

Langage populaire et argotique chez L-F. Céline : familiarités, créativité et subjectivité

Par : Pascal Manhan MINDIE

Introduction

La langue est l'élément le plus éloquent de l'expression d'une identité, d'une subjectivité et d'une différence. Si individuellement parlant, la langue peut être envisagée comme expression du soi, socialement parlant, elle peut être envisagée autant comme trait distinctif de l'identité ethnique. Par conséquent, les gens emploient la langue pour s'exprimer eux-mêmes, tout d'abord en tant qu'individus, puis en tant que membres d'une communauté plus large. Dans le roman célinien¹, l'emploi du langage populaire et argotique qui crée des distorsions tant lexicales que syntaxiques, énonciatives et narratives, introduit dans l'écriture romanesque une rupture. Cette rupture par rapport à ses devanciers constitue la particularité, la nouveauté, l'identité et surtout la subjectivité de ce romancier français. Cet emploi est l'expression de son identité, de sa spécificité, voire de ce qui le distingue des autres écrivains de son époque. Calqué sur le registre oral, ce parler populaire est constitué d'un certain nombre de faits langagiers qui se répètent chez cet auteur. En même temps, Céline montre à l'instar de Chomsky² qu'il y a une diversité de « dialectes » ou de langages de français. Qu'est donc ce langage populaire écrit ? Comment se manifeste-t-il ? Dans cet article, nous proposons nous d'analyser les faits ou les procédés langagiers qui, dans ce corpus, transgressent ou subvertissent le genre romanesque. De façon claire, notre travail consiste ici à présenter les divers marqueurs qui spécifient ce langage utilisé par cet écrivain. Pour ce faire, nous articulerons notre réflexion autour deux axes : d'une part, nous décrirons ses manifestations morphosyntaxiques familières et d'autre part, nous analyserons celles dites lexicales.

I- Les manifestations morphosyntaxiques familières

Il semble que la définition de la notion de « langage populaire et argotique » n'est que négative pour quiconque se réfère au point de vue de H. Godard qui affirme que : *« le critère est donc avant tout*

¹ Notre analyse s'appuiera sur *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Guignol's band*, et *Nord*.

² Chomsky, *Knowledge of language: its nature, origins and use*, Praeger Publishers, New York, 1985.

*négatif : est considéré comme populaire tout ce qui normalement ne s'écrit pas »*¹. En effet, peut être considéré comme populaire à l'écrit, ce qui échappe à la contrainte langagière qui pèse par tradition sur le genre romanesque où existe un langage spécifique : le langage littéraire, c'est-à-dire, un langage dont le domaine de prédilection est, fondamentalement, la littérature. Cette contrainte langagière est inséparable de la contrainte orthographique normalisée, voire réglementaire ou d'usage à l'écrit. Le langage populaire et argotique apparaît donc comme un code dans le roman célinien, celui-ci diffère foncièrement de la langue littéraire soucieuse du « Bien dire » et « du Bien écrire ». Il se reconnaît à l'emploi de marqueurs spécifiques dont certains ont une forme unique comme le « Ça » ou le « y », correspondant à un yod, une des formes irrégulières du subjonctif présent : « - *Je voudrais que tu soyes toujours heureuse avec moi... Que t'ayes rien à faire et que t'ayes cependant tout ce qu'il te faut...* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.409). D'autres marqueurs se présentent sous plusieurs signifiants : ceux qui expriment la reprise et l'anticipation et à un moindre degré, la forme abrégée de la négation, ainsi que l'effacement de l'indice de troisième personne devant les verbes impersonnels.

1- L'emploi de la forme « Ça »

« Ça » est à la fois un marqueur de langage populaire et d'oralité dans lequel l'on ne pourrait voir qu'une réalisation phonétique de « cela », avec une syncope liée à une prononciation rapide. Mais, « ça » peut être considéré comme une forme répertoriée du pronom démonstratif. En tant que tel, nous le considérerons comme un marqueur morphosyntaxique. Lorsque F. Brunot écrit à propos de « Ça » : « *Il est (...) taxé quelquefois encore de forme populaire. En réalité : Ecoutez ça; donnez-moi ça, etc. sont universellement employés.* »². Cela signifie qu'il est assurément un indice de langage populaire quand, dans un roman, il est la seule forme dont disposent certains personnages, alors que d'autres n'usent que de la forme « cela », forme canonique dans le langage du roman traditionnel. Dans *Voyage au bout de la nuit*, le « ça » est très employé puisque c'est le morphème sous le signe duquel se place en quelque sorte le roman dont il marque le caractère oral et ce dès la première phrase, qui commence et finit par là : « *Ça a débuté comme ça...* » (p.15) ; « *C'est tout à fait comme ça ! que m'approuva Arthur !* » (p.18) ; « (...) *ça devait les encourager de ne débiter de la sorte (...) ça leur faisait du bien faut croire* ». (p.342).

La note clairement donnée dans les premières pages de *voyage au bout de la nuit*, par la répétition de cette forme « ça », est bien pour le lecteur de ce roman et des autres œuvres, la marque du français parlé et populaire. Les autres marqueurs dont la fréquence intra-textuelle est habituellement élevée le sont relativement peu, voire fort peu. B. Elias le prouve qui, d'après des comptages informatiques, affirme que « « ça », sujet du verbe, représente 87% du total des deux formes, (c'est-à-dire « ça » et « cela ») de ce pronom dans la première moitié du *Voyage* (c'est-à-dire jusqu'au retour d'Amérique), 95% dans la seconde moitié (...) »³. Selon Catherine R., « un

¹ H. Godard, *La Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p.57

² F. Brunot, *La pensée et la langue*, Paris, Masson, 1965, p.146.

³ B. Elias, « Personnage et idiolectes dans *voyage au bout de la nuit* et *Nord* » in *Actes du colloque international d'Oxford* (13-16 Juillet 1981), Paris, Bibliothèque L-F. Céline, p.264.

sondage réalisé sur les cinquante premières pages de *Voyage au bout de la nuit* dans l'édition de la Pléiade 1962 (soit de la page 7 à la page 60 de l'édition d'H. Godard), où domine le récit, donne les résultats suivants : ça (102 occurrences). »¹

Dans *Mort à crédit*, comme dans les autres livres, cette marque du code oral est abondamment utilisée : « ils pensaient qu'à ça entre eux, les pilons, à se faire vider à coups de ragots bien pernicleux... » (p.123). Dans les *Beaux Draps* cette forme « ça » du dialogue réapparaît : « Je vais voir ça... Si ils sont sages » (p.212). La seconde lecture que suscite cette récurrence de la forme « ça » porte sur le procédé de substitution du monosyllabique « ça », aux noms animés et particulièrement aux personnes : « C'est gai ! c'est clair ! les femelles toujours à poils. Vous remarquez quand ? Et des belles femmes hein ? Ça fait drôle quand on arrive de Paris, n'est-ce pas ? » (p.212). Il s'agit donc du procédé de réification assez répandue dans les textes de Céline. Cet emploi a plusieurs valeurs parmi lesquelles le mépris, l'humour etc. Avec l'exemple ci-dessus se dégage la dévalorisation de l'être humain, la déshumanisation de la femme.

De tous les cas de figure examinés, il ressort que la forme « ça » qui marque l'écrasement du pronom démonstratif « cela », évoque dans une certaine mesure une réalité que l'auteur a voulu désigner de manière euphémique. Mais de manière générale, cette particule a souvent été employée avec une valeur proprement négative et injurieuse lorsqu'il s'agit d'évoquer des êtres animés, notamment des personnes : « C'est ça la France et puis c'est ça les Français ». (*Voyage au bout de la nuit*, p.16).

Employé comme élément de pronominalisation, le « ça » s'est substitué aux pronoms personnels qui sont ordinairement recommandés par la langue écrite. En somme, avec cette forme « ça », l'auteur finit de placer la langue de son œuvre dans le registre oral, voire familier moins soucieux des règles et des normes syntaxiques. En outre, la valeur de « ça » comme marque de langage populaire est confirmée par tout ce qui est dit du milieu socioculturel du locuteur et quand l'usage de « cela » n'appartient qu'à quelques personnages définis comme privilégiés dans l'univers romanesque. C'est non le personnage qui justifie « ça », mais c'est « ça », qui explique le personnage. « Ça » est encore indicateur de langage populaire quand il apparaît comme tel, mis dans la bouche d'un personnage de milieu populaire. Il apparaît que les deux formes de « ça » (marqueur de langage populaire et forme standard) coexistent en général dans le parler d'un même personnage. L'on est donc amené à voir dans « ça » un marqueur à la fois de parler populaire, mais aussi simplement d'oralité. Indicateur d'oralité ou marqueur de langage populaire, il faut voir dans « ça » la seule forme du pronom qui apparaisse dans les dialogues.

2- Anticipation et Reprise : des formes de redondance ou de rappel chez Céline

L'autre particularité du langage parlé célinien se situe au niveau des redondances ou reprises. L'on

¹ Catherine R., *Le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914-1939*, Thèse d'Etat, soutenue à l'université de la Sorbonne, 1988.

désigne par les vocables de redondance ou de reprise, tout ce qui, dans un message ou dans un discours quelconque, apparaît comme la répétition de façon emphatique d'un même élément. Ce sont souvent des indicateurs purement syntaxiques, des constructions emphatiques par lesquelles un syntagme nominal ou son équivalent, détaché, est représenté dans la même phrase par un pronom qui le suit ou qui le précède, quand il y a déplacement. Dans les romans céliniens, ces reprises ou redondances concernent plus des pronoms personnels répétés pouvant représenter un substantif ou équivalent, dans toutes ses fonctions. Depuis le chapitre II de *Voyage au bout de la nuit*, aux dernières lignes de *Rigodon*, on n'en finirait pas de relever les exemples de cette technique particulière de segmentation de la phrase et qui donne l'impression de calquer le parlé populaire.

Dans *voyage au bout de la nuit*, Bardamu déclare : « Lui, notre colonel, savait peut-être pourquoi ces gens-là tiraient, les Allemands aussi peut-être qu'ils savaient, mais moi, vraiment, je savais pas. (...) il connaissait un peu les Allemands » (p.21). En considérant l'exemple ci-dessus, on constate que le groupe nominal, « notre colonel », a été redoublé par le pronom personnel « lui », tout comme le groupe nominal, « les Allemands », par les pronoms personnels « ils » et « les ». La répétition d'un mot, son redoublement par un pronom, témoignent de cette redondance. Ces répétitions sont des formes d'insistance, des formes d'emphase. Mais, dira-t-on, ce sont là constructions banales, qui appartiennent au registre oral courant, voire à l'écrit. Certes, mais elles ne correspondent pas à l'ordre canonique dans la phrase standard, sont fondées sur un pléonasme, entraînent une rupture de construction et par conséquent sont rejetées en principe par le français littéraire. Et il n'est nullement étonnant que ces constructions qui détachent le thème et visent ainsi à l'expressivité soient, comme le remarque H. Frei dans *La grammaire des fautes* (1929), particulièrement fréquentes dans « le langage familial et populaire » (p.270).

L'on ne saurait donc être surpris de les trouver en très grand nombre dans ce corpus et de les voir par conséquent figurer parmi les marqueurs essentiels. Toutefois, à la différence des autres indicateurs, ces constructions posent plus de problèmes par leur nature même que par leur fonctionnement dans les textes. La plupart des grammaires, que ce soit celle de J. Dubois et R. Lagane (*La nouvelle grammaire du français*, 1973) ou celle de J. Le Galliot (*Description générative et transformationnelle de la langue française*, 1975), ne voient là qu'une seule construction qui dans le cas de : « *tu y as trouvé ça, dans ton journal?* » comporterait simplement un déplacement. L'emphase dans ce cas, qu'il y ait ou non déplacement, revient toujours dans une même phrase à détacher le thème et à le pronominaliser. Ce thème, le plus souvent syntagme nominal, peut aussi être une complétive par que : « *Dans la suite, Maman souvent l'a répété, qu'on avait eu la faveur d'être questionnés par le patron.* » (*Mort à crédit*, p.536), une interrogative indirecte « *Mais comment le savoir, s'il n'a fait que l'embrassez?* » (*Ibidem*, p.191). C'est dans ces cas que R. Le Bidois et H. Bonnardard parlent d'« anticipation » et de « reprise », termes qu'ils n'appliquent pas au même phénomène car R. Le Bidois prend comme repère le syntagme nominal que le pronom reprend ou sur lequel il anticipe, tandis qu'H. Bonnardard, à l'inverse, prend comme repère le pronom. C'est alors le syntagme nominal qui anticipe sur le pronom ou le reprend. Considérant que le syntagme nominal est l'élément fondamental, nous reprendrons, comme dans l'article qui a été consacré à ce problème la terminologie de G. et R. Le Bidois et parlerons de « reprise » lorsque le

syntagme nominal ou son équivalent détaché en tête de phrase est repris par un pronom, et d'« anticipation » lorsque le pronom anticipe sur le syntagme nominal. L'« anticipation » quant à elle est beaucoup plus employée dans *Voyage au bout de la nuit*. Dans le cas de l'anticipation, c'est lorsque le syntagme nominal ou son équivalent est sujet que la phrase est le plus disloquée. En effet le syntagme nominal sujet, venant alors se placer après le syntagme verbal, position qu'il n'occupe que dans des cas bien définis et rares, prolonge l'énoncé que l'on pouvait croire achevé, ou peut briser complètement l'organisation syntaxique de la phrase, quand le verbe est suivi de compléments : « *Quand on s'ante à la façon par exemple dont sont formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux.* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.336-337). En revanche, lorsqu'il a une autre fonction, le syntagme nominal occupe en général sa place habituelle, tout comme d'ailleurs le pronom : « *Qu'il les fasse, ses paquets.* » (*Rigodon*, p.142). Dans le cas de la « reprise », massivement employée dans *Mort à crédit*, la situation est inversée : « *Mon père, il était pas commode (...) Notre logement, rue de Babylone, il donnait (...) C'était un gros blond mon père, furieux pour des riens* » (p. 550). Ces phrases emphatiques sont celles où Céline insiste sur un des éléments de son propos pour le mettre en évidence. La transformation emphatique se caractérise chez lui, par le déplacement, surtout en tête de la phrase, de l'élément sur lequel il veut insister, et par d'autres particularités syntaxiques. Il se pourrait que la phrase simple soit : « *Mon père n'était pas commode* », puisque le terme qu'il veut mettre en évidence est « *Père* », alors la transformation emphatique a donné « *Mon père, il était pas commode* ». Les deux procédés d'emphase utilisés sont ici : le détachement en tête de phrase, au moyen d'une pause, d'un mot ou d'un groupe de mots et l'emploi du présentatif « *C'était* », montre que l'emphase porte sur le sujet. Ces répétitions peuvent concerner plusieurs mots, voire des membres phrase. Mais c'est surtout dans le redoublement du sujet par le pronom qu'elles prennent chez Céline, leur forme exemplaire. Dans *Rigodon*, on peut lire des passages comme celui-ci : « *il finira, lui tout saoul heureux, dans les caves, fameux péri jaune !* » (p.927).

Si l'on se réfère à la remarque de H. Morier dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1975), on peut dire que dans le cas de la « reprise », quand le syntagme nominal n'est pas sujet, il y a véritablement anacoluthie, car dit-il, l'on voit dans celle-ci, une « *rupture de construction syntaxique* » (p.102). Chez Céline, quand un élément est détaché en tête de phrase par l'emphase, sa fonction syntaxique dans la phrase est remplie par un pronom personnel qui a la forme et la place voulues par cette fonction. Comme l'emphase ci-dessus porte sur le pronom personnel « *Il* », celui-ci a pris éventuellement la forme dite tonique qu'est « *lui* ». Ce qui est curieux dans ce type d'expression du français populaire avancé, c'est ce rythme binaire oscillant entre le trop personnel et le socialement compréhensible. Autrement dit, les constructions à rappel, chez Céline, sont des manifestations de l'incertitude de ses narrateurs et de lui-même. Lorsqu'il est sujet, la phrase ne subit guère de dislocation puisque le syntagme nominal occupe alors sa place normale. La mise en relief n'est indiquée que par la pause qui suit le syntagme nominal, pause qui laisse au pronom sa pleine valeur : « *Mon père, il était comme ça (...) et c'est comme ça qu'il comprenait, lui, toutes les épreuves de l'existence...* » (*Mort à crédit*, p. 692). Toutefois, c'est dans le cas où la dislocation est la moindre que l'emphase est jugée construction populaire, voire vulgaire. C'est ce que semble confirmer les propos de Kr. Sandfeld lorsqu'il écrit dans *Syntaxe du français contemporain* (1970) :

« En langue populaire cette reprise du sujet fourmille (...) Si (...) elle a lieu dans des propositions subordonnées, c'est presque toujours un critère de langue vulgaire (...) » (p. 51). A l'oral, il est sûr que, lorsqu'il s'agit du sujet, la reprise, devenue simple redondance relève plus du registre « licencieux » que du registre « courant » où se rangent les autres cas de reprise et d'anticipation. Mais dans le roman célinien, il n'y a pas de différence en général entre la reprise du sujet et n'importe quelle autre forme de reprise ou d'anticipation. Ses personnages emploient successivement la reprise pour le sujet et l'anticipation pour le complément d'objet: « (...) *les Allemands aussi peut-être qu'ils savaient, mais moi, vraiment, je savais pas..* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.21). Dans le parler d'un même personnage sont détachés par la reprise aussi bien un sujet qu'un syntagme d'une autre fonction: « *Ma mère d'abord était douteuse, elle a commencé par prétendre que j'avais bouffé des nougats...* » (*Mort à crédit*, p.52). D'autre part, la reprise du sujet peut apparaître chez des personnages dont le parler est tout au plus marqué par « ça », par exemple chez Ferdinand qui dit : « *Mon père, il était comme ça (...) et c'est comme ça qu'il comprenait, lui, toutes les épreuves de l'existence...* » (*Mort à crédit*, p. 692).

Anticipation et reprise peuvent passer pour des marqueurs de langage populaire dans la mesure où dans certains romans ils sont employés par des gens de milieu populaire, dont par ailleurs le parler est nettement marqué. Ainsi trouve-t-on la reprise chez presque tous les personnages céliniens. Ceux-ci se servent également de l'anticipation. Dans tous ces cas, anticipation et reprise, ne pouvant être interprétés comme indicateurs de niveau, deviennent marques d'oralité et donc marques de registre. En effet le français littéraire étant le langage de référence, tout fait d'oralité est irrégulier et s'il n'est pas marque de niveau, il est significatif de la situation d'énonciation et par conséquent marque de registre. De la sorte, anticipation et reprise diffèrent de « ça » qui, à cause de sa coexistence avec « cela », pouvait fort bien être marqueur d'oralité, sans dénoter précisément un registre. Outre, ces cas majeurs sus indiqués, Céline dérègle le déroulement syntagmatique de l'énoncé en perturbant l'ordre des mots, en modifiant donc la place que la norme assigne à certains morphèmes ou syntagmes en raison de leur nature et/ ou de leur fonction. Pour ce faire, ou bien il se contente de déplacer ou bien il souligne le déplacement à l'aide d'un morphème ou d'une construction spécifiques : « *Ma mère sa voilette, la rafale la lui arrache, trempée...* » (*Mort à crédit* p.622) ; « *Lâche qu'il était, je le savais* », (*Voyage au bout de la nuit*, p.329) ; « *Entièrement sonnée qu'elle était...* » (*Mort à crédit*, p.855) ; « *Toute jaune et rouge qu'était maintenant sa figure avec beaucoup de sueur dessus, (...)* » (p.598) ; « *le père Birouette qu'on l'appelait* » (*Voyage au bout de la nuit*, 89).

L'adjectif attribut du sujet, aussi bien que du complément d'objet, normalement placé après le verbe, peut ainsi se placer avant lui : « *Pas tranquille du tout j'étais.* » (*Voyage au bout de la nuit*, p. 166) ; « *Un cochon c'était, un gros, un énorme.* » (*Voyage au bout de la nuit*, p. 290) ; « *Si vaseux je me sentais (...)* » (*Voyage au bout de la nuit*, p. 181). Il en est de même pour le complément d'objet, construit directement ou indirectement: « *des yeux piles comme ceux d'Alcide, il avait* » (*Voyage au bout de la nuit*, p. 163) ; « *A la concierge du théâtre j'ai emprunté encore trente belles.* » (*Mort à crédit* p. 892). Céline fait aussi le déplacement dans le cas d'une locution verbale ou d'expressions toutes faites: « *Fortune elle se mit à faire en quelques mois* » (*Voyage au*

bout de la nuit, p.73). Dans la mesure où l'adjectif, en théorie, a deux places possibles (avant ou après le nom), il se prête aussi à des permutations. Lorsqu'il est d'ordinaire postposé, Céline le place avant le nom: « *peut-être que ces sortes de vacances imprévisibles que vous vous disposez à prendre ne formeront-elles en définitive qu'un épisode un peu romanesque, une bienvenue diversion, (...)* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.438) ; « *C'était pas une petite pause de (...) rafistoler la moche enveloppe, »* » (*Mort à crédit*, p. 880) ; « *Il avait conçu un programme entièrement d'après ces données... Et des fondamentales réformes* » (p.872) ; « *j'ai eu la neuve paire de tatanes, (...)* » (p.654) ; « *il portait un rongeur baudrier (...)* » (p.704). La présence d'un adjectif normalement antéposé n'empêche pas l'antéposition d'un autre: « *je renonçai à cette facilité à cause des histoires et des malheureux jaloux petits maquereaux d'amis (...)* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.539) ; « *Ce dressage de son génie lui avait coûté plus de peine, de vrais surhumains efforts que tout le reste de son œuvre !...* » (*Mort à crédit*, p. 885) ; « *Le drame je l'ai saisi vraiment... l'ardente politesse... la juteuse profonde mélodie...* » (p.583). Paradoxalement, en lui donnant une place inaccoutumée, Céline arrive à donner du poids à l'adjectif alors qu'il le met dans une position où précisément il ne peut être accentué. Un adjectif souvent antéposé, notamment à l'écrit, est parfois postposé: « *Ils prenaient une terrible déroutante, (...)* » (p.734) « *ça me foutait des crampeuses terribles...* » (p.616).

Céline perturbe l'ordre syntagmatique en détachant en tête de phrase des adverbes. L'adverbe de phrase, en principe placé au début de l'énoncé, est déplacé à la fin : « *J'aurais tué sans savoir pourquoi, un peu plus.* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.41). Un adverbe habituellement antéposé est postposé. C'est le cas de l'adverbe qui dans une locution verbale se place avant le nom ou l'adjectif et qui de ce fait est déplacé après celui-ci : « *Surtout quand il fait chaud atrocement* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.116) ; « *j'avais envie de m'en suer, énormément, absolument, (...)* » (*Ibidem*, p.12) ; « *Ils l'avaient calomnié beaucoup...* » (*Mort à crédit*, p.639) ; « *Sûrement qu'ils avaient bâfré trop....* » (*Ibidem*, p.680) ; « *J'éprouvai une espèce de vertige à l'envers, à cause des fentes top nombreuses vraiment (...)* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.191) ; « *elle est divine absolument, (...)* » (*Mort à crédit*, p.583) ; « *Rien que des grimaces et des ludions!..., en plombs tarabiscotés, torturés, refignolés dégoûtamment...* » (*ibidem*, p.661) ; « *Je me sentais faible extrêmement comme si je relevais d'une maladie.* » (*Ibidem*, p.828). Un adverbe habituellement postposé est antéposé. C'est le cas de l'adverbe qui porte sur le verbe et se place en principe après celui-ci : « *Toujours elle trouvait de nouveaux prétextes pour rester dans Paris.* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.79). Toutefois, il arrive à Céline de le déplacer après l'ensemble du syntagme verbal : « *Le Baron Méfaize, le directeur général, comptait sur lui absolument.* » (*Mort à crédit*, p. 573). C'est d'ailleurs là parfois la seule permutation possible étant donné la structure de la phrase, comme dans l'exemple suivant où l'adverbe porte sur un verbe qui appartient à une phrase à l'infinitif, transformation d'une complétive enchâssée : « *c'est le seul moyen d'oublier son corps un peu, (...)* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.82).

Céline cherche à retrouver l'expressivité caractéristique de l'oral non seulement par ces permutations qui n'entraînent qu'une transformation superficielle, mais surtout, plus profondément, par la négation simplifiée et l'effacement de l'indice de la troisième personne qui, eux, touchent la

structure même de l'énoncé. Il manifeste une certaine négligence vis-à-vis des complexités de la grammaire française. Celle-ci est maltraitée dans le sens d'une simplification de ses règles (règles difficiles et inutiles du point de vue de l'économie de la langue).

3-Négation simplifiée et effacement ou ellipse de « il » l'indice de la troisième personne

Ces deux marqueurs sont liés pour des raisons multiples. D'abord, tous les deux consistent en un effacement. Ensuite, ils ont un fonctionnement parallèle: lorsqu'un écrivain ne supprime pas dans une œuvre le premier élément de la négation, il ne supprime pas non plus l'indice de la troisième personne. En effet, dans une phrase de forme négative comportant un verbe impersonnel, l'effacement du marqueur de troisième personne entraîne, en général, celui du premier élément de la négation. Enfin, ces deux marqueurs ont le même emploi : négation simple et effacement de l'indice personnel ne s'opposent qu'aux formes canoniques et fonctionnent comme des unités discrètes. Ils sont présents ou absents dans un parler. Cela, parce que ces indicateurs se présentent d'abord et fondamentalement comme des indices de parler populaire. C'est à eux qu'ont fréquemment recours les écrivains qui veulent marquer comme populaires des énoncés, en général brefs, attribués à des locuteurs anonymes ou indifférenciés.

D'ordinaire, la phrase négative comprend l'élément « ne ». Cependant, certaines phrases négatives de Céline ne contiennent que l'un des éléments ordinairement adjoints à « ne », c'est-à-dire « pas » : « *J'hésite pas moi !...C'est mon génie ! le coup de mon génie ! pas trente six façons !... J'embarque tout mon monde dans le métro, pardon !... Et je fonce avec* » (Guignol's Band, p.122). En effet, c'est dans la langue familière qu'on rencontre ces genres de constructions « *j'hésite pas moi* ». Par ailleurs la langue des romans de Céline est une langue courante. Par conséquent, l'on note l'emploi de phrases elliptiques, c'est à dire celles qui n'expriment pas certains termes faciles à suppléer : « *Moi, j'aurais rien dit. Rien.* » (Voyage au bout de la nuit, p. 232). A ces formes populaires, il faut ajouter les faits de syntaxe populaire plus nombreux dans les textes de Céline. La réduction de la négation verbale à son second terme « *pas* » mentionnée dans les marques de l'oralité peut passer inaperçue : « *les femmes, dont le sexe renonce jamais...(...) le coup monstrueux pour les dames, que les hommes bandent plus....* » (Nord, p.555).

Enfin, l'adverbe négatif « non » peut constituer à lui seul, l'équivalent de toute une phrase négative, en réponse à une phrase interrogative ou impérative « - *Est- ce que tu crois qu'il m'a reconnu ? Non ! non !* » (Nord, p. 415).

A ce sabotage de la structure de la négation, s'ajoute un autre fait syntaxique plus visuel, celui de l'ellipse de la troisième (3eme) personne « il ».

Selon le grammairien Georges G, les pronoms sont comme « *des éléments morphologiques autonomes qui ont dans la phrase les mêmes fonctions que les éléments nominaux. On les définit*

comme tenant la place d'un nom, c'est-à-dire d'un substantif, mais ils peuvent aussi bien représenter un adjectif, un indéfini ou une idée... »¹. En tant que tels, les pronoms assurent l'économie du discours en évitant des répétitions. Ils sont donc des éléments grammaticaux indispensables à tout discours. Mais chez Céline, il y a une désinvolture dans les constructions des phrases que le pronom « il » est très souvent omis : « *C'était pas seulement un homme pour la mécanique l'oncle Edouard... Faudrait pas confondre... il était sensible on peut pas dire le contraire... (...) Ça me tracassait de plus en plus à rester là comme un plouc à goinfrer sa croûte ... un vrai sagouin culotté... merde ! ça suffisait* » (*Mort à crédit*, p. 283).

Cet exemple suscite beaucoup de commentaires. Le segment de phrase « *faudrait pas confondre* », appartient à la catégorie des phrases impersonnelles. Il est marqué par une double ellipse : d'une part l'ellipse de l'adverbe de négation « *ne* », et d'autre part, l'omission du pronom personnel « *il* ». Ce pronom indispensable à l'écrit, disparaît très souvent dans la langue orale non soutenue. Lorsque Céline écrit : « *y avait magie dans notre boutique* » (*Mort à crédit*, p.71), l'emploi du gallicisme « *il y a* », marqué par l'ellipse du pronom personnel sujet « *il* », confère aux phrases répertoriées, le contexte d'oralité. Ce même constat se trouve dans d'autres passages : « *En plus, je lui donnais des nouvelles de ce qui se tramait dans les rayons, les mecs qu'on allait congédier, par ce que y en avait toujours qu'étaient en bascule... ils pensaient qu'à ça entre eux, les pilons, à se faire vider à coups de ragots bien pernicioeux...* ». (*Ibidem*, p. 123). Dans cet extrait, on note non seulement l'ellipse du pronom « *il* » dans « *...y en avait toujours* », l'omission de « *ne* » : « *ils pensaient qu'à ça* », mais aussi la langue familière avec le terme « *mecs* ».

Ces deux indicateurs sont mis en général dans la bouche de personnages de milieu populaire et n'apparaissent pas chez les autres. Toutefois, l'un ou l'autre de ces indicateurs peut aussi au gré du scripteur devenir simple marque de registre, lorsqu'il est mis dans la bouche de personnages qui par leur milieu socioculturel n'ont rien de populaire ou dont le parler est par ailleurs parfaitement correct. Au total, on peut dire que, si la langue orale accorde une large place à l'ellipse du pronom personnel « *il* », la langue littéraire et écrite, quant à elle, n'admet pas cette ellipse. Elle est le propre de la langue parlée où les locuteurs, consciemment ou non, s'écartent des principes défendus par les puristes. Ce phénomène avait pris de l'importance dans la création du XX^e siècle, et Céline se fait un des continuateurs. On pourrait dire que l'émotion qui fait partie du style de Céline, ne connaît ni négation ni prépositions. La négation simplifiée est beaucoup moins fréquente et B. Elias, comparant *Voyage au bout de la nuit* et *Nord* dans « Personnage et idiolectes dans *voyage au bout de la nuit* et *Nord* », indique que le narrateur (qui a presque toujours la parole) « *n'utilise que 12% de négations sans « ne » dans la première moitié du Voyage et bien que ce chiffre s'élève à 26% dans la seconde moitié, il reste encore bien inférieur à celui de 71 % pour le discours du narrateur dans Nord* » (p.264). Moins fréquents encore, et toujours selon les termes de B. Elias, « *l'effacement de l'indice personnel et l'apocope de la voyelle dans le pronom sujet de la deuxième personne. Encore plus rare, l'apocope dans le relatif sujet qui n'est notée que dans 1% des cas*

¹ Georges G., *Système grammatical de la langue française*, p. 151.

dans la première partie du roman et dans 3% des cas dans la seconde »¹. A côté de ces constructions syntaxiques calquées sur l'oralité, l'on observe des impropriétés tant syntaxiques que lexicales par l'usage peu orthodoxe des élisions qui donnent lieu à des expressions relâchées.

4- Les expressions relâchées : les élisions

La particularité de l'écriture célinienne se situe dans l'organisation de ses phrases. On trouve dans l'œuvre romanesque de Céline, des simplifications grammaticales subversives, même si elles sont novatrices, sont cependant inadmissibles à l'écrit. Ces marques de familiarité se manifestent dans des échanges de paroles entre les différents protagonistes. Considérons à ce propos le texte suivant de la conversation entre Bardamu et Robinson :

« - T'as donc été te coucher ? que je lui fis. (...) »

- T'as pas d'idée...on n'en sort pas.... Alors elle est devenue comme copine avec moi et puis eux aussi... y a des gens que j'intéresse tu sais !... » (*Voyage au bout de la nuit*, p. 385-386).

Dans cette longue conversation, les formes orales sont toujours employées : le monosyllabique « ça », cette forme contractée qui a de plus en plus tendance à supplanter son concurrent « cela ». Il en est de même pour les répétitions comme le montre le dialogue susmentionné. Ce dialogue se compose de questions construites avec « qu'est-ce que », ou bien avec des formes interrogatives qui sont marquées d'ellipse du verbe : « des constructions aussi ?... un cercueil ?... », les réponses de Robinson qui sont souvent nominales : « Non, un clavier pour les lapins... ». Le ton familier n'est pas non plus absent de ce dialogue notamment dans « c'est une drôle d'heure... ». Le langage familier se manifeste aussi dans les constructions syntaxiques avec élisions « T'as donc été te coucher ? » ou « T'as pas d'idées.. » et avec ellipse du pronom personnel « il » dans « y a des gens que j'intéresse tu sais ! ... ». Pour conférer à la langue de ses romans, le statut de la langue populaire, Céline use de la transcription phonétique en usant des élisions inadmissibles à l'écrit : « J pense plus à rien » (*Voyage au bout de la nuit*, p. 66) ; « après gentille comme t'as été avec moi » (*Ibidem*, p.513) etc.

Il utilise, en effet, ces marqueurs « qu' » et « t' » pour noter l'apocope de la voyelle dans le pronom relatif sujet et dans le pronom sujet de la deuxième personne, ces graphies étant parfaitement correctes, en cas d'élision, pour le relatif objet et le pronom de la deuxième personne complément. De plus, l'apocope de la voyelle dans le pronom sujet de la deuxième personne est toujours notée devant une voyelle et jamais devant une consonne comme chez certains, pas même devant « savoir », puisque le pronom complément n'a la forme « t » qu'en cas d'élision, par conséquent devant une voyelle : « T'auras beau faire petite vache, t'y couperas pas. » (*Voyage au bout de la nuit*, p.267) ; « T'entends ça d'ici ? » (p.454) ; « T'élèves des lapins à présent ? » (p.304) ; « Qu'est-ce que t'as ? » (*Rigodon*, p.68) ; « T'es au poil, fils ? » (p.127).

¹ Catherine R., *Le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914-1939*, op.cit., p.263

En plus, pour créer la forme irrégulière, Céline transgresse la norme du pronom complément indirect de troisième personne « lui », en adoptant la graphie « y » qui a le mérite de restituer la prononciation et d'être parfaitement conforme à la norme graphique puisqu'elle correspond au pronom adverbial. Dans la mesure où, dans certains emplois, « y » alterne avec « à lui », le premier représentant un nom de la classe des non animés, le second de la classe des animés (j'y pense, je pense à lui), on peut considérer que Céline en utilisant « y » là où on attendrait « lui » n'opère qu'un transfert « sémantique » selon les termes de J-P. Louis¹ : « *J'ai beau y dire et y redire...* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.107) ; « *Il poussait de tels soupirs, que j'y aurais écrasé la tronche.* » (*Mort à crédit*, p.899). Cette même graphie, il l'utilise également pour rendre compte de la forme apocopée du pronom sujet de la troisième et de la sixième personne. Mais là, il s'agit d'un transfert syntaxique, « y » n'ayant jamais la fonction de sujet : « *Y gagnera pas son bifteck!* » (*Voyage au bout de la nuit*, p.238) ; « *L'avenir, je vois comment qu'y sera...* » (p.241) ; « *Y regardent pas eux...* » (p.107) ; « *y n'ont qu'à bien se tenir, (...)* » (p.95) ; « *Ses falzars surtout y tenaient plus à rien* » (*Mort à crédit*, p.564) ; « *Avec ce qu'y se jette, même en hiver, il doit pas craindre les rhumatismes* » (p.745) ; « *Y devait y avoir là des motifs?* » (p.809).

C'est ainsi que l'on note, chez Céline, un bafouillage complet et total de la structure syntaxique des phrases. Celles-ci semblent mal construites ; on voit des suppressions d'instruments grammaticaux par-ci, par-là. Or en grammaire, l'étude des fonctions et de la construction des phrases, c'est la syntaxe. Les faits de syntaxe dans l'œuvre de Céline, beaucoup plus nombreux, sont inégalement marqués et inégalement complexes. Ce qui s'affirme du point de vue de la syntaxe dans ses romans, c'est une entreprise systématique et très consciente d'allègement. Céline disait de son premier roman, à la fin de sa vie que : « *Ce n'était pas de l'émotion pure. Il fallait aller plus loin, dans la voie de la simplification calculée et raffinée* »². C'est là que se situe ce qu'il appelait « *sa grande attaque contre le verbe* ».

II- Les manifestations lexicales : la création lexicale de Céline

L'une des innovations attribuées à Céline dans la littérature, se situe au niveau de la langue. Cet écrivain a su créer une langue littéraire qui est la langue parlée populaire, et plus précisément la langue populaire parisienne. A ce propos, Céline est évoqué par le critique littéraire Gaétan Picon comme un de ceux qui ont bouleversé le rapport de l'écrivain avec la langue, et la nature même du roman par le langage, car selon le point de vue de ce critique, « *le soin naguère apporté au récit, à la présentation des scènes et des personnages, est tout entier reporté ici sur un langage qui se présente comme une création continue : admirable de véhémence, de violence, d'invention, et*

¹ J-P. Louis, « Les altérations de graphie comme faits de syntaxe dans *Féerie pour une autre fois II* », *Actes du colloque international de Paris (17-19 Juillet 1979)*, Paris, Société des Etudes céliniennes, p.165.

² *Entretiens familiers avec L. F. Céline*, op. cit. p. 53

donnant par l'apport argotique un exemple décisif de possibilités de renouvellement de la littérature par la langue parlée»¹.

Il ressort de ce constat que l'argot est effectivement présenté à la fois comme une création continue et comme ce par quoi Céline a assuré une des transformations importantes du roman contemporain. Il convient d'ajouter par ailleurs que cet argot est très riche. Pour se convaincre des immenses possibilités de création de cette langue, il suffit de se reporter aux créations néologiques de tout genre : création par dérivation, par emprunt aux langues étrangères.

Céline opère également par dérivation. Celle-ci se caractérise par l'adjonction à un radical d'un affixe, c'est-à-dire d'un morphème qui, non seulement n'existe pas à l'état libre dans la langue, mais qui n'est pas porteur de catégorie grammaticale. Elle présente les trois aspects suivants : la suffixation, la préfixation et le transfert de classe grammaticale. La suffixation, c'est l'adjonction d'un élément à la fin d'une base fournie par un mot ou par un radical que L. Guibert appelle « *paradigme dérivationnel* ». Dans le cadre de cette étude, notre champ de réflexion se focalisera sur deux types de dérivation : les dérivations à base nominale et les dérivations par suffixation.

Sur le plan nominal, Céline compose ou crée des mots nouveaux à partir des noms. Ces mots sont pour la plupart des verbes. Nous avons :

Polka —————> *Polker* dans *Normance* (p.140)

Gueule —————> *Gueuler* dans *Voyage au bout de la nuit* : « *Gueule, pas si fort !* » (p.59) ou « *Mais ces conditions implacables n'empêchaient pas Alcide de gueuler, au contraire* ». (p.197)

Barde —————> *barder* dans *Guignol's, Band* : « *Tout le bazar secoue, vogue, sursaute tellement la foule en houle barde, brame, agite, conspue le Matthew* ».

Drapeau —————> *drapeautique* dans *Voyage au bout de la nuit* (p.93)

La dérivation par suffixation se fait par adjonction d'un élément à la fin d'une base fournie par un mot ou par un radical. On peut citer quelques exemples de mots :

Aigre —————> *aigrette* dans *Guignol's Band* : « *Affairé dans sa musique, à taper sur son rigodon, à la cadence aigrette, à la berceuse rémoulette* (p.37) ;

Momie —————> *mominette* dans *Voyage au bout de la nuit* : « *De bistrots en bastions, de mominette en café crème, nous partîmes donc à six au hasard des mauvaises directions, (...)* » (p.62).

Ces suffixes ont une valeur diminutive. Ce relevé n'est pas exhaustif. On pourrait user des dizaines et des dizaines de pages pour ce problème de la dérivation. Mais notre objectif est de faire ressortir en quoi Céline a innové dans son rapport avec la langue. Son désir est de donner vie à de nouvelles unités lexicales...

¹ Gaétan P., *Littérature du XX^e siècle*, Gallimard, Paris, 1958, p. 1145

En plus, Céline innove par les multiples emprunts faits à des langues étrangères comme l'anglais et l'allemand. Ces interférences, ces superpositions, cette conciliation entre ces trois langues se manifestent de plusieurs manières. Sous cet angle, on assiste à un véritable laminage de l'intérieur de la langue française par l'anglais et l'allemand. Le dessein étant de plier la langue française aux exigences de la pensée et du rythme des langues d'emprunt jusqu'à la « désémantiser ». Selon les termes de Joseph Paré, Céline opère dans une certaine mesure par « *une production discursive par métissage ou par marronage.* »¹.

Ce phénomène est rendu possible par l'emploi et l'insertion des mots anglais ou allemands exprimant des réalités diverses dans les énoncés. D'une part, certains de ces mots sont mis entre guillemets, sans traduction, ni note infrapaginale explicative. On peut s'appuyer dans ce cas sur *Mort à crédit*, *Guignol's Band* et *Nord*. Dans *Mort à Crédit*, on trouve des expressions comme : « *Good-Morning* », « *Hello* », « *River* », « *Water* » (p.32); dans *Guignol's Band* : « *Mile End* » (p.36); « *fifty-Fifty* » (p.66); « *breach of the law* » (p.73). En plus de ces expressions, on lit dans ce roman des déclarations d'amour faites en anglais : « *I love you ! I love you ! qu'il faisait cascade* » (p.136) ou des appréciations de situations et de phénomènes comme : « *Lovely weather my lord ! Lovely smile ! London sun ! (...) Lord ! don't you think ?* » (p.52). Il s'agit de l'expression d'un contentement, d'une admiration. A cela, on peut ajouter le chant des jeunes gens exécuté sur la place publique quand ils sont entrain de jouer : « *policeman ! Policeman ! don't touch me ! I have a wife and a family !*

*How many children have got?
Five and twenty is my lot!
Dancing Dolly had no sens!
She bought a fiddle for eighteen pence* » (p.40-41).

Dans *Nord*, on trouve des mots allemands non traduits comme :

« *kommissar* » (p.14) ; « *Acht !...nein!...nein!....* » (p.58); « *Kraft! Donnerwetter !* » (p.97) ; « *gut! Gut!* » (p.107); « *Frau Schwartz bitte!* » (p.148); « *Ja!...ja!...ja!....* » (p.148). Cette dernière expression traduit l'approbation et signifie en Français «oui».

Les passages où sont extraits ces différents mots peuvent être incompréhensibles au lecteur non averti. Il ne peut pas imaginer, par exemple, que : « *breach of the law* » est violer la loi ; « *bitte* » est « *Pardon* ». D'autre part, l'auteur utilise des mots anglais ou allemands, sans traduction, sans artifices typographiques, sans notes explicatives ou indices signalant le syntagme. Ces mots (anglais ou allemands) sont intégrés aux textes romanesques (en français) le plus naturellement possible. Il réalise ce que les linguistes appellent xénisme. Ce procédé est volontairement utilisé par Céline. Dans *Voyage au bout de la nuit*, on peut déceler les termes comme : « *Bushman* » (p.180). Mis

¹ Joseph P., *Ecriture et Discours dans le roman africain francophone post- colonial*, Paris, Kraal, 1995, p.134.

dans la bouche d'un personnage (un Noir aliéné), ce mot sert à insulter, à injurier un autre Noir : « ...sauvage alors ? (...) Toi y en a couillon ! Bushman ! plein couillon ». D'origine anglaise, le mot « *Bushman* » a gardé sa forme et son sens de « celui qui vient de la brousse », de « broussard » ou bien de « sauvage ». Parmi ces termes argotiques, il y a une proportion de mots obscènes qui choquent « *Rouspignoles* », de termes orduriers comme « *Saligaud* », « *cul* »

Dans *Nord*, c'est généralement, des mots allemands qui sont employés selon le même procédé. C'est le cas du mot : « *Franzosen* » (p.57) L'autre particularité, c'est que l'auteur l'a fait précéder d'un déterminant (article défini) en français « les » ; ce qui donne « les *Franzosen* ». On peut citer l'expression: « *Ach!...nein!...nein!* » (p.58) ; « *Da! da! da! Ich will* » (p.72) ; « *geheimdienst, wilhelmstrasse* » (p.15) ; « le *legationsrat* », « *notreFührer* » (p.30) ; « *untergrundbahn* » (p.94) ; « *von Paris ! Von Paris !* » (p.100), etc.

L'autre procédé d'infraction langagière que Céline utilise, consiste à insérer dans le texte français, des expressions anglaises ou allemandes, sans artifices typographiques (les guillemets), mais avec traduction directe par le narrateur, et destinée aux lecteurs qui ne connaissent pas la langue. Ce procédé est abondamment employé dans *Guignol's Band*, et particulièrement dans les propos du personnage Delphine, la gouvernante (domestique ou bonne) de Claben, un commerçant. Delphine s'exprime en Anglais et son discours est chaque fois traduit directement en français par le narrateur. A ce propos, on peut citer par exemple, la conversation qu'elle a eue avec son patron, Claben : « *Call me Delphine or governess ! but not your maid! I am not your maid ! Appelez-moi Delphine ou votre gouvernante! Mais pas la bonne ! Je ne suis pas !... (...) Je suis pas gaga tout de même Delphine ! I am not your maid either ! Je ne suis pas votre bonne! (...) You understand ? Vous comprenez ! Between you and I...Entre vous et moi ...I played! Yes ! J'ai joué n'est-ce pas? Au théâtre !...Ah ! theater ! yes!...* » (p.195-198)

Dans *Nord*, Céline utilise le procédé qui consiste à insérer des mots allemands mis entre guillemets, avec traduction directe. C'est le cas des mots comme : « *Achtung ! ... Achtung !.... attention ! attention* » (p.32) ; « *Universchamt....échontée !...raus ! raus !dehors !* » (p.34) ; « *hausgericht !.repas frugal* » (p.62) ; « *Merkwurdig ! Iwan ! merveilleux !* » (p.73) ; « *Stimmt !....ça va !* » (p.63) ; « *Ach ! Viel besser !... encore beaucoup mieux !* » (p.73), etc.

Ces traductions sont destinées aux lecteurs qui ne connaissent pas les langues anglaises et allemandes. Elles permettent donc de gommer, d'effacer l'écart sémantique qui existe entre l'auteur et les lecteurs ignorant ces langues. L'emprunt linguistique constitue, pour Céline, une technique qui lui permet de pallier l'insuffisance du paradigme lexical français. L'intrusion des mots et expressions anglaises et allemandes dans le texte, ou l'accouplement syntaxique des trois langues est en fait une forme d'agression de la langue française. Avec ces emprunts aux langues étrangères, Céline veut insinuer d'une part, que le vocabulaire du Français a besoin de s'enrichir au contact d'autres langues. Céline ayant beaucoup voyagé et ayant intégré d'autres cultures, veut traduire aussi fidèlement que possible les réalités propres à ces cultures. D'autre part, l'auteur met en évidence la flexibilité des frontières entre les langues.

Ces mutations formelles qui bouleversent les schémas, les canevas romanesques, se doublent sur le plan linguistique d'une approche interculturelle. En effet, la langue française et les langues étrangères définissent, par leur contact, l'espoir de rencontre, d'affrontement et de dialogue de différentes cultures, de diverses perceptions et des théories différentes du monde. Ce dialogue des cultures s'appréhende à travers un ensemble d'interférences et d'apports divers. L'examen attentif de l'écriture romanesque de Céline démontre que le français, dans certains contextes d'énonciation, ne parvient plus à prendre totalement en charge le paradigme des références culturelles étrangères. Ce qui montre l'irréductibilité de ces cultures. Aussi, un grand nombre de réalités socioculturelles échappe-t-il au paradigme lexical français.

Conclusion

L'effort de Céline pour renouveler la forme du roman a consisté à recourir dans la narration écrite au français parlé populaire et argotique. Cette transgression du français écrit se traduit par la rupture avec les normes syntaxiques de l'écrit. Pour donner l'impression du langage parlé, de la confiance proférée de vive voix au lecteur, Céline transpose certaines particularités de ce langage dans la syntaxe de l'écrit. Ce langage est d'autant plus marqué qu'il est plus populaire. Et c'est bien ce langage quotidien des pauvres, des humbles, que Céline s'efforce de recomposer dans ses romans, pour donner l'impression d'une parole en accord avec la misère qu'il aborde et décrit. Ce langage parlé, plus disponible que le langage écrit fixé dans ses règles et ses convenances, manifeste des nouveautés lexicales et syntaxiques. Céline plus que tout autre a été aux aguets de ses innovations que les écrits de son temps ne manifestaient pas, mais qui étaient déjà perceptibles dans le français oral. C'est dans une telle perspective qu'il faut comprendre son point de vue suivant : « *Une langue c'est comme le reste, ça meurt tout le temps. Ça doit mourir. Il faut s'y résigner. La langue des romans habituels est morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute. Mais ils auront eu la petite supériorité sur tant d'autres, ils auront pendant un an, un mois, un jour vécu* »¹. Le prestige de Céline est si fort qu'il parvient dans ses romans à se dépêtrer du joug de la langue bourgeoise et académique au profit de l'oral-populaire, argotique ou familier dont les manifestations lexicales et syntaxiques traduisent la rupture ou évoquent certaines innovations. Avec l'argot, tout contribue à faire du style de Céline, un style de révolte, un style de l'affirmation d'une parole différente et scandaleuse par ce qu'écrite et battant en brèche le langage régnant sur le terrain où il a l'habitude de triompher. En somme, l'inscription de la langue populaire dans le tissu romanesque chez Céline souligne la place importante qu'il accorde à la voix de l'homme de la rue qui, rejeté à la périphérie par le pouvoir politique trouve ici, le moyen d'organiser sa « rébellion » en adoptant un autre langage. Le recours au registre familier, populaire et argotique par Céline aura pour effet novateur, la distorsion, la subversion des normes syntaxiques du français réputé correct et conventionnel. On voit donc à chaque page, des licences grammaticales, des constructions

¹ Dauphin & Godard, *Cahiers Céline I*, Paris, Gallimard, 1976, p.115

syntactiques particulières qui dénotent sa particularité, son identité et surtout sa différence d'avec les autres romanciers.

Bibliographie

I Corpus

L-F Céline,

-*Voyage au bout de la nuit*, Coll. Folio, Paris, Gallimard, 1952 ;

-*Mort à crédit*, Coll., Folio, Paris, Gallimard, 1952 ;

- *Guignol's band*, coll., Folio, Paris, Gallimard, 1951;

- *Nord*, coll., Folio, Paris, Gallimard, 1957.

II Les ouvrages critiques et méthodologiques

Brunot F., *La pensée et la langue*, Paris, Masson, 1965.

Dauphin & Godard, *Cahiers Céline I*, Paris, Gallimard, 1976.

Gaétan P., *Littérature du XX^e siècle*, Gallimard, Paris, 1958

Georges G., *Système grammatical de la langue française*, Paris, p.7-40.

La Poétique de Céline, Paris, Gallimard, 1985.

Joseph P., *Ecriture et Discours dans le roman africain francophone post- colonial*, Paris, Kraal, 1995.

Le Galliot J., *Description générative et transformationnelle de la langue française*, Paris, Nathan, 1975.

Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F, 1975.

Sandfeld Kr, *Syntaxe du français contemporain*, Paris, Librairie Champion, 1970.

III Thèses, Articles et Dictionnaire

Catherine R., *Le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914-1939*, Thèse d'Etat, soutenue à l'université de la Sorbonne, 1988.

Elias B., « Personnage et idiolectes dans *voyage au bout de la nuit* et *Nord* » in *Actes du colloque international d'Oxford* (13-16 Juillet 1981), Paris, Bibliothèque L-F. Céline.

Godard, H. -« Un art poétique », *L-F. Céline I, Revue des Lettres modernes* n°398-402, 1974,

« Langage et Style selon Céline » in *L'Année Céline 1996*, Tusson, Du Lérot, p.229-276.

Louis J-P., « Les altérations de graphie comme faits de syntaxe dans *Féerie pour une autre fois II* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 Juillet 1979), Paris, Société des Etudes céliniennes.

(Collectif) *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Casablanca, 1953-1964.