

Subversion de la langue dans le roman célinien :

Mort à crédit et Le Pont de Londres

Par : Valentin Charles M'FOUBA

Introduction

Le contexte du langage littéraire au XX^e siècle constitue un moment de la rupture avec la tradition classique et avec l'idéologie de la langue noble dans les romans céliniens comme *Mort à crédit* et *Le Pont de Londres*. Sous cet angle, Philippe Vindevoghel écrit dans *Céline et le littéraire : Ecart et proximité* : « La rédaction d'un art poétique « classique » était difficilement concevable pour un écrivain qui ne cessait de proclamer qu'il n'avait pas d'idées et qui, de toute façon, avait depuis longtemps fait un sort au langage écrit académique »¹.

A ce point, Gérard Conio écrit : « Le vingtième siècle s'est placé tout entier sous le signe de la révolte contre la forme »². Ainsi, la subversion qui est une écriture de la rupture, devient une forme et un procédé littéraire manifeste dans les écrits de Céline et marque le sceau de leur innovation et de leur originalité. La subversion et le registre ordurier composent en particulier l'écriture de Céline dans ses romans. Dans *L'Encyclopédie Hachette*, on présente l'écriture célinienne en ces termes :

Il continue de déranger par son inimitable écriture, qui tente de rendre à la langue écrite la vérité et l'émotion de la langue parlée. Céline, qui n'a pas hésité à utiliser l'argot, a pu être taxée de vulgarité, voire d'obscénité³.

Les réseaux abondants de ce phénomène stylistique justifient le choix de notre thème intitulé : Subversion de la langue dans le roman célinien : cas de *Mort à crédit* publié en 1936 et *Le Pont de Londres*, en 1964, à titre posthume. Ainsi, à travers l'écriture célinienne, la littérature française au XX^e siècle va connaître un usage particulier. Cette écriture subversive et bouleverse radicalement le

¹ Philippe Vindevoghel, « Céline et le littéraire : écart et proximité » in Etudes romanesques: théories du roman. Paris. Lettres modernes, Minard, 1998, p.189.

² Gérard Conio, L'art contre les masses : Esthétiques et idéologies de la modernité, Genève, L'Age d'homme, 2003. p.11.

³ Encyclopédie Hachette multimédia, Hachette Multimédia, Livre 2000.

langage académique et renouvelle les techniques traditionnelles du roman. En effet, Céline apporte une révolution dans le récit traditionnel et en ajoute les rythmes et les sonorités du désespoir, de l'humour, de la violence et de la tendresse. Dans la dimension du style, Céline introduit dans l'univers romanesque, les procédés du langage oral. De même, la langue « désacadémisée » ponctue un aspect spécifique de l'écriture célinienne.

Notre problématique s'inscrit dans la vision nouvelle de l'écriture portant sur la question fondamentale : comment peut-on légitimer la subversion et le registre ordurier dans le roman célinien ? Les circonstances sociales de l'époque peuvent être les hypothèses possibles pour comprendre la création subversive et ordurière et les innovations stylistiques de Céline. Nous analysons les procédés du langage célinien selon l'approche sociologique de la littérature qui postule le texte littéraire dans une triple fonction : la fonction sociale, le statut du public et l'instance de l'auteur.

Notre thème de réflexion se structure en deux parties. Ainsi, la première partie traite de la définition des concepts dans une dimension sémantique. Elle examine les aspects de la subversion de la langue à travers les normes des genres littéraires. De cet étalage des indices référentiels de la subversion, nous puisons les matériaux décrivant l'écriture subversive. Cette forme d'écriture se focalise sur les images poétiques. La deuxième partie offre une écriture variée et complexes dont les aspects sémantiques, rythmiques et syntaxiques dégagent l'originalité de Céline. Elle aborde aussi, les néologismes, les mots d'emprunt, la ponctuation et la métaphore.

1- De la subversion de la langue

Du latin « subversio », la subversion désigne le bouleversement et le renversement de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues par une tradition académique et s'avère une technique des avant-gardistes et des modernes. En effet, langage célinien accentue le symptôme de la subversion par la syntaxe familière, par les registres orduriers transgressant les normes de la bienséance, par les néologismes, par les images ordurières, par la déstructuration de la ponctuation, par la poétique de l'éros et par les formes argotiques. Cécile de Ligny parle de l'écriture célinienne comme un trait de la révolte résultant des conséquences de la guerre :

Mobilisé pendant la guerre de 14 et affligé par cataclysme de la Seconde Guerre mondiale, Louis-Ferdinand Céline en tire un pessimisme radical qui se manifeste par l'obsession de la mort. Sa force réside dans le langage qui tourne en dérision le désespoir. L'utilisation de la langue parlée et de néologismes est propre à accentuer l'émotion et l'indignation¹.

¹ Cécile de Ligny, *La Littérature française*. Paris, Nathan, 2002, p.130.

L'apport fondamental de Céline reste la valorisation de l'émotion du parlé dans le discours littéraire. Notre corpus est constitué de deux romans de Céline : *Mort à crédit* et *Le Pont de Londres*, Ces romans sont les sources d'expérimentation qui dévoilent les injustices et les horreurs produites pendant la première et la seconde guerre mondiales. Dans *Mort à crédit*, l'argot apparaît comme la langue des pauvres du peuple. Le XXe siècle présente aussi un spectacle angoissant et avilissant qu'on retrouve dans les scènes symboliques des romans céliniens. Les conséquences de la guerre et la misère seraient la genèse de la création et de l'idéologie céliniennes. Par ailleurs, de nombreux chercheurs ont produit une littérature abondante sur l'œuvre de Céline et tentent d'apporter la lumière sur la langue et les écrits de Céline.

La langue est un système qui organisée, facilite la communication entre les hommes à travers certains codes oraux ou écrits. Ainsi, les œuvres de l'esprit qui traduisent les aspirations de la vision d'une époque s'inscrivent dans cette perspective. Elles sont les empreintes de la réalité vivante représentée par l'écrivain. Au-delà de ces aspirations certains génies développent leur propre écriture et refoulent le bon usage admis par tous. À ce point Tzvetan Todorov écrit:

Que l'œuvre désobéisse à son genre ne rend pas celui-ci inexistant, on est tenté de dire: le contraire. Et ce pour une double raison. D'abord parce que la transgression pour exister comme telle a besoin d'une loi - qui sera précisément transgressée - ne vit - que grâce à ces transgressions¹.

Dans l'idéologie classique, l'écriture est une forme canonique, unique, académique et universelle. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes définit l'écriture classique comme une fonction décorative ; « L'unité de l'écriture classique, homogène pendant des siècles, la pluralité des écritures modernes, multipliées depuis cent ans jusqu'à la limite du fait littéraire »².

L'écriture classique est, selon Barthes, homogène et ornementale. Cependant, du XIXe siècle au XXe siècle, l'écriture désigne la subversion ou la déconstruction, parce qu'elle devient une fonction sociale, historique. Elle est le résultat de l'engagement, de la responsabilité, du choix et de la liberté. À ce point, Roland Barthes écrit dans *Le degré zéro de l'écriture* :

Ainsi, le choix, puis la responsabilité d'une écriture désignent une liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de L'Histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné³.

¹ Tzvetan Todorov, Les genres du discours, Paris Seuil, p.84.

² Roland Barthes, Degré zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.17.

³ Roland Barthes, *Ibid.*, p.17.

Dans notre travail, nous abordons la subversion comme une écriture de la rupture avec les conventions techniques du langage classique. Sur ce point, la subversion est un engagement de l'écriture qui libère l'écrivain des entraves des conventions tyranniques de l'art: les règles de grammaires et les règles morales comme la bienséance. Elle est une forme d'écriture libertaire, singulière et subjective.

S'agissant de la subversion de la norme, elle est un système et une convention sociale, culturelle, institutionnelle et collective qui régit le fonctionnement de la langue et les usages au sein d'une même communauté linguistique. Aussi est-elle un modèle et une attitude de parler selon Wagner « une attitude normative implique que l'on ait discerné des niveaux entre plusieurs manières de s'exprimer, hiérarchisé ces niveaux et conféré à l'un d'eux la dignité de modèle »¹. La subversion de la norme désigne la déviance, la transgression, la déconstruction d'un modèle classique. Elle suggère dans une écriture une conscience libertaire et anarchiste d'un écrivain dans l'usage de la langue.

Cependant, depuis Aristote jusqu'à Molière, les genres littéraires possèdent les normes distinctes. Ainsi parle-t-on des nonnes de la tragédie, de la comédie, du récit et de la poésie. Avec la modernité romantique, les genres rentrent dans une dynamique de la subversion. Dans le cas de Céline, les normes des genres littéraires sont transgressées, parce que l'auteur intègre dans ses écrits romanesques les nonnes de la tragédie et de la comédie dans l'emploi de scatologie et bien d'autres techniques.

L'œuvre célinienne dans son ensemble est difficile à classer et donne ici libre cours à tout lecteur de procéder à volonté à toute interprétation.

Que dire de la syntaxe. Par rapport au *Voyage au bout de la nuit* qui utilisait encore une grammaire et une construction de récit proches de la norme romanesque, *Mort à crédit* suppose une avancée radicale dans la recherche célinienne d'une forme propre. Dès que Ferdinand commence à évoquer ses souvenirs, la syntaxe se désarticule: ce sont des membres de phrases juxtaposées, des phrases nominales, une ponctuation envahissante. Ce n'est que du discours, apparemment sans aucun apprêt, utilisant abondamment l'argot. La description trouve sa place parfois dans des phrases plus longues. Céline impose un rythme très saccadé, syncopé. Il casse toute phrase qui tendrait au bon style, créant ainsi une langue à lui, inimitable, très évocatrice, pétrie d'argot traditionnel et de son invention. C'est l'aspect le plus fascinant de l'œuvre : le délire verbal est toujours souverainement maîtrisé, fruit d'un immense travail à la recherche de la forme qui lui paraissait la plus juste.

Le trait le plus fort du style est l'invention verbale d'une richesse stupéfiante, parce que toujours nouvelle. Les scènes mentionnées du Bois de Boulogne, de l'exposition universelle, du Jardin des Tuileries, du mal de mer en bateau, de la mise à sac du Genitron, de la veillée du corps de Courtial,

¹ Roland Barthes, *Ibid.*, p.17.

pour n'en citer que quelques-unes, sont ahurissantes. Toutes ces intrigues qui retracent différents lieux et épisodes traduisent la finesse de Céline à rompre avec l'ancien ordre. Il subvertit ainsi les genres établis et enrichit l'écriture de la modernité.

2- La trame des récits subversifs

La trame est dans le roman la structure et l'intrigue. Elle est l'épisode d'un récit. Dans la perspective classique du roman balzacien, la trame du récit se construit sur une chronologie linéaire et sur une succession des intrigues dans une norme prescrite de la cohérence. Mais, au XX^e siècle, avec les romans de Céline, on identifie la trame des récits subversifs qui sont construits par le manque de la cohérence, par la technique de la non-linéarité du récit, par la transposition des épisodes et par la simultanéité des faits. Dans ce paragraphe, nous analysons en quoi *Mort à crédit* et *Le pont de Londres* sont les récits subversifs.

La trame dans *Mort à crédit* apparaît comme une écriture de la subversion. Céline ne respecte pas de présenter le récit dans un ordre de la chronologie linéaire. Sa structure narrative est souvent le mélange entre le dialogue et la narration. L'unité de l'intrigue reste incohérente. Il est difficile à un lecteur non littéraire de comprendre l'enjeu des thèmes et les personnages. Car l'auteur ne construit pas les actions de son personnage principal selon la norme de la clarté. C'est ce qui se dégage dans cet extrait :

Entrez ! Venez voir ! Regardez Madame ! Dans quel état vous l'avez mis ! Un honnête homme ! Un père de famille ! Un honnête homme ! Un père de famille ! Vous n'avez donc pas honte ! Ah ! Vous êtes une vilaine femme !¹

La trame subversive est engendrée dans le code célinien par l'évocation et l'insertion de l'oralité comme une technique nouvelle du roman. Par exemple, le narrateur présente la relation familiale de Ferdinand avec sa mère dans une trame subversive. Celle-ci fonde une spécificité de la nouveauté que Céline apporte dans son code romanesque. La trame du récit subversif est remarquable dans le développement des thèmes : la violence, la guerre, l'évasion, l'amour.

Mort à crédit présente un caractère du récit subversif dans la représentation de l'espace. Si le roman traditionnel organise la trame du récit dans un lieu qui peut être une ville ou une nation, le roman moderne et picaresque multiplie les lieux où le récit se déroule. Dans *Mort à crédit*, le récit se déroule dans deux lieux : la banlieue de Paris et le Collège à Londres. La représentation des espaces différents engendre certainement une trame subversive dans les romans céliniens.

Le Pont de Londres est moins un roman picaresque, une aventure. Le délire verbal, la dispute,

¹ *Mort à crédit*, p.375.

l'amour, l'érotisme noyé dans un désordre de scène de violence, de cocasserie, de grossièretés et de dérision peuvent se prêter à une trame subversive dans ce roman. Les épisodes restent extravagants par les transpositions du désir de Ferdinand et sa folie ou sa rêverie. On ne remarque pas une cohérence narrative dans la représentation des rues, des parcs, des corridors, des pubs, de la pluie, de quatorze printemps.

La trame du récit est subversive par la technique du dialogue, par le phénomène de l'émotion et par l'écriture du monologue intérieur. La représentation du délire est à l'origine d'une trame subversive dans le roman célinien. Sur ce point, nous observons le phénomène de la trame subversive à travers la réécriture de l'émotion dans *Le Pont de Londres* :

Ah ! c'est insensible fillette !... C'est cynique au fond !... C'est moi qui était sous le charme, pâmée ! Extasie !... Ah je lui caresse les cheveux ! Tant pis !... Je lui passe la main dans la bouche, l'épaisseur la profondeur !... ah ! L'électricité de l'âme ! Je le lui dis ! Je la sens dans mes doigts ! Je lui mettrais la main sous les jambes ...¹

L'objectif du narrateur ne s'oriente pas vers la logique de raconter une expérience individuelle ou une aventure, mais son but vise la communication d'une émotion. L'usage de la simultanéité détruit chez Céline une trame normative du récit traditionnel. La trame subversive est manifeste par la diversité des aventures de Bardamu. L'auteur présente Bardamu comme un personnage sauvé des eaux, noyé, vivant. Il est voyageur fou titubant du grand naufrage universel. Le portrait de ce personnage constitue une trame subversive. Car le narrateur varie les structures narratives des intrigues d'une manière subversive.

La similitude des œuvres se construit autant sur l'axe de l'écriture que sur l'axe thématique. Nous faisons ici une approche comparatiste dans les deux romans de Céline. Il s'agit de *Mort à crédit* et de *Le pont de Londres* qui présentent une similitude subversive dans le code. Dans la perspective de la forme, les deux romans présentent nombreuses caractéristiques identiques. Ils ont les traits semblables dans l'usage de la ponctuation. Céline emploie dans ses romans le point d'exclamation et les points de suspension. La dominance poétique de ces signes traduit l'esthétique de l'auteur pour le langage oral et pour la suggestion de l'émotion. Dans *Le pont de Londres*, on observe : « Elle touche ma poitrine !...ah ! » (p.41). Nous remarquons la même technique de l'écriture dans *Mort à crédit* : « c'est coup infect qu'elles manigancent toute deux, les deux charognes ! » (p.77). Nous identifions les interjections de « ah » et « oh » dans les deux romans. Ces interjections sont les marques identiques dans ses deux romans. Le langage littéraire est chez Céline la reproduction des variantes de l'oralité.

La phrase disloquée est une autre variante identique dans *Le pont de Londres* et *Mort à crédit*. Dans le premier roman, Céline écrit : « Virginia !... Virginia !... J'implore !...C'est trop de bonheur !...

¹ Le pont de Londres, p. 198.

(p.47). Dans le second roman, la phrase disloquée rythme le style célinien : « Entrez! Venez voir! Regarder Madame! » (p.80).

Dans la lecture et dans le processus d'analyse dans ces romans, on dégage une caractéristique commune dans ces deux romans. Céline approprie la phrase disloquée à son univers de l'écriture. Car, la phrase disloquée est dans les romans céliniens une écriture d'ancrage identitaire et une marque de ponctuer le sceau de sa singularité et de créer une différence avec d'autres écritures modernes. La similitude ne reste pas seulement dans le plan thématique, elle se manifeste aussi dans l'axe thématique. Nous n'abordons pas tous les points communs dans les deux romans, mais nous présentons quelques thèmes identitaires dont l'auteur parle d'une manière obsessionnelle. La quête de la liberté est un thème identitaire présent dans *Le pont de Londres* et dans *Mort à crédit*. Céline répète dans les deux romans une même identité nominale: Ferdinand Bardamu. La répétition du nom « Ferdinand Bardamu » est une création auctoriale, un idéal poétique et une invariance littéraire dans le code romanesque de Céline. La présence du même nom dans ces romans peut être une marque de l'intention et permet de spécifier l'esthétique idéologique de l'auteur dans la construction du héros et de ses visions culturelles et sociales. Le même nom, qui est dans ces romans, scelle l'unité de l'œuvre célinienne et fixe une certaine originalité de Céline dans l'invention du personnage.

Nous repérons encore l'homogénéité thématique dans ces deux romans à travers la satire sociale. Les deux romans dénoncent donc les injustices sociales et la violence. La représentation de l'injustice dans ces romans se lit à travers la vie et les actes des personnages victimes des atrocités et des cruautés propres à l'époque vécue par Céline qui en est témoin.

3- Aspects sémantiques de la subversion

Les mécanismes d'écriture de Céline suscitent un grand étonnement dans son fonctionnement. Ainsi son œuvre dans l'aspect sémantique de la subversion fait buter des lecteurs que tentent de donner, une interprétation critique sur la présence des néologismes. C'est à travers ce style, que nous dénouons cette énigme célinienne avant de toucher les mots d'emprunts et la spécificité de l'argot.

D'après Daniel Bergez; « le néologisme (du grec néos, signifiant « nouveau », et logos, « langage ») désigne la création d'un mot nouveau, non répertorié dans le lexique officiel »¹ Toute langue au cours de son évolution connaît des transformations à travers différents événements qui imposent à ses locuteurs une nouvelle situation lexicale. C'est ainsi que Louis-Ferdinand Céline, après de nombreux périples en Europe, en Afrique et en Amérique, tente d'inscrire à la surface toute son écriture des néologismes qui viennent faire valoir son génie. Si croire au pouvoir des mots, est ce en

1- Daniel Bergez, « Néologisme », Vocabulaire de l'analyse littéraire. Paris, Armand Colin, 2008, p.152. 1 Mort à crédit, p.18.

quoi, Céline exorcise ce monde voué à l'injustice, il forge à partir de la langue anglaise des mots adaptés à la langue populaire. Nous en trouvons la preuve dans les mots affranchman, Anglos Langue, Boumer, Blakboule, boulzman :

Alors vous ne rirez pas au fol ! affranchman

« Bientôt vous pouvez plus râler en propre ... faudra que vous comprendriez au volske, au syris père à l'anglos langue ».

« Happé, blak boulé! Je vous parle la cage boumer reboumer, en dépit des heures, de crachitables ».

Ces néologismes désignent aussi les lieux de prison ou encore le refus d'être prisonnier.

« Ah pas de petites exercices bashette ! ah pas du tout ! Des fleurs de poupée. »

Céline exprime la douleur atroce mêlée au bruit consécutif des sévices par ces néologismes :

« plus de chœur des gourmets de la nuit qu'était couvert encore lui-même par la bachanale animale éventrerie, égorgeries, anoureries de vingt-cinq ans ».

Outre la douleur et les sévices la force surgit dans le nouveau vocabulaire célinien.

« La garde trupie quatre mitraillettes, je leur fais signe : je colle ».

Au-delà des néologismes qui caractérisent la douleur, les sévices, la force, Céline forge d'autres mots qui symbolisent les passions amoureuses, le plaisir ou l'altruisme.

« Je suis parti par pure gentillesse, chevalier altruerie voisine! Vérité que personne sait cru pour moi ».

Mais certains objets ou phénomènes touchant au sang ou aux menstrues contribuent à l'enrichissement du vocabulaire célinien.

« T'aurais pas tout ce rouge la goulà ! La foutre ? Des arcagnes ? Qu'est-ce c'est »

Dans cet élan de renouvellement de la langue, Céline injecte des nouveaux concepts empruntés à d'autres langues (anglais, russe, allemand). C'est dans ce volet que nous allons découvrir l'éventail de ces mots auxquels Céline fait usage dans ces œuvres.

Par ailleurs, la deuxième guerre mondiale qui éclate en Europe, pousse de nombreux intellectuels à prendre le chemin de l'exile. Louis Ferdinand Céline est de ceux-là qui vivent cette tragédie, c'est

ainsi que, voulant reconquérir sa liberté et découvrir d'autre mœurs, il visite l'Angleterre, l'Allemagne, la Suède, les USA, la Russie et l'Afrique. Durant ses périples, il apprend à s'adapter au mode de vie de ces peuples et à leurs langues. Dès lors sa création littéraire se voit emporter par des mots d'emprunts issus de l'anglais, l'allemand, russe, japonais, italien du chinois et du latin. Ces mots d'emprunts utilisés à dessein par Céline, sont acceptés dans les milieux populaires et conviennent à l'expression du temps. Ils expriment le contexte social dans lequel vit l'individu. Les états de morbidité présentés par Céline à travers ces concepts traduisent le séjour du héros de *Mort à crédit* et *Le pont de Londres* en Angleterre.

D'abord les phrases en anglaise apparaissent au début du paragraphe pour rendre le texte incompréhensible pour tout novice à la langue anglaise.

« Cling ! Cling ! Ses enterrements ... cimetières ... Les cloches des clochettes ... »¹

Le même style est manifeste dans *Le pont de Londres* et annonce de fois le début de l'intention du dialogue qui est incompris.

« You know young man we are lost ! pardonne ! Monsieur est un porc »².

Ces emprunts interviennent aussi au milieu de la structure de la phrase et rendent difficiles l'analyse de la phrase.

« C'est pas la peur, C'est la marrance tout le monde retringue à ma bonne tête A Delphine aussi qu'est dehors ! « harray Delphine Harray good girl » Les polices ferment la porte, ils veulent pas qu'on sorte nous autres. Le règlement est formel ! Tout de même c'est un boucan affreux. La cabane sursaute ! ... Même les vigiles ça les réveilles qu'étaient endormis sous les tables ... les femmes les tirent par les pieds ... »³

Ensuite, vient la langue allemande en quoi Céline a beaucoup d'admiration. En effet, l'Allemagne a été le territoire de refuge pendant la seconde guerre mondiale. Céline transpose nombreux de mots allemands dans la langue française. Ces mots fonctionnent convenablement avec l'argot. Ceci illustre à travers les mots suivants: astibloche, nix, ou que, ramistram, gram qui sont dans ces phrases :

« Encore longtemps après accès, mamive très humble aux astibloches ».⁴

¹ Mort à crédit, p.154.

² Le pont de Londres, p.278.

³ Ibid., p.279.

³ Ibid., p.220.

Céline présente les asticots qui ne sont que l'image du pourrissement des cadavres pendant la seconde guerre.

« J'ai jamais rien vendu de bedon, ma foi sacré ni pyramide. Ni le cercueil de Napoléon (...) Nix ! »

« En dépit de l'anglais et l'allemand, Céline fait aussi usage des mots italiens, chinois, russes, araméen, japonais dans la langue française. Nous pouvons citer: lazarones : « Il distille le songe comme une fête... y a Maupassant et puis lui-même. Autour ? Avant ? Encontre ? Parmi ? Des lazzaronnes ».

« Kaolin : « Celle - là je la vois en kaolin! en dresde tondens ! je la moule, je la débute, c'est tout ! ».

Célingrad : « Ma statue ! mon square, mes esplanades ! ma ville ! Célingrad ! ».

Racca : « Ah je savais que je vous ferais plaisir ! panache ! Gloire ! Honneur ! Victoire ! Racca ! You ! You envie ! ».

Au-delà de cette étude sur les mots d'emprunts qui viennent compenser la pauvreté de la langue française, nous allons pouvoir étudier la spécificité des aspects rythmiques de la subversion qui sont le couronnement de la créativité célinienne.

4- Aspects rythmiques de la subversion

Notre attention ne peut être indifférente à ce volet qui traite du rythme de la subversion qui quadrille également la langue avec toutes ses exigences et contraintes. Dans ce travail nous traiterons d'abord de la marque de la ponctuation, et nous focaliserons notre recherche sur l'utilisation des points de suspension. La fin de la réflexion sur ce chapitre sera consacrée à l'étude sur les guillemets.

Contrairement à d'autres sous-systèmes linguistiques (pronoms, prépositions, articles), la ponctuation n'a que fort peu été étudiée. Dans ce travail, il nous revient d'analyser chez Louis-Ferdinand Céline les caractéristiques de la marque de la ponctuation dans *Mort à crédit* et *Le pont de Londres*. Cette étude sera menée d'un point de vue essentiellement différentiel dans la mise en évidence de la structure de la ponctuation chez Céline.

A bien des égards, la ponctuation apparaît comme un phénomène digne d'intérêt dans tout texte littéraire. Elle se présente en effet comme un micro système linguistique constitué d'un nombre limité de marques discrètes entrant en opposition présentant ainsi un caractère subversif. Céline fait preuve d'imagination en ponctuant son texte sans tenir compte des normes grammaticales enseignées dans les écoles.

Si l'absence de certains signes de ponctuations modifie de manière très sensible la lecture et la compréhension du texte, Céline en crée davantage celles qui conviennent à sa guise. En procédant à l'inventaire de ces signes, nous recensons : les points de suspension, d'exclamation suivis de points de suspension, des tirets, des virgules et des guillemets. Toutes ces marques sont de fois alignées dans un paragraphe.

-Dear ! ... -Dear ! ... dear ! ... que je lui fais ... comme ça j'étais secoué ... ému au possible ... j'en aurais pleuré moi aussi ... je pouvais pas être dur avec elle ... ça du « Touit-touit » ... ah ! J'en menais pas large ! ... Si elle avait vu un médecin ... qu'il lui avait ait ... alors c'était sûr ! ... quel médecin ? ... Je lui demanderais plus tard ... quand elle pleurerait plus ... ah ! qu'il faisait noir dans le jardin il fallait ... ça valait mieux ... mais j'aurais voulu voir sa tête ... ça petite figure là si c'était bien vrai ? ... ah ! Je pouvais plus rien que dandiner ! Je la tenais serrée dans mon bras ... ah 'fameux gaillard ! ... Joli schnock' ah' je m'imaginai ce qui allait arriver ... baiseur de petite fille ! ... cochon effroyable pervers monstre ! ... baisé une enfant ! ... cloque Monsieur ! cloque ! satyre' ah ! joli coco ! ... maudit voyou ! ... petit fou ! satyre ! français ! mais non pas fou ! messieurs, mesdames ! trente-six chandelles ! bête folle voilà ! folle ! méchant garçon ! escarpé ! bondit ! pondez-moi ça ! Ah ! je l'embrassais ! ... je la consolais comme ça toujours là sur la pelouse ... là tous deux ... Nous deux ensemble ! ...¹

L'utilisation d'une certaine écriture non conventionnelle par Céline dans ces œuvres rend au début, le texte dégoutant. C'est ainsi que nous allons réfléchir sur la récurrence des points de suspension dans cet exercice risqué auquel se livre Louis Ferdinand Céline.

L'usage que Céline fait des points de suspension dans *Mort à crédit* et *Le pont de Londres* suscite de nombreuses inquiétudes sur cette marque, on peut le lui reprocher, mais il le réclame comme caractéristique de style. Nous savons qu'ils sont destinés à suggérer la discontinuité et l'ellipse du discours familier ou les mots explicites sont comme les points d'ancrage d'une pensée en majeure partie informée. Dans *Mort à crédit*, on les trouve comme élément d'un dialogue rapporté.

on s'est bien marré quelque fois, faut être juste même avec lam ..., mais toujours en proie d'inquiétude que les vacheries recommenceraient ... et toujours elles ont recommencé ... rappelons-nous ! on parle souvent des illusions, qu'elles perdent la jeunesse. On la perdu sans illusion la jeunesse ... encore des histoires !...²

Les points de suspension correspondent bien à des silences, mais dans un discours prononcé à haute voix et n'interviennent pas dans le système des signifiants. Mais dans les parties du texte que le

¹ Le pont de Londres, p. 379.

² Mort à crédit, p. 80.

narrateur prend à son compte, les points de suspension sont exceptionnels. En voici un exemple dans *Voyage au bout de la nuit* :

De loin, le remorqueur à sifflé, son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse un autre pont, plus loin ... il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve. Toute, et la ville entière, et le ciel et la campagne et nous, tout qu'il emmenait, la seine, tout qu'on en parle plus¹

Cette séquence qui exclut l'usage des suspensions est une exception dans le texte célinien. *Le pont de Londres*, offre une grande récurrence des points de suspensions dans tout un paragraphe en voici une référence:

comme tu veux ... pourtant il était au courant ... au moins deux hommes du. Leicester qui avaient voyagé grâce à lui et en clandestin ... ce Victor avant qu'il s'engage, qui me l'avait dit ... certifié sur un cargo grec ... c'étaient son blot les cargos grecs ... les voilés aussi ... la plata ... ça dépendait des saisons ... mais avec nous, il voulait pas ... il était buté! il en faisait même un crédit de départ pour l'Amérique, j'étais renseigné, il avançait les « livres », on lui renvoyait la somme une fois demande, avec sa fleur, 150 guinées ... jamais une seule fois marron, toujours rembourse recta ...²

Après cette étude sur les points de suspension, il sied de s'intéresser aux guillemets qui méritent d'être examinés selon l'usage fait par Céline.

Les guillemets appartiennent au discours direct et ils sont les marqueurs des paroles de l'autre. On considère que les guillemets représentent les normes écrites d'un langage noble dans le champ de la littérature. Avec les écrivains du XX^e siècle comme Céline, la ponctuation connaît la déviance et la subversion. Dans son analyse sur la ponctuation, Annette Lorenceau remarque : « La ponctuation est un des outils de l'écrivain. Pour les écrivains du XX^e siècle, l'outil tel qu'il se présente aujourd'hui, ne donne pas satisfaction »³.

Conclusion

La spécificité du texte célinien permet à des nombreux critiques, de relever le dégoût qui se caractérise par une écriture subversive. Ces concepts qui tissent, hantent l'œuvre célinienne méritent d'être définis dans leur première acception. Aussi, apparaissent-ils à nous comme des balises orientant l'étude de cette première partie. Leur récurrence dans le texte célinien nous permet de les

¹ Voyage au bout de la nuit, p. 631.

² Le pont de Londres, p. 387.

³ Annette Lorenceau, « La ponctuation au XIX^e siècle », Langue française, vol.45, 0^e1, 1980, p.56.

examiner. Le premier chapitre qui touche à la subversion de la langue examinera les canaux particuliers de l'écriture de la norme syntaxique des genres littéraires. Le deuxième chapitre ressortira la trame des récits, matériaux de base de cette étude en établissant le lien organique des deux textes. Le troisième chapitre mettra l'accent sur l'aspect singulier du registre ordurier dans lequel baigne la quasi-totalité de l'imaginaire célinien, sous-tendu par une langue triviale.

Bibliographie.

Corpus

CELINE (Louis-Ferdinand) :

- **Mort a crédit, Paris**, Denoël, 1935, 622 p.
- **Le pont de Londres**, Paris, Gallimard, 1964, 507 p.

Autres textes

- Voyage au bout de la nuit, [1932], Gallimard 1980, 6334 p.
- Rigodon, Paris, Gallimard, 1969, 315 p.

Ouvrages didactiques sur Céline

- ALMÉRAS (Philippe), Céline entre Haines et Passions, Paris, Robert Laffont, 1994, 476 p.
- ATA (Jean-Marie). « D'une vision, l'autre : le model Célinien » in *L'image de l'autre dans la littérature française*, Paris, T'Harmattan, 2004, 227 p.
- LONDEAU Isabelle, Une écriture psychologique, L-F. Céline Paris, Nizet, 1985, 134 p.
- DAMOUR (Annie-Claude et Jean- Pierre), L-F. Céline, Voyage au bout de la nuit, Paris, PUF, 1985, 125 p.
- DA Y (Philip Stephen), Le miroir allégorique de L-F. Céline, Paris, Klincksieck, 1974, 299 p.
- GIBault (François), Céline de 1944--1961, Paris, Mercure de France, 1981, 307 p.
- HINDUS (Milton), L-F Céline Tel que je l'ai vu, Paris, Essais philosophiques, 1969, 369 p,
- LALANDE (Bernard) : Voyage au bout de la nuit Céline, Paris, Profil d'une œuvre, Hâtier, 1976, 80 p.
- LAVOINNE (Yves) : Voyage au bout de la nuit, Paris, Hachette, 1972, 94 p.

Thèses, revues, articles

ATA Jean-Marie Vision de l'Afrique Noire dans l'imaginaire romanesque de Louis-Ferdinand Céline : approche comparatiste de Voyage au bout de la nuit et Voyage au Congo d'André Gide, Thèse de Doctorat, 3è cycle, Paris IV, Sorbonne, 1986, 395 p.

VINGEVOGHEL (Philippe) « Céline et le littéraire : écart et proximité » in *Etudes romanesques : théories du roman* Paris. Lettres modernes Mainard. 1998, p.189.

DAUPHIN (Jean-Pierre): « L.-F. Céline-pour une poétique célinienne », Paris. Revue des Lettres modernes, Minard, n0308-402, 1974, 182 p.

GODARD (Henri) : « Un art poétique »in Pour une poétique célinienne, Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 1973, 349 p.

Ouvrages didactiques

DA RCOS (Xavier) : Histoire de la Littérature française, Paris, Hachette, 1992, 507 p.

BLANCHOT (Maurice) : L'Espace littéraire, Paris. Gallimard, 1975, 184 p.

BERTRAND (Jean-Pierre): Les Poètes de la modernité: de Baudelaire à Apollinaire, 2006, p.169.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine): L'Enonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.

SOLLERS (Philippe) : L'Ecriture et l'Expérience des limites, Paris, St Amand, 1971, 192 p.

MICHON (Jacques), « Surréalisme et modernité », Études françaises, vol. 11, n°2, 1975, p.123.

KRISTEVA (Julia):

- Le texte du roman, Paris, Mouton, 1970. 2010 p.

- La révolution du langage poétique, Paris, seuil, 1977, 646 p.

DURAND (Gilbert) :

- Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Poitiers, Bordas, 1981. 551 p.

- Figures mythiques et visages de l'œuvre, Paris, berg International 1979, 327 p.