

JUDIT KARAFIÁTH

**« Faire passer la langue parlée dans la langue écrite ».
Naissance d'un style littéraire à base de français populaire
(simulé) : L.-F. Céline**

In his novels, Louis-Ferdinand Céline wished to transpose spoken language into written literature as Rabelais had done hundreds of years ago whose example, unfortunately, was not followed by later writers. To give the impression of spoken language, Céline writes in a highly emphatic, passionate manner that he calls « métro émotif », destroys syntax, uses argotic expressions and creates neologisms by deforming current, ordinary words. On the basis of stylistic studies by Henri Godard, Nelly Wolf and Catherine Rouayrenc, the article enumerates some of these procedures and finally highlights Céline's influence on future generations from Sartre up to our days.

Dans une interview donnée en 1957 sur *Gargantua et Pantagruel*, l'écrivain français (qu'on a souvent comparé, du point de vue de la richesse de son langage, à Rabelais – un Rabelais nouveau, mais un Rabelais grinçant (cf. par ex. Simon, 1967 : 72-73) fait une déclaration surprenante : « *En vérité Rabelais, il a raté son coup. Oui, il a raté son coup. Il a pas réussi. Ce qu'il voulait faire, c'était un langage pour tout le monde, un vrai. Il voulait démocratiser la langue, une vraie bataille. La Sorbonne, il était contre, les docteurs et tout ça. Tout ce qui était reçu et établi, le roi, l'Église, le style, il était contre* » (Céline, 1968 : 267).

Selon Céline, Rabelais a dû subir une défaite contre les tenants d'un style académique. Celui qui a gagné cette bataille des langues, « *c'est Amyot, le traducteur de Plutarque : Il a eu, dans les siècles qui suivirent, beaucoup plus de succès que Rabelais. C'est lui, sur sa langue, qu'on vit encore aujourd'hui. Rabelais avait voulu faire passer la langue parlée dans la langue écrite : un échec... les gens maintenant veulent toujours et encore de l'Amyot, du style académique. Ça c'est écrire de la m... : du langage figé. [...] Rabelais a vraiment voulu une langue extraordinaire et riche. Mais les autres, tous, ils l'ont émasculée, cette langue, jusqu'à la rendre toute plate* » (Céline, 1968 : 267-268).

Quand Céline se met à écrire, il suit l'exemple de Rabelais qui voulait démocratiser la langue : il s'adresse à ses lecteurs dans un langage proche d'eux et dans un langage choquant, pour leur rappeler la brutalité de leur vie. Bien sûr, de Rabelais à Barbusse, il a déjà eu des prédécesseurs dans l'emprunt du

parler populaire, mais ce qui le distingue d'eux, c'est l'usage d'un langage argotique et populaire qui s'oppose non seulement au français écrit canonisé dans les lettres, mais aussi au français enseigné dans les écoles, car Céline se sert très souvent d'un français considéré comme fautif par les élites.

En 1955, dans ses *Entretiens avec le Professeur Y* qui est une sorte d'art poétique, l'écrivain parle de son effort de restituer dans l'écrit l'émotion de la langue parlée : c'est ce qu'il appelle le *métro émotif* qui se manifeste tout d'abord par l'usage des points de suspension et de l'argot. Pour illustrer les intentions de Céline, voici un court extrait de ce dialogue fictif avec le Professeur Y, qui n'est autre que Gaston Gallimard, son éditeur avec lequel il entretenait une relation orageuse.

« Vous avez inventé quelque chose ?... qu'est-ce que c'est ? » Il demande.

« L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose !... » (Céline, 1993 : 198).

Pour ce qui est de l'argot, autre trait saillant du langage célinien, Céline précise : « un livre tout entier d'argot est plus ennuyeux qu'un "Rapport de la Cour des comptes" », car « piment admirable que l'argot !... mais un repas entier de piment vous fait qu'un méchant déjeuner ! » (Céline, 1993 : 521-522). C'est cette vérité qui le conduit à s'exprimer dans un style varié, allant des tournures classiques et canonisées jusqu'à des expressions populaires et argotiques. Comment est né le fameux style célinien ? Pour retrouver ses origines, il faut remonter dans le temps jusqu'à la guerre de 1914-1918. Même si *Voyage au bout de la nuit* paraît quatorze ans après la fin de la Grande Guerre, il est évident que – surtout pour ce qui est du début du roman – ce livre se range du côté de ce qu'on appelle, avec les mots de Georges Duhamel, *littérature de témoignage*. Selon l'écrivain français Jean Norton Cru, qui a établi en 1929 une bibliographie sur les écrits de guerre sous le titre de *Témoins* (Cru, 1929), des centaines de combattants se sont mis à décrire l'enfer des tranchées. Quelques-uns d'entre eux étaient vraiment doués de talent d'écrivain comme Maurice Genevoix (*Sous Verdun, août-octobre 1914*, 1916), Georges Duhamel (*Vie des martyrs 1914-1918*), ainsi que Henri Barbusse (*Le feu*, 1916) – le style de ce dernier est considéré par les historiens de la littérature comme modèle pour l'écriture de Céline.

« Comment raconter dans un récit linéaire, continu, enchaîné, analytique, des expériences qui n'ont comme trait commun que de confronter le sujet à ce que la

société a de plus insupportable, et la vie humaine de plus énigmatique ? », se demande Henri Godard dans la préface de son essai sur une génération dont l'expérience décisive fut la Grande Guerre (Godard, 2003 : 12). Tout d'abord, il faut signaler la présence sensible du narrateur – donc il y a besoin de la première personne qui témoigne de sa propre voix et de ses propres expériences de la véracité des événements décrits. « *Après le brassage réalisé en quatre ans de guerre* » – écrit Godard – il n'est plus possible de « *perpétuer la mise au ban de la littérature de ce français populaire ou simplement familier et oral qui constitue le fonds vivant de la langue* » (Godard, 2003 : 13). De ce fait, dans la prose romanesque de ces écrivains apparaîtront des mots et des tours qui auparavant ne s'écrivaient pas, et qui rendent et semblent rendre l'oralité (Wolf, 1990 : 13).

« *L'apport de Céline le plus important est certainement, comme l'a déjà fait remarquer Henri Godard, la "déconstruction" de la phrase, laquelle s'inscrit dans le souci de "rendre le langage parlé à travers l'écrit"* », affirme Catherine Rouayrenc (2016 : 139). Mais pour y arriver, Céline a durement travaillé : *Voyage au bout de la nuit* n'est qu'un début vers cet idéal. Le goût de Céline pour la diversité de la langue se manifeste dans l'utilisation du parler de divers groupes sociaux et dans la contestation de l'usage exclusif du langage châtié enseigné à l'école et seul admis à l'écrit. *Voyage au bout de la nuit* est la première rupture avec ce monopole, mais, comme Henri Godard le constate, « *Céline ne substitue pas le langage populaire au français académique, il ouvre beaucoup plus largement la littérature à des richesses très diverses qu'elle avait jusqu'alors pour ainsi dire exclues* » (Godard, 2003 : 86).

L'hétérogénéité stylistique du roman n'a pas échappé aux critiques qui la désapprouvaient vivement : « *Le style est très inégal. 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 ?* », demande Edmond Jaloux dans *Les Nouvelles littéraires* en décembre 1932 (Wolf, 1990 : 245). Dans la *Revue de Paris*, un autre critique, Henry Bidou nous fournit quelques exemples de cette contradiction langagière : « *On ne sait dans quel langage le roman est écrit. Le personnage qui parle, et qui se nomme Bardamu, emploie tantôt un langage populaire, que personne n'a jamais parlé et qui est aussi faux que le patois de théâtre du XVIII^e siècle, et tantôt un langage purement littéraire. Quelquefois les deux façons de parler sont bizarrement juxtaposées. Après des "Moi j'avais jamais rien dit" et des*

"Qu'il me dit" et des "Même que je m'en souviens", on lit avec étonnement : "Fiers d'avoir fait sonner ces vérités utiles" » (Wolf, 1990 : 245).

Dans son roman suivant, *Mort à crédit*, « Céline dépasse le système linguistique un peu grossier de *Voyage*, fondé sur l'alternance systématique du français dissertatif et du français "fautif", pour forger un véritable style littéraire à base de français oral populaire » (Wolf, 1990 : 237-238). En privilégiant le français populaire, Céline fait un choix : « Il rejetait non seulement la convention académique, mais encore le français simple et correct de l'école élémentaire auxquels tous les tenants d'un ordre stylistique démocratique (c'est-à-dire représentant le peuple) s'étaient jusqu'ici efforcés de préserver une place » (Wolf, 1990 : 238). Mais il serait faux de penser que le langage célinien serait exclusivement populaire, car l'art de Céline nous offre une vraie polyphonie par le plurivocalisme des discours particuliers dont certains vont jusqu'à une caricature comme par exemple le discours patriotique au début de *Voyage*. Le premier exemple du vrai langage célinien sera *Guignol's Band*, publié en 1944, qui imite le langage d'une bande de Guignols, maquereaux français à Londres.

Comme Henri Godard le précise dans son commentaire à *Voyage au bout de la nuit*, « Céline n'écrit ni comme il parle, ni comme parle ou a jamais parlé qui que soit » (Godard, 1991 : 109), son langage n'est pas le résultat d'une transcription. L'aspect de l'oralité est le fruit d'un travail conscient de l'élaboration. Dans *Une grande génération*, Godard énumère les spécificités du langage célinien. Au niveau de la syntaxe, le plus important c'est la désarticulation de la phrase qui sera de plus en plus remplacée par les énoncés. Suivront la réduction de la négation verbale à son second terme, le renoncement à l'inversion des termes du syntagme verbal (que je lui dis), le redoublement, sous forme de pronom, d'un nom déjà présent dans la même phrase (il ne savait comment faire le curé), redondance ou surabondance des mots, etc. Au niveau du lexique, voici quelques démarches céliniennes qui, d'une part, renforcent l'illusion de l'oralité, et, de l'autre, enrichissent le vocabulaire: la réunion dans un même texte de mots de divers vocabulaires, donc polyphonie ; à côté du langage populaire et de l'argot, usage des tours de l'ancien français, mais aussi des emprunts à l'actualité langagière, quête de mots existants et création de mots nouveaux, de néologismes. Céline réinvente des mots qui avaient autrefois existé et qui étaient enfouis depuis dans d'anciens dictionnaires (Godard, 2003 : 87-93).

Finalement, jetons un coup d'œil sur le *Glossaire* à la fin du quatrième tome des romans de Céline dans l'édition de la Pléiade (1993) qui « a pour but de

faciliter aux lecteurs non francophones, mais aussi francophones, la lecture d'un auteur qui use d'un vocabulaire populaire et argotique [...] tout particulièrement diversifié, dont le sens n'est pas toujours évident » (Rouayrenc in Céline, 1993 : 1505-1506). Les mots qui figurent dans ce glossaire sont le fruit de divers procédés qui visent à la déformation du signifiant : « *aphérèse (chute d'un phonème, d'une ou plusieurs syllabes initiaux), l'apocope (chute d'un ou plusieurs phonèmes ou syllabes à la fin d'un mot), javanais (insertion de l'infixe -av, en principe avant chaque noyau vocalique), le verlan (inversion des phonèmes ou des syllabes d'un mot), loucherbem et largonji (substitution d'un "l" à la consonne initiale d'un mot, laquelle est reportée à la fin du mot, qui peut ou non comporter un suffixe), mots-valises (amalgame d'au moins deux mots) ainsi que l'abréviation d'expressions. Le sens habituel n'est pas moins malmené, Céline n'hésitant pas à changer la classe grammaticale des mots, à employer intransitivement un verbe transitif ou l'inverse* », constate Catherine Rouayrenc, l'auteure du *Glossaire* et elle mentionne encore le cas où un signifiant déjà existant acquiert un nouveau signifié (Céline, 1993 : 1505-1506).

La création d'une langue littéraire individuelle chez Céline n'est jamais de l'ordre du jeu de mots, un plaisir purement langagier. Le langage pour lui est une expression adéquate de sa vision tragique et grotesque. Céline est novateur non seulement dans l'emploi (ou la simulation) de la langue parlée, mais aussi dans le message que véhicule son langage : l'homme, sauf quelques exceptions, est faible et méchant, la condition humaine est insupportable et tragique, le monde est absurde et seul l'humour – l'humour noir - peut offrir quelque remède.

Pour finir, et pour démontrer la place qu'occupe Céline dans l'histoire du roman français, voyons comment, dans une notice pour *La nausée* de Sartre dans la Pléiade (n'oublions pas que l'exergue de ce roman est une citation tirée de *L'Église* de Céline), les éditeurs, Michel Contat et Michel Rybalka, évaluent l'apport de Céline dans les lettres françaises :

« La bombe Céline a d'abord – et pas seulement sur Sartre – un effet de décongestion : une langue littéraire est donc possible qui ne soit pas la langue du bien dire homologué. Grâce à Céline tout devient licite, les barrières du lexique autorisé tombent, tous les mots, même les plus obscènes, reçoivent droit de cité en littérature. Cette soudaine extension du lexique ouvre du même coup de nouveaux possibles au champ romanesque lui-même : il est désormais permis de parler de tout, et sans périphrases. En émancipant le lexique, en assouplissant la syntaxe, Céline a permis l'entrée en scène du corps dans le roman français monopolisé

jusque-là par la psychologie. La Nausée doit à Céline d'avoir pu s'engouffrer derrière lui dans un territoire libéré... » (Contat, Rybalka in Sartre, 1981 : 1666).

Il ne me reste qu'à ajouter que non seulement Jean-Paul Sartre mais un grand nombre de romanciers contemporains – dont ceux dont nous parlons aujourd'hui, auteurs de romans sur la vie des cités – doivent beaucoup au génie linguistique de Louis-Ferdinand Céline.

Bibliographie

- CÉLINE Louis-Ferdinand (1968), « Une interview sur Gargantua et Pantagruel », pour *Le Meilleur Livre du Mois* (1957) in : *Les Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions Pierre Belfond, p. 267.
- CÉLINE Louis-Ferdinand (1993), « Entretiens avec le Professeur Y » in : *Romans IV*, Édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 498.
- CRU, Jean Norton (1929), *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants, édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Paillart.
- GODARD, Henri (1991), *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit*, Foliothèque, Gallimard, p. 109.
- GODARD, Henri (2003), *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard, p. 12.
- ROUAYRENC, Catherine (2016), « De la phrase à l'énoncé oral : une désarticulation progressive », in : *Céline à l'épreuve. Réception, critiques, influences*. (P. Roussin, A. Schaffner, R. Tettamanzi dirs.), Paris, Honoré Champion, p. 139.
- SARTRE, Jean-Paul (1981), *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1666.
- SIMON, P.H. (1967), *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, t .II.
- WOLF, Nelly (1990), *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, p.13.

JUDIT KARAFIÁTH

Université Eötvös Loránd de Budapest
Courriel : karafiath.judit@btk.elte.hu