

## LOUIS-FERDINAND CÉLINE ET L'ORAL POPULAIRE

HVIEZDOSLAVA ZABOJNIKOVA

Université Constantin le Philosophe de Nitra  
Hodžova 1  
94911 Nitra  
Slovaquie  
hzabojnikova@ukf.sk

**Abstract:** The study analyses innovative stylistic means of French novelist Louis-Ferdinand Céline — one of the first writers who has introduced the need to place spoken language into written text. The author treats theoretical paradox of spoken French in its written form, analysing the double linguistic distinction between the phonetic code and the graphic code and between the spoken code and the written code. Célin's style, which modifies the rules of standard French, is characterised by the argotic and vulgarised narration, which decomposes traditional syntax. The use of new means of expression is effectuated at several levels — at the vocabulary level (argot, neologisms, derivation), at the syntagma level (repetition, anticipation, segmentation), and at the sentence level (the use of juxtaposition and coordination on detriment to the subordination). The verb forms typical of colloquial style or, on the contrary, forms which are used in traditional narration are also introduced. The paper deals with Célin's first novel *Voyage au bout de la nuit*, where the narration is still traditional, the narrator is fictitious, his name is different from the author's, the narration is linear, the novel is divided into chapters and the story has a beginning and an end. The search for the new means of expression is therefore reflected exclusively at the level of language and style.

**Keywords:** spoken code, written code, phonetic code, Louis-Ferdinand Céline, spoken language

S'il est un écrivain avec qui s'impose tout d'abord une étude de la langue écrite et parlée, c'est bien Céline. Non qu'il se contente, comme on l'a souvent répété, de substituer une langue à une autre. C'est cette audace d'être le premier d'avoir utilisé en tant qu'écrivain une langue bannie par le bon usage qui fait de lui une figure dans l'histoire de la littérature française. Il était le premier à employer de nouveaux moyens stylistiques

qu'il empruntait au langage parlé exprimant ainsi son mécontentement à l'égard du langage littéraire de son époque et de la norme du français en général. Comme le bien montré Henri Godard, «le choix de cette langue, maintenu jusqu'à la fin de ces romans c'était de transgresser les tabous. [...] La démarche était certes l'aboutissement d'une longue réflexion intérieure, mais après de nombreux essais un pas restait à franchir et c'est Céline qui le franchit. Avec lui le bon usage a perdu son monopole, il a cessé d'être la langue obligée de la littérature»<sup>1</sup>.

Retrouver le parlé exige en effet tout un travail de transposition. L'écrivain doit tordre la langue et Céline, pour expliquer son procédé stylistique, a recours à deux comparaisons métaphoriques. Il parle d'un bâton qu'on doit casser pour qu'il paraisse droit quand on le plonge dans l'eau : «Si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un travail. C'est le travail du styliste»<sup>2</sup>. Plus tard, dans les *Entretiens avec le Professeur Y*, il compare son style au métro qui va directement d'un point de la ville à l'autre sans arrêt et sans déviation. C'est précisément de cette même manière «directe» que son style agirait sur le système nerveux du lecteur. C'est aussi en tentant de retrouver le parlé que Céline se veut novateur. Selon J. Dubuffet, son œuvre est une œuvre iconoclaste :

Si vous voulez frapper au cœur la caste sévissante frappez-la à ses subjonctifs, à son cérémonial de beau langage creux, à ses minauderies d'esthète. Celui qui désamorcera une bonne fois les saintes châsses qu'elle brandit comme les sorciers nègres leurs fétiches—ses grands auteurs, sa Joconde, ses chaises Louis XV, sa belle grammaire, sa langue morte stérilisée, tout son fatras de conserves d'ossements qu'elle fait passer pour art et culture [...], celui-là sonnera le congé de la caste sévissante. Mais la caste sévissante vous pouvez compter sur elle pour se défendre. Son mythe elle le défend dans son style : tous les moyens sont bons, tous les coups permis. Je ne crois pas qu'elle le défendra quand même longtemps de la démonstration portée par Céline<sup>3</sup>.

Pour pouvoir expliquer ce soit-disant paradoxe théorique d'un français parlé dans l'écrit, il faut voir une double distinction linguistique élaboré en 1974 par Ludwig Söll<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> H. Godard : *Poétique de Céline*, Paris : Gallimard, 1985 : 34.

<sup>2</sup> L.-F. Céline : *Cabiers Céline 2*, Paris : Gallimard : 87.

<sup>3</sup> J. Dubuffet : *Cabiers de l'Herne Céline*, Paris : Editions de l'Herne, 1972 : 335–338.

<sup>4</sup> Voir A. Blanc : 'Discours émotif et discours contrastif. La transposition du français parlé dans *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline et dans *Le Chiendent* de Raymond

	parlé	écrit
phonique	(1) [sepaposibl]	(2) [səneɔpaposibl]
graphique	(3) c'est pas possible	(4) ce n'est pas possible

Fig. 1

Code parlé/code écrit et code phonique/code graphique

Il s'agit de la distinction entre code parlé et code écrit d'une part et celle entre code phonique et code graphique d'autre part. Alors que l'opposition phonique/graphique exprime la différence entre ce qui est dit à voix haute et ce qui est écrit sur un bout de papier en noir et blanc, l'opposition parlé/écrit désigne la conception linguistique du texte ou du discours : soit des contextes plutôt privés avec prise de parole spontanée p. ex. la discussion entre amis ou en famille ; soit des contextes bien structurés et de caractère plutôt officiel, comme p. ex. un article de presse, une interview à l'Élysée, le texte d'une loi etc. Ainsi le texte écrit qu'on lit à haute voix continue à être un texte écrit et la transcription linguistique d'une conversation est toujours un discours parlé. Transposer le langage parlé en code graphique (la case 3) est presque impossible, parce qu'il est difficile de rendre parfaitement les circonstances de la situation de communication (intonation, accent, gestes, regards, etc.). Ces éléments peuvent provoquer des phrases qui peuvent paraître à la lecture comme incomplètes, fausses, ou incompréhensibles mais qui sont habituelles dans le français oral. Comme l'auteur d'un roman ne peut pas représenter le langage parlé comme il est, il est obligé de faire un choix parmi les éléments du langage parlé pour créer une sorte d'oralité (fictive) qui donne au lecteur l'impression que c'est un discours parlé authentique. Nous essayons donc d'étudier les procédés spécifiques qui ont permis à l'auteur de créer cette oralité.

Tout avait commencé dans *Voyage au bout de la nuit*, lorsque Céline avait décidé de l'écrire dans une langue non seulement non académique mais non écrite, même si dans son premier roman il utilise encore toutes les caractéristiques du roman «classique»<sup>5</sup> : la narrativité est encore habituelle, avec un personnage-narrateur fictif distingué de l'auteur par

Queneau', in : *Céline, études (Société d'Études Céliniennes ; Actes du colloque international de Toulouse 1990)*, Tusson : Du Lérot, 1991 : 34.

<sup>5</sup> Comme le souligne Judit Karafiát : «Il s'agit d'une technique célinienne typique mettant l'accent sur le travail du narrateur, du conteur [...]» (J. Karafiát : 'Le littéraire et le médical dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline', in : *Rencontres françaises, Brno 2003, Actes du 6e séminaire international d'études doctorales*, Brno : Masarykova univerzita v Brne, 2004 : 113.)

son nom, un récit linéaire, coupé en parties qui peuvent passer pour des chapitres, et une histoire qui a un commencement et une fin. Mais *Voyage* est de ces romans qui retiennent l'attention avant toute chose grâce à la recherche de nouvelles formes d'expression et à l'emploi qui y est fait du français populaire. Selon Henri Godard, «dans un énoncé écrit auquel on applique la qualification de «parlé», il est rare qu'on ne puisse pas séparer ce qui relève de l'oral en tant que tel, qui se retrouverait indifféremment à tous les niveaux ou registres de lexique et de syntaxe, et ce qui relève d'un de ces niveaux, celui qui est dit «populaire». Avec la première série on est du côté de la linguistique, avec la seconde, du côté de la socio-linguistique»<sup>6</sup>. Comme Céline pour transposer le parlé et élaborer son style joue sur les deux tableaux, il faut associer les deux qualificatifs et de parler de l'oral-populaire.

La première nécessité qui s'impose dans une telle analyse est d'examiner séparément le lexique et la syntaxe. L'étude du français populaire de Céline commence souvent par celle du lexique, plus facilement isolable en mots et formules mais de toute façon se sont toujours les éléments de la syntaxe. De surcroît, on sait combien il est difficile, en matière de lexique, de faire la distinction entre populaire et argotique. On s'aperçoit que le *Voyage* contient relativement peu de mots d'argot et bien davantage de mots «populaires» ou «familiers»<sup>7</sup>.

Parmi les expressions argotiques nous pouvons distinguer le vocabulaire de la pègre : *Se mettre à table* signifiant parler, synonymes argotiques de la dénonciation, comme *bouffer le morceau* ou *baver*, ou d'autres exemples de vocabulaire spécial aux activités criminelles comme p. ex. *en croquer* signifiant toucher de l'argent comme indicateur de la police.

De fil en aiguille il a bien fallu qu'il se mette à table<sup>8</sup>.

Tu crois toi, qu'elle boufferait le morceau ? que je lui demandai encore pour m'assurer... Mais elle était quand même un peu ta complice ?... Ça devrait la faire réfléchir un moment avant de se mettre à baver<sup>9</sup>.

La prostitution fournit aussi son vocabulaire au *Voyage* : *le bobinard*, *le boxon* et *le claque*, synonymes de la maison close ; *demi-sel*, un souteneur inexpérimenté, *flanelle*, l'insuffisance d'un client, *colis*, prostituée novice envoyée dans une maison. Également : *gagneuses*, *maquereaux*, *macs*, *harengs*. Parmi les verbes : *monter*, accompagner une prostituée dans une chambre.

<sup>6</sup> H. Godard : *Poétique de Céline*, op.cit. : 36.

<sup>7</sup> Cette distinction dépend également des dictionnaires.

<sup>8</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1952 : 432.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 441-442.

C'est aussi le langage spéciale à une profession : *le singe*, le patron ; les expressions liées au travail : *boulot*, *turbin* qui sont plus populaires et *tapin*, *blot*, *turf*, plutôt argotiques. Les verbes *marnier*, *trimier*, *tapiner*, pour travailler. Le vocabulaire de l'argent : *fric*, *pognon*, *picaillons*, *flouze*, *pèze*, *aubert*, *bulle*, *plâtre*. L'argot de la mort : *estourbir*, *occire*, *buter*, *descendre*, pour tuer, *crever*, pour mourir. Les mots obscènes et scatologiques figurent aussi dans le texte, non pour leur propre compte mais au service de l'injure.

C'est aussi la vie militaire qui fournit à Bardamu les mots argotiques ou populaires : *barda*, pour paquetage, *cagna*, pour abri précaire, *piston*, pour capitaine. Le verbe *carotter* signifiant chercher à éviter une corvée.

Le vocabulaire célinien manifeste une certaine négligence vis-à-vis de la grammaire française dans le sens d'une simplification de ses règles — règles difficiles et *inutiles* de point de vue de l'économie de la langue : p. ex. cette application logique et erronée des règles de dérivation pour former les néologismes : *morvaillons*, *niagaresque*, *médiocriser*, *voyoucratie*.

Parfois l'unité de la phrase de type traditionnel peut être brisée par des mots de nature variable :

Enfin se leva la lune, et ce fut un peu plus calme dans la piaule<sup>10</sup>.

Il me fit sans que je l'en priasse, de Grappa, un portrait express au caca fumant<sup>11</sup>.

Il puise dans la profondeur de la langue et la liberté qu'il y prend témoignent à la fois de sa maîtrise et de son désir de proposer des mots, des formes et des acceptions nouvelles. Chez Céline le mot argotique n'est pas le mot argotique courant.

Parmi d'autres éléments spécifiques on peut citer l'ellipse et les effets qui se réfèrent à la prononciation : *t'es*, pour *tu es* ; *qu'entend*, pour *qui entend* ; *y a*, pour *il y a* ; *elle y a donné*, pour *elle lui a donné* ; il remplacé par *y*. Il faut néanmoins souligner que Céline évite les formes en usage chez certains écrivains pour faire oral comme *v'là* ou *d'puis*.

Céline évite tout ce qui fait figure de *faute*. Il est sûr qu'avec l'évolution de la langue certains tours réputées *fautifs* cessent d'être perçues comme telles parce que c'est l'évolution de la langue. Néanmoins, il faut faire la distinction entre le parler des personnages et celui du narrateur. La plupart des fautes « caractéristiques » apparaissent dans la bouche des personnages : p. ex. *je vas* ou bien *quoi y a*. Après *Voyage au bout de la nuit* on ne trouve pas chez le narrateur les formes comme p. ex. *après s'avoir*

<sup>10</sup> *Ibid.* : 132.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 155.

*bien soulagé* ou bien *quand je lui ai eu raconté*. Céline évite les tours de français populaire qui paraîtraient le plus agressivement fautifs au lecteur *cultivé* par lequel il est le plus souvent lu.

Ce qui nous a paru intéressant c'est que dans son premier roman le langage oral et langage écrit, voire littéraire, coexistent souvent sans se mêler. Tel fut le sentiment de certains critiques de l'époque : « Pourquoi M. Céline au début s'exprime-t-il comme un ouvrier qui monologue et dans un langage presque uniquement populaire, alors que ; quelques pages plus loin ; il reprend le langage d'un bon narrateur bourgeois, mais qui truffe son récit d'expressions outrancières ? »<sup>12</sup>. « On ne sait dans quel langage le roman est écrit. Le personnage qui parle et qui se nomme Bardamu emploie tantôt un langage populaire [...] et tantôt un langage purement littéraire. Quelquefois les deux façons de parler sont bizarrement juxtaposées »<sup>13</sup>. Il est vrai que le roman comporte des phrases voire des paragraphes où les marques du langage populaire sont absentes :

Cette spécialisation de la dernière minute me sauva. De ma part, elle accepta le remplacement. N'étais-je pas moi aussi un valeureux combattant, donc digne de cette mission de confiance ? Dès lors, nous ne fûmes plus seulement amants mais associés. Ainsi débutèrent les temps modernes<sup>14</sup>.

Si *Voyage au bout de la nuit* a beaucoup frappé à l'époque de la publication, c'est surtout à cause des traits de la syntaxe populaire. La réduction de la négation verbale à son second terme *pas* peut passer inaperçue. En revanche la segmentation syntaxique difficilement. Parmi ces déformations syntaxiques les plus marquantes comptent : la reprise et l'anticipation (c'est la segmentation du sujet dans la plupart des cas, mais aussi du complètement d'objet direct, indirect, circonstanciel) :

Enfin le père, celui qu'on croyait du moins, il était bel et bien parti pour toujours<sup>15</sup>.

Lola c'était par les modes mortes qu'elle s'apercevait de la fuite des années<sup>16</sup>.

Complément d'objet direct :

Malade, je l'étais complètement<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> E. Jaloux in : *Les nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932.

<sup>13</sup> H. Bidou in : *La Revue de Paris*, 15 décembre 1932.

<sup>14</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit, op.cit.* : 53.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 271.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 56.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 172.

Ou encore *que* séparatif :

Lâche qu'il était, je le savais<sup>18</sup>.

Un petit endroit coquet que c'était le village...<sup>19</sup>

Complément d'objet du verbe, direct ou indirect :

Une noce pour la rigolade que ça représentait...<sup>20</sup>

L'adjectif ou le nom, attribut du sujet aussi bien que du complément d'objet normalement placé après le verbe est placé avant lui :

Pas tranquille du tout j'étais<sup>21</sup>.

Rien que des hommes mariés elle fréquentait<sup>22</sup>.

Anticipation :

Elle la laissait pas causer, Madelon, sa mère<sup>23</sup>.

Et que je l'ai trouvé si joliment tapée, sa lettre<sup>24</sup>.

Ces anticipations ont une valeur expressive mais souvent aussi une connotation péjorative ou ironique :

Je l'ai pris son «Montaigne»... [...] une lettre qu'il écrivait à sa femme le Montaigne...<sup>25</sup>

En même temps Céline touche à la ponctuation en omettant la virgule attendue :

Tu parles si ça a dû le faire jouir la vache<sup>26</sup> !

C'était des nouvelles espérances d'en sortir [...] qui la rendaient lyrique la vache...<sup>27</sup>

Un adverbe habituellement antéposé peut être postposé :

Surtout quand il fait chaud atrocement<sup>28</sup>.

ou le contraire :

<sup>18</sup> *Ibid.* : 329.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 187.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 58.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 126.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 259.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 457.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 289.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.* : 42.

<sup>27</sup> *Ibid.* : 452.

<sup>28</sup> *Ibid.* : 116.

C'est le seul moyen d'oublier son corps un peu<sup>29</sup>.

Un adjectif souvent antéposé est parfois postposé :

Ça me foutait des crampées terribles...<sup>30</sup>

En utilisant ces procédés Céline ne touche pas la phrase elle-même. Elle est délimitée entre la majuscule qui la commence et le point qui la clôt. Ce qui est la loi fondamentale de l'écrit. Le plus grand bouleversement arrive quand il se décide de choisir la juxtaposition contre la subordination. Henri Godard a raison de souligner que le pas décisif qui fait Céline il le fait

lorsqu'il subvertit par ses trois points le système de ponctuation : Ce qui a paru à certains un moyen superficiel et mécanique d'originalité à bon compte est en réalité la trouvaille qui touche à l'essentiel : D'abord il l'utilise sporadiquement ; il tâtonne autour d'elle ; plus tard il découvre quel parti il saura en tirer mais jamais sans un travail très attentif et les manuscrits d'ailleurs en gardent la trace<sup>31</sup>.

Céline cherche à retrouver l'expressivité de l'oral également par la coordination et la juxtaposition, qui, elles, touchent la structure même de la phrase : cette dernière paraît syntaxiquement achevée mais la partie coordonnée, placée loin du première, apparaît en effet comme un appendice :

On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même<sup>32</sup>.

Il peut aussi détacher dans la phrase un élément sur lequel il veut mettre l'accent :

J'aimais mieux vendre les journaux du soir et dans un quartier tranquille où j'étais connu ; autour de la Banque de France...<sup>33</sup>

Dans la juxtaposition : deux phrases qui sémantiquement sont dépendantes (ex. : Il est reparti tout de suite, il était pressé) :

Je me rendais compte de l'odeur, je m'écartais un peu des gens<sup>34</sup>.

Pour ce qui concerne les formes verbales, dans l'incipit déjà le temps est donné :

<sup>29</sup> *Ibid.* : 82.

<sup>30</sup> L.-F. Céline : *Mort à crédit* (Bibliothèque de la Pléiade, t. I.), Paris : Gallimard, 1981 : 616.

<sup>31</sup> H. Godard : *Poétique de Céline*, *op.cit.* : 47.

<sup>32</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit*, *op.cit.* : 184.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 43.

<sup>34</sup> L.-F. Céline : *Mort à crédit*, *op.cit.* : 566.



Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler<sup>35</sup>.

Le passé composé *a débuté* et *ça* sont des marques du français parlé. Le passé simple ainsi que le passé antérieur, temps composés correspondant qui sont les marques de la narration traditionnelle y sont utilisés :

Dès que j'eus pris la route, à cause de la fatigue, je parvins mal à m'imaginer, quoi que je fisse, mon propre meurtre, avec assez de précisions et de détails<sup>36</sup>.

Il arrive aussi que le passé antérieur, temps du récit, soit en relation non pas avec le passé simple, comme on l'attend, mais avec le passé composé, temps du discours :

Quand nous eûmes frappé pendant une bonne demi-heure à sa porte, elle a fini par ouvrir d'un seul coup [...] <sup>37</sup>.

Même si le passé simple est surtout le temps de la troisième personne, Céline s'en sert à la première et à la quatrième personnes. Il ne rejette pas non plus certaines formes peu utilisées : *nous dûmes*, *nous parvîmes*, *nous parcourîmes*, *nous réfléchîmes*, *nous décrivîmes*.

Nous avons bien compris que l'oralité du texte de Céline et de même la résonance populaire de ce texte ne sont pas les résultats d'une transcription : Céline n'écrit pas comme il parle ni comme parle ou a jamais parlé qui que ce soit. L'impression d'oralité et la résonance populaire sont obtenues par la sélection d'un certain nombre de formes du discours ou de la langue. Céline les modifie, les dépasse, forme à partir d'elles des phrases. Il nous donne l'impression que c'est une langue que parlent les Français. Et si l'une des fonctions de la littérature est bien de nous faire jouir de la langue (française), c'est d'abord à ce titre que Céline mérite la place qui lui est désormais reconnue.

<sup>35</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit*, *op.cit.* : 4.

<sup>36</sup> *Ibid.* : 36.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 254.