad Céline vil i pamfletterne er at tale om alt det, vi fortier, den jødiske invasion. »Man kunne spørge sig selv, hvorfor aviserne, hverken dem til højre, til venstre eller i midten, aldrig nogensinde taler om Jøderne?« siger Céline for straks at tilføje:

»Pas på! min lille avisskriver, min lille skrøbelige ekkomager! Pas på! De individer, du der ser foran dig, er alle sammen Jøder! ... Så tag dig i agt! Vældigt ... De tilhører universets mest magtfulde race ... hvor du selv lige fra fødslen ikke er andet end en af dens tjenere ... Det er dem muligt med et gennemtrængende ord at få dig til helt at vende dig bort fra din beskæftigelse ... at få dig til at dø, uden at du kan gøre noget ved det.«<sup>8</sup>

Hvad Céline vil, er at tale om den magt, der omgiver os, styrer vore værdier og slår os ihjel, uden at vi opdager det, og uden at vi gider interessere os for det. Aviserne skriver intet om det frygtelige, der er på færde, når Jøderne udøver deres hemmelige magt. Jøderne skal nok selv sørge for, at denne fortielse bliver opretholdt. De har et helt apparat, der kan få den, der søger til at vende sig bort fra sin beskæftigelse og om nødvendigt slå ham ihjel. Disse forestillinger om en usynlig, styrende magt går tydeligt igen i *Rejse til nattens ende*.

I *Rejse til nattens ende* beskrives menneskene altid som en masse, der kæmper for deres værdier helt ud til det absurde uden nogensinde at gøre sig betingelserne for deres værdier klart. De arbejder sig ihjel eller dør i krigen uden at spørge sig selv hvorfor. De er i hovedpersonen Ferdinand Bardamus øjne en hob af blinde døde nikkedukker, der bevæger sig gennem livet:

»... jeg råbte »Hjælp! Hjælp« til dem bare for at se om det ville få dem til noget. Det fik dem ikke til noget som helst. De skubbede livet og dagen og natten foran sig, menneskene. Livet, det skjuler alt for dem, menneskene. I støjen fra sig selv hører de ingenting. Det vil de skide på.«<sup>9</sup>

Mennesket er en blind deltager i et gigantisk iscenesat skuespil kontrolleret af, hvad man, siden Jøden ikke optræder i romanen, kunne kalde »det jødiske«, der som en hemmelig magt terroriserer menneskene med så stor succes, at de end ikke opdager det.

Forbundet med den overordnede forestilling om en hemmelig magt genfindes også hele Jødernes sikkerhedsapparat i *Rejse til nattens ende*. Kvinden er det vigtigste element i dette apparat. Som det fremgår af pamfletterne, har Jøden forført kvinden i den ariske mands fravær og sørger på denne måde for, at man ikke kan blive bevidst om det totalitære styre, der reelt hersker. På denne måde er det reelt hende, der udfører magten, mens han selv holder sig skjult.

Den korrupperende kvinde, der vil beherske manden, går igen gennem hele *Rejse til nattens ende*. Kvinden forsøger at få Bardamu til at indse værdiernes gyldighed. Som f.eks. Lola, der bruger værdier som »mod«, »heroisme« og »fædrelandet« til at skabe en forbindelse til Bardamu. Den åndelige kærlighed mellem de to er faktisk begrænset til udelukkende at være de fælles værdier. Allerhelst ville hun sende ham tilbage til krigen, så han kan fuldbyrde romantikken ved at dø en heroisk død: »Men det er umuligt at sige nej til krigen, Ferdinand! Det er kun tosserne og de feje, der siger nej til krigen, når deres Fædreland er i fare ...«<sup>10</sup> prædiker hun. Da hun indser, at Bardamu reelt ikke er interesseret i værdierne, forlader hun ham. Kærligheden er intet for kvinden, hvis den ikke indeholder et møde omkring nogle værdier som f.eks. krigen. Og det skyldes ikke, at kvinden er specielt indsigtfuld, men udelukkende, at hun arbejder for en hemmelig magt, der forstår at mobilisere hende. Som Bardamu noterer sig: »Krigen vækker ubestrideligt ovarierne, de krævede helte.«<sup>11</sup> Kvinden vil gennem en syg kærlighed holde ham fast i et univers af falske værdier.

Kvinden er blot én instans, det jødiske kan betjene sig af for at afholde os fra at søge. Biografen er en anden. Den optræder som en hyldest til falskheden. Med dens skjulte propaganda skal den afholde mennesket fra at søge bag værdierne. Biografen er stedet, man kan søge hen, når man rent bogstaveligt ikke kan klare at lede alene i natten. Når Bardamu ikke kan forlige sig med den ensomhed, der hører med til hans søgen, er det, næst efter kvinden, biografen, han søger mod:

»Der var rart her i biografen, mildt og varmt. Svulmende orgler, helt igennem ømme, nøjagtigt som i en katedral, der altså skulle være opvar-

met, orgler som lår. Ikke et øjeblik var spildt. Man dykker lige lukket ned i den lunkne nåde. Man skulle bare have ladet sig lede med for at komme på den tanke, at verden, måske, endelig var blevet omvendt til syndeforladelsen.«<sup>12</sup>

Biografen kan, som en anden kvinde, berolige os og vise os nåde oven på det, vi finder i natten. Biografens mål er som kvindens at befri Bardamu for trangten til at søge i natten. Den skal, med hele sit blændværk, lede opmærksomheden hen på noget andet. Men i virkeligheden er det en falsk nåde, den viser os. Nåden kan kun være en barmhjertighed, der vender vore øjne væk fra noget forfærdeligt. Her, som alle andre steder, har man en fornemmelse af, at den sandhed, Bardamu søger, er rædselsvækkende for menneskene.

Det nærmeste, man i pamfletterne kommer en beskrivelse af denne uhyrlige sandhed, er, når Céline taler direkte om Jødens hævn over dem, der søger at få viden om hans magt. For Jøden kan hævne sig frygteligt på den, der afviser de værdier, kvinden og biografen giver os; den, der vover at se bag om det skuespil, han har iscenesat. Hævnen består i at »skabe ørken« og »tomhed« omkring den udstødte.<sup>13</sup>

Den udstødtes erfaring af »tomhed« og »ørken« er ikke tilfældige ord i denne sammenhæng. I virkeligheden gemmer der sig bag Célines antisemitisme en interessant erkendelse, der går igen i *Rejse til nattens ende*. Fjerner vi »det jødiske«, alle værdier mellem os og det reelle, ser vi et ubesmittet liv i verden. Det er grundlæggende det, Céline søger, såvel i pamfletterne som i *Rejse til nattens ende*, når han vil vise »livet sådan som det præsenterer sig.«<sup>14</sup>

For Céline er beskrivelsen af »livet som det præsenterer sig« ikke et udtryk for en realisme. Den verden, Céline præsenterer i *Rejse til nattens ende*, er tværtimod en højst urealistisk magisk verden, hvor man f.eks. kan ende på en slavegalej i en moderne verden eller som loppetæller på Ellis Island. Pointen er ikke at skabe noget, der ligner eller kunne være en virkelig verden, men derimod at gennemskue verden. Bardamu er hele tiden i færd med dels at observere menneskene omkring sig og dels at undres over, hvorfor de er, som de er. Han ønsker ikke at lave om på dem, men har hele tiden en fornemmelse af, at menneskene fortrænger noget; der er noget, de ikke vil se. Når Céline taler om »livet sådan som det præsenterer sig,« skal det forstås i forhold til det fortrængte. Bag de handlende mennesker i romanen findes der, hvad man kunne kalde et rå liv, et ubesmittet menneskeliv, der er som ren natur.

Hverken som det beskrives i pamfletterne eller *Rejse til nattens ende* giver erfaringen af dette »rå« liv en meningsfylde. Tværtimod: Der findes ikke nogen garant for mening, hverken i verden eller i livet selv. I sidste ende er det derfor det totale tab af meningsfylde eller med andre ord døden, hovedpersonen Bardamu søger på sin rejse. Da hans alter ego, Robinson, dør mod slutnin-

gen af romanen, siger han: »Og mig! alligevel havde jeg ikke engang været lige så langt som Robinson i livet!«<sup>15</sup>

Denne erkendelse er uhyre vigtig for Céline. Det er erkendelsen af, at man kun gennem en konfrontation med døden og det meningsløse kan leve livet. Det rå liv, sådan som det præsenterer sig, ubesmittet af det jødiske, er »Død på kredit«, *Mort à crédit*, som den efterfølgende roman hedder.<sup>16</sup> Jøden holder mennesket (den ariske mand) fast i den udnyttedes rolle; men når han gennem kvinden eller den kvindelignende biograf samtidig viser ham nåde, er det, fordi vi mennesker derved slipper for at blive konfronteret med døden.<sup>17</sup> Det er, ifølge Céline, behageligere for mennesket at have Jøden end at erfare meningstab. Jøden kan gennem kvinden give os en fylde i tilværelsen. Vi kan enten søge mod mørket eller tage mod hans tilbud om en erstatning i form af kærligheden med kvinden, hvor man kan mødes om fælles værdier som f.eks. »Fædrelandet«, som det var tilfældet i Bardamus forhold til Lola; men det liv, man da ville leve, er falsk i Célines øjne.

Jøden er i hele dette univers ikke nogen tilfældig syndeboek. For det første var antisemitismen ikke noget, tyskerne opfandt i trediverne, den fandtes lang tid forinden. Ud over at Céline vælger en tidstypisk syndeboek, er Jøden for det andet også samfundets dygtigste kapitalist. I hans tankegang ville det være nærliggende at vælge Jøden som figur for den, der styrer og udnytter de fattige og sagesløse. For det tredje er der også træk ved selve jødedommen, der appellerer til hans tankegang. For i ingen anden religion finder man en så udpræget dyrkelse af »blændværket«. Jødedommen er som bekendt en religion, der holder andre ude. Den er ikke missionerende, men opbygger derimod en facade mod omverdenen. Lynhurtigt kan den komme til at symbolisere en sammensværgelse omkring en hemmelig viden, en viden om hvordan tingene »i virkeligheden« forholder sig. Céline sætter således også ofte Jøden i forbindelse med frimurerne. Men Céline ved alligevel noget om Jødens hemmelighed. Han ved, at facaden i virkeligheden gemmer over manglen på sandhed. Ligesom frimurerlogen også blot er en samling af ritualer, er jødedommen for Céline også blot en religion, der dækker over en tomhed. Den er en endeløs række af fortolkninger, der i sidste ende kun peger på én ting, nemlig at der ingen endelig fortolkning er. Dens hemmelighed er, at der ingen hemmelighed er. For den, der besidder denne viden, er det i Célines øjne nemt at opbygge et blændværk af falske værdier for de andre, så han selv kan nyde livet i rigdom. Det virkelige problem for Céline er, hvordan man skal afsløre det falske liv, vi lever. Hvordan skal man udtrykke liv »som det præsenterer sig« gennem en hengiven sig til meningstab, døden?

Som bekendt har Céline valgt kunsten og skønlitteraturen at udtrykke sig igennem. Denne løsning er langt fra uproblematisk for ham, eftersom hans tankegang synes at ville udelukke litteraturen. Hele hans forfatterskab opstår

nærmest omkring denne modsætning. Skønlitteraturen kan, som Céline opfatter den, i sin natur umuligt udtrykke »livet sådan som det præsenterer sig« i sin rå meningsløshed, og samtidig søger han alligevel efter en litteratur, der kan.

Problemet er gennemgående i romanen. Ud over at Bardamu må gennemføre sin rejse, kæmpe i krigen og slå med kvinderne, finder der hele tiden en anden kamp sted: kampen mod litteraturen. Et utal af forfattere og genrer inddrages: Krigsromanen, rejsefortællingen, Rousseau, Montaigne, Zola, André Gide, Joseph Conrad. Flere kunne nævnes. Mest dominerende af disse litterære modstandere er som nævnt Marcel Proust. Hvis litteraturen er semitisk og blot dækker over meningsløsheden, er det i høj grad den jødiske forfatter Proust, der udtrykker dette. Det er i forholdet til Proust, at Céline afslører, hvorfor litteraturen er besmittet og derfor, i Célines univers, umuligt kan udtrykke den usagte hemmelighed, meningsløsheden, natten og døden. Samtidig er det også i behandlingen af Proust, Céline søger nye veje for litteraturen.

## *Proust og Swann*

Proust er, foruden Montaigne, den eneste forfatter, der nævnes ved navn i *Rejse til nattens ende*:

»Proust, halvvejs et genfærd selv, fortabte sig med en overordentlig stædighed i det uendelige, den altopløsende ubetydelighed i de ritualer og holdninger der besnærer det mondæne selskab, dets hule individer, genfærd af begær, ubeslutsomme horegilddegæster i stadig venten på deres Watteau, livløse opdagere af usandsynlige Kytheraer.«<sup>18</sup>

Citatet er en indirekte henvisning til det salonmiljø, hvor det sociale liv udspiller sig hos Proust. I afsnittet, hvor det optræder, gennemlever Bardamu et forhold til pigen Musyne. Hele forholdet til hende kommer til at virke som en parodi på et kærlighedsforhold i *På sporet efter den tabte tid*. Hvem andre end Swann kunne finde på at lede efter imaginære blomster på Odettes kjole?

I »Swanns kærlighedshistorie« møder Swann Odette. Odette er egentlig som alle andre kvinder, men alligevel opdager Swann noget uudgrundeligt i hende. Hun bliver lidt efter lidt som en fremmed magt, der introducerer sig i hans regelbundne, uforanderlige verden. I det øjeblik Swann forelsker sig i hende, er han ikke længere blot en tilfældig, der observerer hendes ord, gestik og udtryk i det hele taget. Han er blevet en hypersensibel person. Hendes udtryk pirrer ham, besætter ham og tvinger ham til at spekulere over dem i en uendelighed. Med andre ord opdager Swann, at Odette repræsenterer en ukendt verden, der absolut må fortolkes og forklares af ham. Men samtidig

med at Swann således ønsker at indlemme Odette i sin egen kendte verden, ville hans kærlighed også dø i det øjeblik, hun blot var, hvad hun gav sig ud for. Kærlighedens paradoks er hos Proust, at den på den ene side drives af ønsket om at forklare det fremmede og på den anden side kun opstår, fordi man er blevet sensibel over for det fremmede. Som sådan vil den både udelukke og næres ved fremmedheden. Swanns og Odettes verdener skal være adskilte som forudsætning for deres kærlighed, så han kan søge og fortolke. Samtidig er kærlighedens lov også, at jo mere han søger, desto mindre skal han finde, og desto mindre han finder, desto større skal hans ønske og kærlighed blive.

Da deres verdener er adskilte, er Swanns eneste mulighed for i det mindste at etablere en kontakt til Odette at gøre det gennem en afledningsfigur, der adopteres tilfældigt. Catleyaerne eller »Kytheraerne«, som Céline vælger at kalde dem,<sup>19</sup> er en sådan figur. De kommer tilfældigt ind i billedet ved at være en del af Odettes påklædning, men pludselig ændrer de karakter. De bliver til en metonymi for det seksuelle. Catleyaerne betyder aldrig senere, hvad de egentligt er, blomster. Udtrykket har aldrig en bogstavelig mening: »»Nå, altså ingen catleyaer i aften?« spurgte han hende, »og jeg, som havde håbet på en god lille catleya!« Med et lidt mut og nervøst udtryk svarede hun: »Nej, min ven, ingen catleya i aften. Du ser jo nok, at jeg ikke befinder mig vel.«<sup>20</sup>

Det virker, som om afstanden som sådan betinger fortællingen. Det er afstanden mellem det kendte og det ukendte, der er selve drivkraften i historien om Swann og Odette. Denne tendens er ikke blot gældende i denne del af værket, men synes at præge hele *På sporet efter den tabte tid*. Som i kærlighedshistorien er det behovet for at beherske det ukendte og dette behovs evige udsettelse, der generelt driver fortællingen. Eksempelvis også i det bedre selskabs salonmiljø, Céline i sit citat henviser til.<sup>21</sup>

Swann møder Odette i en salon, en klike af venner, der mødes hos ægteparret Verdurin. I denne salon hersker der en udpræget idé om trofasthed mellem klikens medlemmer. Som udgangspunkt er klikens ønske, at ingen skal indlemmes i den, og at ingen skal forlade den. Den skal være udtryk for et regelbundet univers, hvor alt er velkendt og gennemskueligt, nøjagtigt, hvad det giver sig ud for at være. Som sådan er det et historieløst univers, der står stille. Historien opstår selvfølgelig alligevel. Den opstår i det øjeblik, noget fremmed og forstyrrende bryder ind, fordi dette fremmede skal fortolkes og forklares. Det fremmede behøver ikke nødvendigvis at komme udefra, som det er tilfældet med Swann, det kommer ofte fra gruppens egne medlemmer. Faktisk er den stillestående, uforanderlige verden kendetegnet ved, at der uundgåeligt altid opstår situationer, hvor reglerne brydes, og en fremmed, anderledes holdning kommer frem. Personerne er hele tiden tvunget til at fortolke og forklare som også fortælleren Marcel, der konstant stiller sig selv spørgsmål: Hvem, der modtages hvor i de fine kredse og hvorfor?



På denne måde opstår Prousts fortælling på baggrund af en fornemmelse af noget fordækt og ukendt. Det er afstanden mellem subjektet og det begærede, der driver fortællingen. Som sådan kommer den dels til at udtrykke, at det begærede aldrig kan nås, men altid må holdes på afstand; dels, at den alligevel selv kan skabe en forbindelse til det begærede, på samme måde som catleyaen for Swann kunne skabe en forbindelse til Odette. Det er, grundet den evige afstand mellem subjektet og det begærede, kun fortællingen, man kan ty til. Dyrkelsen af det hemmelighedsfulde og fordækte, denne tilsløring af verden og dyrkelsen af fortællingen er det, der provokerer Céline. Det er derfor, han slår ned på Proust ved at lade Bardamu sige, at Proust fortaber sig i borgerskabets intetsigende handlinger<sup>22</sup> og på denne måde selv bliver en del af dem.

Hvis fortællingens lov er, at den skal aflede begæret, er den, der dyrker forfatterrollen, som Proust gjorde, en oplagt prygelknabe for Céline. Forfatteren inkarnerer det semitiske. Han dyrker afstanden til det ukendte, »verden sådan som den præsenterer sig«, lader sin litteratur næres ved afstanden og tilbyder den som et gyldigt alternativ. Han udfylder alle de samme funktioner som Jøden i pamfletterne og forhindrer os dermed i at se, hvordan alt skjules for os. Litteraturen holder subjektet for nar. Som »jødeinficeret« forhindrer den os i at konfrontere den hemmelige sandhed: døden, natten, »livet sådan som det præsenterer sig.« Den holder meningstabet væk fra os. Det oplagte spørgsmål er derfor, hvorfor i alverden Céline selv betjener sig af litteraturen?

Ligesom hos Proust er det frem for alt kvinderne, der udtrykker en afstand mellem subjektet og det begærede uopnåelige; men hvor Céline ligner Proust i denne sammenhæng, prøver han at ændre noget, for på en eller anden måde alligevel at kunne udtrykke det meningsløse, der holdes skjult. Det viser parodien af Verdurins salon og Swanns kærlighed. Det er i parodiens uforsonelige modsætningsforhold mellem alt det, Céline tager afstand fra, og alt det, han står for, man må søge, hvis man vil kvalificere hans litteratur og forstå, hvordan han kan skrive.

## *Céline og Bardamu*

I Célines roman søger Bardamu aldrig afledning som Swann. Konfrontationen med det, der ligger bag, det fremmede og meningsløse, er altid meget fysisk og driftsbetonet. Det er altid den kropslige vej, Bardamu vælger, når han søger bag menneskets konventioner og ageren i verden.

Som titlen på Proust værk, *À la recherche du temps perdu*,<sup>23</sup> antyder, er det mere generelt en undersøgelse (*recherche*), hvor den undersøgende bliver sig forfatterrollen bevidst. Som parodi på Proust er *Rejse til nattens ende* også en form for undersøgelse. I begge projekter finder man et begær efter det ufor-

klarlige i menneskets konventioner, men de søger i to forskellige retninger. Proust ophøjer nærmest, som det var tilfældet i »Swanns kærlighedshistorie« begæret til lov. Hans undersøgelse bliver på denne måde et projekt, hvor kunsten, som en forskydning af begæret, udgør selve undersøgelsen.<sup>24</sup>

Céline vender sig mod Proust ved at gøre undersøgelsen til en rejse. Han vil for alt i verden ikke nøjes med afledningen og sætter derfor det fysiske i form af kroppens begær i centrum. At undersøge er ikke noget, Bardamu gør i ånden eller i skriften. Det er at lede med sin krop for at afsløre. Når Bardamu undersøger, må han rejse. For at afdække må man, ifølge Céline, søge bort fra dyrkelsen af det imaginære og i stedet vedkende sig driften og kroppen. Denne fokusering på det kropslige sætter sig igennem i Célines parodieren.

Verdurin-salonen, der hos Proust var hjemsted for borgerskabets ritualer og den sladder, der opstår, når disse brydes, er hos Céline blevet forvandlet til Mme Herotes butik: »Vi forsamledes i bagbutikkens spisestue, der, efter lykken havde fundet vej, rigtigt kom til at ligne en lille salon.«<sup>25</sup>

Hos Mme Herote dyrker man, som navnet antyder, det erotiske. Her er kun meget beslutsomme horegildegæster. Også i hendes »salon« gælder det, som i de proustske saloner, om at bryde igennem til andre kredse. Men hvor det hos Verdurin altid foregår ved at kende koderne, er det hos Mme Herote kødet og kroppen, der skaffer en adgang til andre kredse. Den sociale stræben er ikke andet end prostitution: »Hendes butik var ikke blot et mødested, det var også en form for hemmelig indgang til en verden af rigdom og luksus ...«<sup>26</sup>

Mme Herotes salon er ikke positivt beskrevet, blot fordi den er et bordel. Hendes lille salon er såmænd ligeså fyldt med sladder, fornærmelser, forræderier og andre dumheder som Prousts saloner. Men hvor det hele hos Proust er pakket ind i ritualer, gestikuleren og skjulte bemærkninger, er det her afsløret. Célines parodiske fremstilling vil tale om alt det, der er fortrængt hos Proust, det skjulte grundlag. Det udtalte er selvfølgelig, ligesom i pamfletternes jødiske univers, at alle værdier og ritualer i virkeligheden er styret af griskhed. »I stedet for i forvirringen at miste gejsten, fandt hun regningen frem, Mme Herote.«<sup>27</sup> Ved at spille på menneskets drifter opfinder hun, ligesom Jøden, en lille miniverden med falske værdier. Formålet er alene forretningsmæssigt. Hun er ligeglad med, hvad der sker med folk, bare hun selv tjener penge.

For at bryde igennem de falske værdier, afsløre vor gøren og laden, må man vedkende sig det, de betjener sig af, driften og kroppen, da det er gennem kødets længsel og kvindens skød, værdierne implementeres. Hospitalet f.eks., hvor Bardamu bliver anbragt efter at have sagt sin ærlige mening om krigen, er ikke andet end et sted, hvor han skal finde ro og lære de »rigtige« værdier: »Krigen«, »Fædrelandet«, »Heltetmodet« etc. Men hospitalet er, som det sted, hvor de rette værdier indgydes i mændene, ikke andet end et kæmpemæssigt

kvindeskød: »... denne tykmavede fæstning, så ædel og helt skægget af træer, og som lugtede temmelig kraftigt af omnibus i korridorerne.«<sup>28</sup> Siger patienterne det rigtige, bliver de til krigshelte, der beundres af kvinderne. Og hvem vil ikke adoptere værdierne for en kvindes opmærksomhed? Det kan endda komme så vidt, at »Visse talentfulde soldater, efter hvad jeg havde fået fortalt, fornemmede, når de gik i kamp, en slags rus, endog en heftig vellyst.«<sup>29</sup>

Skal man kaste værdierne af sig og søge deres grundlag, må man derfor ikke alene vedkende sig kødet og kroppen, men nærmere bestemt er det det mandlige subjekt, der skal vedkende sig begæret efter kvindens krop. Som det siges i teaterstykket *L'Église*: »Ah Ferdinand ... lige så længe du lever, vil du gå ind mellem kvindernes lår, for at spørge efter verdens hemmelighed.«<sup>30</sup>

Bardamu udvikler sig på sin rejse til en sand mester i kropslig efterforskning. Han er lægen, der undersøger den kvindelige krop. Når han møder en kvinde, der virkelig begejstrer ham, forfølger hans blik hende:

»... Fra muskel til muskel, gennem anatomiske grupper, skred jeg frem ... Gennem muskelskrån timer, regionvis ... Denne unaturlige frodighed og dog samtidig så slank, fordelt i skiftevis flygtende og føjelige fascier,<sup>31</sup> ved beføling, jeg kunne ikke blive træt af at følge efter hende ... Under fløjls huden, spændt, afspændt, mirakuløs ...«<sup>32</sup>

Hans konklusion på denne utilbørlige tiltrækning af ikke blot hendes krop men også hendes kød, hendes muskler, der spænder huden ud, lyder:

»Æraen for disse levende glæder, disse store, ubestridelige, sammenlignende harmonier, er endnu ikke oprundet ... Kroppen, en guddommelighed befamlet af mine hjem søgende hænder ... Ved siden af denne last med de fuldkomne former er kokain blot et tidsfordriv for stationsforstandere.«<sup>33</sup>

Det er kvindekroppen, som begærets objekt, der er den virkelige last i denne verden. Alt andet er ligegyldigt, som Bardamu ser det. Kun ved at vedkende sig denne drift, kan han søge »verdens hemmelighed.«<sup>34</sup>

Dette forhold, at kroppen er det væsentlige, bliver Bardamu bevidst om i mødet med Musyne. Ligesom Swann møder Odette i Verdurins salon, møder Bardamu Musyne i Mme Herotes butik; men hvor Swann i mødet med Odette lærer at dyrke kærligheden, det imaginære, catleyaerne, lærer Bardamu noget ganske andet. Han forelsker sig i hende, og på samme måde som Odette driver Swann til vanvid, ydmyger Musyne Bardamu. Ligesom Swann lurer ventende ved Odettes vindue, venter også Bardamu på Musyne, undrende sig over, hvad hun dog foretager sig, selv om han berettiget har de værste anelser.

For Bardamu er affæren en lære om kvindens forræderiske natur. Han søgte gennem kvinden troen på modet og værdierne: »At være forelsket i den søde lille Musyne, det troede jeg ville forære mig enhver kraft, og først og fremmest det livsmod jeg savnede ...;«<sup>35</sup> men alt, hvad han erfarer, er det løgnagtige i denne trang. Alt det manden har så stærkt brug for, kraft og livsmod, viser sig at bygge på en løgn. Musyne er i virkeligheden bare interesseret i penge. Kvinden er som i pamfletterne en figur, der spinder et net af værdier som »kraft« og »livsmod« omkring manden. Det er netop derfor, manden elsker hende: »Den kvinde, der forstår at holde regnskab med vor sølle natur, har let ved at blive vor kæreste, vor uundværlige og ophøjede forhåbning.«<sup>36</sup>

Man kan sige, at subjektet, manden, på den ene side har en driftsmæssig interesse i kvinden. Hun kan f.eks. udnytte mandens begær til at sende ham i krig. Men han har også en anden interesse i kvinden, der vedrører kærligheden selv. Kvinden kan gennem kærligheden vække de værdier i manden, der er nødvendige for, at han ikke skal konfronteres med det værdiløse og livsopgivende, »natten«. I bund og grund er det derfor, han elsker hende.

I og for sig adopterer han Prousts kærlighedsopfattelse; men han vender den om og udstiller dens fortrængninger. Hvor Proust hævder, at kærligheden lever af fremmedheden i den anden, siger Céline, at kærligheden kun eksisterer, fordi man ikke tør møde fremmedheden. Når Bardamu vil konfrontere natten og alt det, der ligger bag, er han derfor nødt til at opgive kærligheden.<sup>37</sup> Kærligheden bliver til alt det, »den rejsende« skal undgå. Fanges han i kærligheden, stopper rejsen, og han vil ikke længere være i stand til at bevæge sig videre ud i natten. Bardamu koncentrerer sig derfor om alt det, der fortrænges i kærligheden, som den optræder hos Proust. Han koncentrerer sig om kroppen og alle drifterne. Han ønsker ikke »hule individer«, som han finder hos Proust,<sup>38</sup> men kropslige mennesker. Kun det kropslige menneske kan afsløre blændværket og søge »livet sådan som det præsenterer sig«, rådt og ubesmittet.

At udtrykke dette lader sig kun gøre på én måde. For at forstå denne metode, må man se nærmere på, hvad der sker med udtrykket i passagen.

## *Morskab og meningsløshed*

Det centrale for parodien er i denne sammenhæng først og fremmest at fremhæve det kropslige. Parodien trækker på én gang på og forråder det, den parodierer. Det parodiske udtryk har en dobbelthed i sig. Hvis den ikke havde det, ville den ikke virke. Beskrivelsen af Mme Herotes »salon« virker kun, fordi det samtidig er en beskrivelse af en af Prousts saloner. Formålet med den er ikke blot en ironiseren. I ironien er der altid en fordækt mening. Havde Céline blot været ironisk over for Proust, ville hans udsagn have været kendeteg-

net ved en uafgørlighed. Udsagnet ville have haft en udtalt holdning i sig. Parodien er anderledes, og det er her, den bevæger sig ind på humorens område.

Som Gilles Deleuze beskriver humoren,<sup>39</sup> er dens kendetegn dens evne til at bringe uforenelige værdier sammen. I modsætning til ironiens skjulte mening tilbyder humoren overhovedet ikke en mening med udsagnet. Den er ikke meningsføgende, men affektsøgende. Når det uforenelige bringes sammen, skal det vække en kropslig respons. Latteren er en form for refleksiv erkendelse af en distance. Så når vi griner, er det egentligt en erkendelse af det meningsløse i at bringe noget uventet og uforeneligt sammen.

Parodien fungerer på samme præmisser som humoren. To uforenelige størrelser bringes sammen i samme udsagn. På en og samme tid udtrykkes det parodierede og det, der er uforeneligt med det. Det uforenelige er ofte det, der fortrænges i det parodieredes udsagn. Hermed bliver essensen slået ud af det oprindelige udsagn og bliver erstattet med en »udpegning.« Det vil med andre ord sige, at man f.eks. i parodien kan erstatte et udsagns essens eller idé med dets bogstavelige betydning, der normalt fortrænges. Målet er at ødelægge de normer, det oprindelige udsagn vil realisere, og med »udpegningen« reducere det parodierede til en konvention. Latteren er kroppens refleksive erfaring af den meningsløshed, der altid ligger fortrængt i en konvention.

Céline bruger denne parodiske »teknik« hele tiden (egentligt kan man ikke tale om en teknik, eftersom den ikke kan læres. Det kræver jo humor og intuition at frembringe den uventede sammenstilling). Det gennemgående kneb, han bruger, er at konfrontere det parodierede, i dette tilfælde Proust, med en kropslighed. Fokuseringen på det kropslige er med Deleuzes ord hans »udpegning«: Swann jagter, når han transformeres til Bardamu, ikke længere imaginære blomster på en kvindes kjole. Derimod gør han, hvad Proust dækker over: han udforsker hendes krop. Ved at sætte Verdurins salon og Swanns kærlighed sammen med deres uforenelige modsætning i form af den kropslighed, der fortrænges, udstiller han såvel kærligheden som salonen og forvandler dem til vilkårlige konventioner. På samme måde er krigen hos Céline ikke længere blot et sted, hvor man slås for »Fædrelandet«, men også et sted, hvor det krigen fortrænger udtrykkes: Mennesket slås ihjel af ren og skær lyst og liderlighed. Målet med denne »udpegning« er at udtrykke den meningsløshed, der holdes skjult og fortrænges i et udtryk som f.eks. borgerskabets ritualer. Som Céline siger, dækker udtrykkene, ritualerne over »den altopløsende ubetydelighed.«<sup>40</sup> De dækker over en meningsløshed, der kun kan kaperes gennem humoren, fordi den er kroppens erkendelse af det meningsløse.

Vel er den meningsløse humor ikke altid morsom hos Céline. Den kan godt være forpint, og ofte er den end ikke lattervekkende. Ofte er den blot forvandlet til en ren chokeffekt, hvor vi chokeres ved den overraskende sammensætning af forskellige værdier, men grundprincippet synes at være humorens:

gennem sammensætningen af det uforenelige skal vi mærke meningsløsheden. Som Bardamu siger: »Måske skulle man skære halsen over på alle dem som ikke forstår? Og så kunne der fødes andre, nye fattige, og så fremdeles lige indtil der kom nogen som rigtig fatter latterligheden, hele latterligheden ...«<sup>41</sup>

Opdager man chokeffekten, parodien og humoren som bærende modaliteter i romanen, forvandles *Rejse til nattens ende*. Den er ikke blot ren pessimisme, der hævder, at vi enten lever et falskt liv, hvis vi ikke tør konfrontere os med det meningsløse, eller et deprimerende ensomt liv, hvis vi søger ud i det meningsløse. Hvor svært det end er, kan man nå til et punkt, hvor man kan grine ad det hele og rigtig fatte meningsløsheden.

Célines talesprog kan forstås ud fra et ønske om at »udpege« det, der ikke kan forenes med det konventionelle højliterære. Hans parodi ligner de fleste andre romaner. Den låner træk fra f.eks. rejsefortællingen og krigsromanen, men alligevel nedbryder den litteraturen. Dette foregår delvist på handlingsplanet ved at tømme de værdier, der normalt glorificeres såsom »mod«, »nation«, »Afrika«, »den vilde« etc.; men det foregår også i selve sproget. Udpegningen foregår, selv i dette tilfælde, ved en kropsliggørelse.

»Argot« er Célines form for talesprog. Som sådan følger det aldrig den »højliterære« syntaks, men er altid bundet til det sprog, der tales på gaden. Ved at fremhæve gadens talte sprog gør han flere ting. For det første forsøger han på denne måde at fjerne »det jødiske« fra litteraturen. Ved at adoptere det sprog, de undertrykte taler, de, der er ført bag lyset af Jøden, giver han stemme til dem, der normalt ingen stemme har. Normalt er de undertrykte henvist til »den gode litteratur«; men hvad er den andet end Jødens forførende stemme. Så ud over at »argot« er en aktualisering af et politisk problem, virker det, for det andet, som om det er en aktualisering af et kropsligt sprog. Talesproget er lige netop en talende krop, der bliver sat op over for den skjulte krop, »gode litteratur.« Den »gode litteratur« er den jødeinficerede litteratur, hvor den talende, som Jøden, er hemmeligt skjult i kulissen og umærkbart styrer sproget.

Det parodiske træk i Célines sprog ligger i, at det på én gang er skreven litteratur, der henviser til en verden af skrift, og samtidig er bragt sammen med det talte sprog, der viser tilbage til en talende krop. Det er litteraturen som afledning bragt sammen med kroppens drifter. Célines litteratur er kroppens litteratur, der ikke blot fremhæver den talende, men samtidig gennem den direkte tale også forsøger at nå læseren. Dagligsproget bliver en form for naturligt sprog, der rammer en uopmærksomhed hos læseren. Ved sammensætningen af det uforenelige – skriften og talen, ideen og kroppen – søger han en affekt. Kropsligt skal vi nå til en refleksion over det forhold, at den meningsfylde, der udtrykkes i et sprog, altid dækker over en meningsløshed, en »nat.«

Denne tendens til at lade sproget fjerne sig fra dets referentielle, meningsfyldende egenskaber bliver tydeligere senere i Célines forfatterskab. Ligesom

i humorens udpegning bringes værdier og ord sammen på en overraskende måde. Ordene står der pludseligt, ikke fordi de ligner hinanden, men fordi de skaber en affekt, et chok. Det er her, »argot« har sin styrke, fordi dagligsproget har en enestående evne til at kunne sætte hvadsomhelst sammen med hvadsomhelst. Ord sættes hos Céline vilkårligt efter hinanden og forbindes i højere grad ved det rytmiske og musikalske end ved det, at de i deres essens ligner hinanden og udtrykker en bestemt idé.

Faktisk var det ubesmittede sprog, han tilstræbte, i sidste ende en form for dans. Tømt for al meningsfylde er sproget blot en krop, der fungerer, som når han i *Bagatelles pour un massacre* skrev små »mime-balletter« uden musik. Højdepunktet af denne forestilling om sproget som ren naturlighed og dansende kropslighed finder man vel nok i hans sidste roman »Rigodon«, hvis titel henviser til en lystig provençalsk dans.

## *Céline og Proust*

Det ville nok være for meget at påstå, at hele Célines forfatterskab er en parodi på Prousts, men det er klart, at parodieringen af Proust initierer noget gennemgående i hans forfatterskab. Céline har de samme ambitioner som Proust. Også han tager sit udgangspunkt i et ønske om at fortolke og forklare udtrykkene i verden omkring os. Ja, i virkeligheden kan man endog sige, at Bardamus projekt i *Rejse til nattens ende* er en klar pendant til Marcells i *På sporet efter den tabte tid*. De vil begge undersøge og udforske. Som Céline også selv påpegede sent i sit liv, nærrede han stor respekt for Proust som en »genial udgraver i en fordærvet verden.«<sup>42</sup> Alligevel er han gal på Proust. For Proust er den, der i stedet for virkelig at ønske at forklare ophøjer dette begær til lov. Litteraturen bliver til en afledning, der dyrker det hemmelighedsfulde. Han når ikke videre, men kaster sig i Célines øjne lige ud i det besmittede jødiske. Oven i købet dyrker han denne position som det sygeliges talsmand til det ekstreme ved at have en udpræget selvbevidsthed som forfatter. Hele *Rejse til nattens ende* er et projekt, der alluderer til Prousts værk, hvor forfatteren fødes for på en eller anden måde at kritisere hans gerning og udrense ham.

Om Céline på denne måde ønsker at undertrykke skjulte tilbøjeligheder hos sig selv skal være usagt. Enhver ved jo, at Prousts fortæller ikke udelukkende opdager sig selv som forfatter, men også som homoseksuel. Man bliver ikke meget klogere som læser af at tro, at Céline destruerer Proust, fordi han repræsenterer noget hos ham selv. Det mest interessante er ikke, hvorvidt det er muligt at udføre en psykologisk analyse af forfatteren, men de vidtrækkende konsekvenser dette komplekse forhold til Proust har for forfatterskabet.

Hos Céline adopterer Bardamu Marcells fortrolige stemme, men hvor Marcells pludren med læseren hele tiden holder noget skjult for ham, vil Bardamu afsløre alt. Det fordækte er i denne sammenhæng ikke nær så vigtigt som det forhold, at noget holdes skjult hos Marcel, og at Bardamu har en indædt trang til intet at skjule. Han vil gøre oprør mod al hemmelighedskræmmeri.

I sidste ende resulterer dette oprør i en erkendelse af, at den tilslørede hemmelighed faktisk ikke er noget, der giver verden en meningsfylde, men tværtimod tømmer den for mening. Dette skaber selvsagt problemer for Céline. Hvordan kan han sige »det« uden blot at skabe et nyt udtryk, der igen bare foregiver at dække over meningsløsheden? Udrensningen af forfatterrollen og litteraturen er yderst problematisk. Céline må hele tiden i processen søge en farlig identitet med Proust for samtidig at kunne destruere ham. Han må søge ud i rollen som forfatter for at kunne udstille den og vise, hvad han mener, den dækker over. Hvordan kan han i det hele taget skrive og fortælle om den rygende sandhed uden som Proust i litteraturen fortabe sig i falske udtryk?

Symptomatisk for hele dette paradoks lader Céline til sidst i romanen Bardamu indse, at den eneste løsning må være stilheden. For enden af natten, på bunden af mørket, må der være stilhed. Han må afslutte denne fortælling:

»Langt borte fløjtede slæbebåden; dens kalden passerede broen, endnu en bue, en til, slusen, en anden bro, langt væk, længere væk ... Den kaldte alle flodprammene til sig, alle, og hele byen, og himlen og landet, og os, alt tog den med, også Seinen, alt, så man slipper for at tale mere om det.«<sup>43</sup>

Efter dette kan der kun være stilhed. Bogen slutter, og der er ikke mere at sige; men alligevel er det også her, det hele begynder. Det er her, Bardamu sætter sig ned, ser tilbage på sine oplevelser og fortæller. Stilheden kan ikke være nok i sig selv. Han må absolut tale om det hele. Bardamu er som slæbebåden, der overalt i romanen symboliserer rejsen og den rejsendes søgen. Hans tale som dens fløjten. Han slæber rundt på noget, en frygtelig sandhed, han ikke kan slippe af med, og hans tale, vil favne det hele, så alt er sagt. Han må sige alt for at afsløre hele hemmeligheden. Men hver gang, han kalder noget til sig, skaber han blot et nyt udtryk, han får mere at tale om. Han kan råbe »stilhed« nok så mange gange, så længe han råber, bliver der kun mere støj.

Det synes omsonst. Dog sker der noget alligevel. Når Bardamu vender tilbage i tiden og fortæller om alt, hvad der er hændt ham, kan han ikke forklare det, og han kan heller ikke skabe en fortælling, der kan erstatte det; men han kan noget tredje. Han har indset, at den eneste måde, hvorpå han kan tale om det, kommunikere sin erfaring af meningsløshed, er ved at chokere, tage gas på det hele: krigen, kærligheden, kolonistyret, den amerikanske drøm, littera-



turen, etc. Derfor kan han kun forholde sig parodierende til det, der er sket. Det søgende subjekt har kun stilheden som alternativ. Det er et enten-eller. Enten må man tie, eller også må man parodiere, tage gas og skabe chok. Hvis ikke man vælger stilheden er det kun den aktion, der konstant sætter det overraskende og uforenelige sammen, man kan vælge. Kun den åbner for en uopmærksomhed, der giver en kropslig refleksion af meningsløsheden.

Dette paradoks mellem stilheden og den uafbrydelige talestrøm som de eneste løsninger afstedkommer en form for polaritet hos Céline. På den ene side er han som forfatter kendetegnet ved en tavshed og anonymitet. Han er nærmest kendetegnet ved, at forfatteren er fraværende. Céline er den, der som Louis Destouches er forsvundet ud af litteraturen. Han er den, der frasiger sig ethvert ansvar over for litteraturen, med det argument, at han jo udelukkende er læge. På den anden side er han også forfatteren, der gang på gang må bryde tavsheden, starte forfra med at fortælle det hele i en lang rablen, der kun kan stoppes af udmattelsen, der som slæbebåden allerhelst vil »slippe for at tale mere om det.«<sup>44</sup>

## Noter

1. Jeg citerer i det følgende fra Gallimards *Bibliothèque de la Pléiade*, L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, Paris 1981, bd 1.
2. A.-C. og J.-P. Damour: *L.-F. Céline. Voyage au bout de la nuit*, Paris 1983, p. 34.
3. Célines virkelige navn var Louis Destouches. Hans mors navn var derimod Céline.
4. L.-F. Céline: *A l'agité du bocal – suivi d'autres textes*, Paris 1995, p. 62.
5. Pamfletterne er de tre bøger *Bagatelles pour un massacre*, Paris 1937, *l'École des cadavres*, Paris 1938 og *Les Beaux Draps*, Paris 1941.
6. L.-F. Céline: *l'Église*, Paris 1933. Selv om udgivelsesåret er 1933, skrev Céline allerede teaterstykket i 1926.
7. L.-F. Céline: *Bagatelles pour un massacre*, Paris 1937, p. 51.
8. Op. cit., p. 61.
9. Op. cit., p. 209.
10. Op. cit., p. 65.
11. Op. cit., p. 91.
12. Op. cit., p. 201.
13. L.-F. Céline: *Bagatelles pour un massacre*, p. 62.
14. A.-C. og J.-P. Damour, p. 33.
15. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 500.
16. L.-F. Céline: *Mort à crédit*, Paris 1936.
17. Ligesom kvinden tilbyder manden en erstatning i kærligheden og de fælles værdier, tilbyder også biografen sin erstatning i form af et andet blændværk. Det vil føre for vidt at gennemgå Célines forhold til biografen. Det er dog sikkert, at dens erstatningsfunktion, dens meningsfyldende funktion ikke blot er forbundet med dens ugerevyer, der indgyder en bestemt moral i befolkningen. Biografens ugering består også i filmens natur. Den præsenterer en verden for os, »som om« den

- var virkelig, »som om« der var bevægelse, »som om« det var det ubesmittede liv, mens det i realiteten blot er et blændværk af fotografier, der er hurtigere end øjet.
18. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 74.
  19. Når Céline i sin parodi refererer til noget uden for værket selv, laver han ofte om på navnene, så de kun minder om det oprindelige. Swann jagter i Prousts roman *catleyas*. Disse er hos Céline blevet omdøbt til *Cythères*, der egentligt på dansk bedst er kendt som »guldregn«. Ved at bruge ordet *Cythère* henviser han på den ene side til den giftige plante, men samtidig også til »Kythera«, kærlighedsgudinden Afrodites ø.
  20. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, Paris 1987, bd 1, p. 268. Jeg citerer fra Gallimards *Bibliothèque de la Pléiade*.
  21. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 74.
  22. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 74.
  23. På dansk: »På sporet efter den tabte tid.«
  24. Den kunstneriske undersøgelse står her i modsætning til f.eks. den filosofiske og den videnskabelige.
  25. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 78.
  26. Op. cit., p. 74.
  27. Op. cit., p. 74.
  28. Op. cit., p. 84.
  29. Op. cit., p. 91.
  30. L.-F. Céline: *L'Église*, p. 206
  31. »Fasces« henviser normalt til et bundt af tynde stokke med en økse i midten, hvilket i øvrigt også var den italienske fascismes symbol. Her bruger Céline dog formentligt det lægelige udtryk, hvor fascier, *fasceaux*, betegner muskelhinden.
  32. *la nuit*, p. 472.
  33. Op. cit., p. 472.
  34. L.-F. Céline: *L'Église*, p. 206 (se note 30).
  35. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 79.
  36. Op. cit., p. 80.
  37. Bardamu afviser ikke kærligheden som sådan. Den kan godt i teorien være god, men ikke hvis man, som han, er skubbet ud, fremmedgjort og tvunget til at lede efter en grundlæggende mening med tilværelsen. F.eks. siger han om den amerikanske pige Molly: »Ah! havde jeg dog bare mødt hende noget tidligere, Molly, dengang der endnu var tid til og vælge en vej frem for en anden! Før jeg mistede min begejstring på den kælling til Musyne ...« op. cit. p. 229.
  38. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 74.
  39. Gilles Deleuze: *Om humor*, in *Passage 17* (1994), p. 99 ff.
  40. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 74.
  41. Op. cit., p. 382.
  42. »Mod slutningen af sit liv hyldede han [Céline] forunderligt nok Proust, der uden tvivl er langt fra ham selv, men dog alligevel en der, som han selv, er en genial udgraver i en fordærvet verden.« Sådan skriver Jacques Darrhibaude i forordet til et interview han foretog med Céline året før hans død. L. F. Céline: *A l'agité du bocal – suivi d'autres textes*, p. 61.
  43. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 505 f.
  44. L.-F. Céline: *Voyage au bout de la nuit*, p. 506.