

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
ⵎⴰⵎⴻⵔⵉ ⵏ ⵉⵎⵎⴻⵔⵉ ⵏ ⵜⴻⵣⴻⵣⵓ  
X.⊙V.ⱤX | NC:ⵎ:V ⵏ //X X :!o.Vx :⊙!o.  
X.ⵎ:ⵗⵗ.ⵗX | †⊙:ⵗⵗⱤⱤⱤ V X:ⵗⵗ.ⵗX

UNIVERSITE MOULOD MAMMERI DE TIZI-OUZOU  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT



جامعة مولود معمري - تيزي وزو  
كلية الآداب واللغات

N° d'Ordre : .....  
N° de série : .....

*Mémoire en vue de l'obtention  
Du diplôme de master II*

**DOMAINE : Lettres et langues étrangères**

**FILIERE : Langue française**

**SPECIALITE : Littérature et civilisation**

**Titre**

**Esthétique et thématique dans l'œuvre  
*Voyage au bout de la nuit*  
De Louis-Ferdinand Céline**

**Présenté par :  
BENCHABA Yasmina**

**Encadré par :  
HAMDI Mehdi**

**Jury de soutenance :**

Président	: BERKI Dehbia,	MCB,	UMMTO
Encadreur	: HAMDI Mehdi,	MAA,	UMMTO
Examineur	: MAHMOUDI Hakim,	MCB,	UMMTO

**Promotion : Novembre 2018**

Laboratoire de domiciliation du master: .....

# *Remerciements*

*Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de recherche monsieur, Mehdi HAMDI pour ses encouragements, ses conseils et sa disponibilité. Si ce travail a pu aboutir, c'est grâce à son soutien.*

*Je tiens également à remercier les membres du jury d'avoir accepté d'examiner mon travail de recherche.*

*Je tiens à remercier aussi pour finir, toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire, à savoir, mes enseignants, mes parents (surtout ma mère), mes frères, tous mes amis.*

*Merci tout le monde.*

# *Dédicaces*

Je dédie ce travail à

A ma chère mère, celle qui s'est toujours sacrifiée pour me voir réussir dans mes études. Elle a toujours été là pour moi. Elle m'a, sans cesse, soutenu et encouragé par ses mots, et notamment par sa présence à mes côtés tout au long de mes années d'études.

Je tiens également à le dédier à

Mes chers frères

A l'ensemble de ma famille du grand jusqu'au petit

A mon directeur de recherche monsieur HAMDI Mehdi

A tous mes amis et camarades

Et tous mes enseignants.

# Sommaire

Introduction ..... 1

## **Chapitre premier : Remise en cause de la langue et de la prose française**

1. Réception de l'œuvre ..... 6
2. Langage familier et langage soutenu, deux registres deux réalités ..... 9
3. L'enjeu de l'écriture célinienne, entre dénonciation et réforme .....15

## **Chapitre deux : Subversion esthétique et oralité**

1. Subversion esthétique chez Céline.....25
2. Oralité comme procédé dans le roman.....28
3. Narration du récit.....35

## **Chapitre trois : Ecriture comme voyage philosophique**

1. La condition humaine.....41
  2. La conception de la mort.....46
  3. L'absurdité.....50
  4. Bardamu, entre écœurement et dénonciation.....52
- Conclusion.....56

Bibliographie

Tables des matières

Les écrivains se repèrent par millier à travers le monde. Certains se font connaître à partir des histoires qu'ils racontent – c'est-à-dire sur le plan thématique – d'autres, au contraire, c'est à travers leur style d'écriture qui comprend évidemment le travail esthétique du texte. Toutefois, les uns comme les autres cherchent à susciter l'intérêt du grand public.

La littérature française en est une littérature qui regroupe et présente ces deux catégories d'écrivains, et ce depuis des générations, avec des figures célèbres telles que J. de la Fontaine et le classicisme, V. Hugo, et le romantisme, Balzac et Zola, entre le réalisme et le naturalisme, etc.

Cependant, depuis un certain temps, et ce, vers l'époque moderne, presque toutes les nouvelles générations qui suivirent ces écrivains ne faisaient que s'imiter les uns les autres occultant ainsi leur côté créatif. Explicitement, en référence à l'ouvrage *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss, celui-ci explique que : «*mêlées aux anecdotes, des brides d'informations délavées, trainant depuis un demi-siècle dans tous les manuels, et qu'une dose d'impudence peu commune, mais en juste rapport avec la naïveté et l'ignorance des consommateurs, ne craint pas de présenter comme un témoignage (...) une découverte originale.*»<sup>1</sup> D'ailleurs, faut-il le savoir, face aux progrès technologiques, la valeur du livre a été considérablement réduite. Il devient de nos jours un simple produit commercial, ce qui conduit à ces nombreuses réflexions qui s'interrogent sur l'avenir du livre et celui de la littérature en général ; Cela signerait-il leur fin ?

Cette remise en question a fait prendre conscience de l'état dégradant de cette écriture et du réel problème de l'époque. Ne voulant pas laisser les choses ainsi, des écrivains lancèrent de nouvelles perspectives, et cela a commencé par la remise en cause de l'idéal réaliste. Progressivement ce mouvement a pris de l'ampleur, vers la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle où tout s'éclaircit, faisant voir la littérature française sous un nouveau jour.

L'histoire des genres et des lettres connaît un déséquilibre, voire, un renversement vis-à-vis des coutumes traditionnelles liées à l'ancienne écriture bourgeoise. En ces temps troublés par les guerres, un bon nombre d'auteurs voulaient redéfinir la littérature avec leur style d'art contemporain. Parmi ces figures emblématiques, il y avait Proust avec son célèbre roman *A la recherche du temps perdu*, Gide avec *Les faux monnayeurs*, Malraux et son œuvre *La condition*

---

<sup>1</sup> Claude, Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, édition Plon, Paris, 1955, p. 5.

humaine, Céline avec *Voyage au bout de la nuit*, Camus et son roman *L'Étranger*, et bien d'autres encore.

Dans ce présent travail, nous nous intéressons à l'œuvre de Céline, le *Voyage au bout de la nuit*, publiée en 1932, aux Editions Gallimard à Paris. Un récit intéressant et original qui entre dans le cadre de notre thème de recherche à savoir le volet thématique et esthétique et ce que cela engendre comme vision du monde.

Céline, de son vrai nom Louis-Ferdinand Destouches, n'était encore qu'un jeune médecin lorsqu'il venait de faire sa première entrée sur la scène littéraire. Le premier roman qu'il a publié, avait renversé la conception mesurée des élites concernant la littérature bourgeoise, avec un style d'écriture qui transgressa la norme linguistique et littéraire. L'histoire décrite nous entraîne sur les pas du protagoniste, qui nous relate ses périples à l'époque de l'entre-deux guerres. En ces temps-là, faut-il le savoir la guerre faisait rage et les conditions humaines étaient au plus bas de l'échelle, à cause de la misère et de la pauvreté lesquelles se sont très vite répandus dans l'ensemble des pays environnants.

De par l'histoire du roman donc, une nouvelle démarche se propose, qui s'est voulue révolutionnaire pour la langue et de la prose française. D'autant plus qu'après l'avènement du *Voyage*, d'autres œuvres ont été publiées sous sa plume pour s'inscrire dans la même optique. Il s'agit en cela de citer ses pamphlets antisémites (*Bagatelle pour un massacre (1937)*, *Mea Culpa (1936)*, etc.) et de ses autres romans, à savoir : *Mort à crédit (1936)*, *D'un château l'autre (1957)*, *Nord (1960)*, etc.

Par le choix de cette œuvre et du thème, nous nous interrogerons sur le style de Céline qui soulève de nombreuses réflexions. Une approche *pluridisciplinaire*<sup>2</sup> en ce sens, sera envisagée pour appréhender cette écriture et permette une vue générale du texte.

Nous envisagerons ensuite une enquête approfondie sur la langue, laquelle pourrait développer certaines choses, à travers quoi, l'auteur chercherait peut-être un objectif significatif. Serait-ce

---

<sup>2</sup> Sans nom, « *La pluridisciplinarité* », (en ligne), consulté, le 02/11/2018, in, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pluridisciplinarit%C3%A9>. Définition : elle consiste à aborder un objet d'étude selon les différents points de vue de la [juxtaposition](#) de regards spécialisés. Il s'agit ainsi de faire coexister (que ce soit consciemment ou non) le travail de plusieurs disciplines à un même objet / sujet d'étude. L'objectif de la pluridisciplinarité est ainsi d'utiliser la complémentarité intrinsèque des [disciplines](#) pour la résolution d'un problème,

pour dénoncer ou défendre un intérêt quelconque en rapport avec les conditions sociales de l'époque ?

Il sera aussi question d'étudier la structure esthétique du récit. En d'autres termes, cette écriture serait-elle une réelle perspective qui tendrait vers un renouvellement esthétique, ou tout simplement une nouvelle vision du monde (tenant compte des différents thèmes abordés dans le texte.)

En partant alors de ce qui a été souligné ci-dessus, nous proposons une problématique qui tend à s'interroger de manière générale sur la manière que Céline adopte pour présenter son écriture dans le roman *Voyage au bout de la nuit* ?

Pour répondre à ces questionnements nous suggérons le caractère hybride d'une écriture reliant deux langues opposées (une conforme et l'autre non conforme à la norme) qui sous-entendraient deux réalités différentes. Nous supposons également la forme subversive de cette écriture, qui se proposerait comme perspective du renouvellement esthétique. Enfin, nous estimons l'intérêt philosophique de cette écriture, qui se présenterait comme voyage philosophique pour dénoncer ou communiquer une vision du monde.

Trois axes majeurs vont en ce sens constituer notre travail de recherche pour ainsi répondre de façon progressive à notre problématique. Dans le premier chapitre nous comptons d'abord, analyser les éléments paratextuels relatifs au texte (le titre, l'épigraphe, l'incipit, etc.) pour avoir une perception générale du récit. Ensuite nous aurons à nous interroger sur la langue de Céline pour concevoir et définir l'ensemble des registres qui l'introduisent tout en essayant en même temps de comprendre l'intérêt qui s'y cache derrière. Nous ferons appel en cela, à des travaux qui avancent des théories sur la paratextualité et d'autres études sociolinguistiques qui traitent et mettent en rapport la langue et la société.

Dans le second chapitre, il s'agira d'expliquer en premier lieu comment et en quoi cette écriture subversive est-elle une nouveauté pour le genre romanesque. Nous tenterons de comprendre le choix narratif du texte, qui à priori se présente sous forme d'un monologue dans lequel s'est développé ce langage atypique. Nous envisagerons, en deuxième lieu, de définir le procédé esthétique qui a permis de traduire cette écriture. Et pour finir, nous analyserons la structure du texte qui comprend la progression, la temporalité et le choix du personnage. Nous ferons appel ainsi à des études stylistiques et à des travaux théoriques qui traitent de la narratologie d'un texte.

Dans le dernier chapitre, nous nous intéresserons à la thématique du récit. Nous tenterons dans ce cadre d'analyse, de comprendre le fond de l'histoire et le message voulu, communiqués par Céline à travers son écriture. Nous aurons bien-sûr à définir la condition humaine ainsi que quelques concepts fondamentaux supportant la vision de l'auteur.

Le roman est un genre littéraire qui ne cesse d'évoluer au fil du temps, « *une œuvre d'imagination, constituée par un récit en prose d'une certaine longueur<sup>1</sup>, et qui présente et fait vivre des personnages donnés comme réels, il fait connaître leur psychologie, leur destin et leurs aventures* »<sup>2</sup>. Sa mise en forme suppose une structure et une architecture qui obéissent à un ensemble de règles de base, relatives à ce qui s'appelle la *narration*, et auxquelles chaque écrivain est amené à s'y conformer. Cependant, certains d'entre eux les remettent en question, et vont jusqu'à les transgresser complètement.

C'est le cas de *Louis Ferdinand Céline*, qui, à son époque, a opéré un *travail subversif*<sup>3</sup> sur la prose et la langue française, auxquelles il reprochait d'avoir un aspect figé et morne. Selon Henri Godard : « *consciemment ou inconsciemment, tout romancier se pose et résout pour son compte ce que Georges Blin a nommé à propos de Stendhal les "problèmes du roman"* »<sup>4</sup>.

Son roman donc, *Voyage au bout de la nuit*<sup>5</sup> bouleverse la structure traditionnelle restreinte instaurée par l'académie française à travers une écriture mêlée, considérée comme étant une première dans l'histoire littéraire. C'est un langage qui se fonde sur un système de contradictions, reliant deux éléments opposés, que ce soit par rapport au genre, au langage ou à l'histoire, ce récit est une source d'enrichissement, mais alors, dans ce genre de cas, cette renaissance dans le genre romanesque qu'a-t-elle de si différent et de novateur par rapport aux autres œuvres ? Pourquoi une telle remise en questions de l'écriture traditionnelle? Comment se caractérise l'écriture célinienne ?

Tout d'abord, avant de se concentrer sur les caractéristiques de cette écriture, nous allons analyser partiellement, à partir des éléments paratextuels, la structure narrative. Ensuite, en progressant peu à peu dans nos recherches, nous aborderons le cas de la langue, et ce, en effectuant une étude sociolinguistique tout en faisant référence au thème de notre travail de recherche, à savoir : le volet esthétique et thématique et ce que cela engendrera comme vision du monde.

---

<sup>1</sup> Sans nom, sans titre, (en ligne), consulté le 23/04/2018, in, URL : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/roman>.

<sup>2</sup> Sans nom, sans titre, (en ligne), consulté le 22/04/2018, in, URL : <https://www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/reviser-le-cours/la-crise-du-roman-au-xxe-siecle>.

<sup>3</sup> K. Feki, M. Rebai, dir, « *Modalités et enjeux de l'écriture subversive* », (en ligne), consulté, le 23/04/2018, in, URL : <https://www.fabula.org/actualites/modalites-et-enjeux-de-l-ecriture-subversive-ouvrage-collectif-sous-la-direction-de-kamel-feki>

<sup>4</sup> Henri, Godard, *Poétique de Céline*, Ed, tel Gallimard, 1984, p. 11.

<sup>5</sup> Louis- Ferdinand, Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Ed. Gallimard, 1952.

## 1. Réception de l'œuvre

### 1.1. Perspective paratextuelle

*Voyage au bout de la nuit* est un roman d'un genre nouveau, publié en 1932, il a suscité nombreuses polémiques à cause du travail subversif effectué par l'auteur en tant que signe d'un renouvellement esthétique.

#### 1.1.1. Le titre et l'épigraphe

D'après son titre, nous avons entre les mains un roman de 'voyage', un récit d'aventure qui annonce des déplacements tout au long de l'histoire. Dans ce sillage, Lévi-Strauss définit le « voyage » dans son livre *Tristes tropiques*, en tant que « déplacement à la fois dans l'espace, dans le temps et dans la culture »<sup>6</sup>, cependant le syntagme, qui s'y ajoute à lui donne un autre sens connoté, « au bout de la nuit » qui représente une métaphore. Cette dernière soulève une certaine ambiguïté, de ce fait, ce titre peut être interprété de plusieurs manières. Selon son sens dénoté, il qualifie un voyage qui aura lieu durant la nuit et s'achèvera à l'aube.

Toutefois, en l'employant comme métaphore, le sens devient plus large, en effet, *la nuit* est un mot polysémique, souvent il renvoie à des choses sinistres et tragiques, c'est le cas ici, car juste après, et ce dès la première page il écrit :

Notre vie est un voyage.  
 Dans l'hiver et dans la nuit.  
 Nous cherchons notre passage.  
 Dans le ciel ou rien ne luit.<sup>7</sup>

Chanson des Gardes Suisses, 1793

Ce passage fait allusion à l'existence de l'Homme dans un monde dépourvu de sens, en quête de savoir et de connaissances, qui peut-être, lui procureraient des réponses claires à ses interrogations. D'un autre côté, il pourrait faire référence à un voyage onirique, qui, contrairement aux autres se passerait dans un rêve. Nous entendons par là, un fait imaginaire qui entre dans la dimension surréaliste. En guise d'épigraphe au texte, pouvons-nous lire cela :

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination  
 Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.  
 Il va de la vie à la mort, Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littre le dit, qui ne se trompe jamais.  
 Et puis d'abord, tout le monde peut en faire autant, il suffit de fermer les yeux.  
 C'est de l'autre cote de la vie<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955

<sup>7</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p.8.

<sup>8</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 9.

### 1.1.2. L'incipit

Après la lecture du roman, nous constatons que l'histoire coïncide avec nos hypothèses précédentes. A. de Lamartine note que : « *L'écriture transporte d'un sens à l'autre la pensée* »<sup>9</sup> Alors, sous forme d'un monologue intérieur, l'auteur décrit au moyen de son personnage principal et narrateur la violence qui s'est répandue dans le monde à l'entre-deux guerres, il en profite par la même occasion pour nous proposer sa vision face à ces événements, et surtout, d'en dénoncer le destin tragique des pauvres qui sont considérés comme de vulgaires pions, dont les maîtres (les riches bourgeois) s'en servent pour tirer profit d'eux en tant que force ouvrière et gérer leurs affaires conflictuelles. Il déclare en ce sens :

On est tous assis sur une grande galère, on rame tous à tour de bras (...) Assis sur des clous même à tirer tout nous autres ! Et qu'est-ce qu'on en a ? Rien ! Des coups de trique seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore. On travaille ! qu'ils disent. C'est ça encore qu'est plus infect que tout le reste, leur travail. On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles, et puis voilà ! En haut sur le pont, au frais, il y a les maîtres et qui s'en font pas.<sup>10</sup>

Il révèle aussi dans le même passage, les intentions de ces dirigeants qui ne font que les exploités et cela en les convoquant, soi-disant, à répondre au devoir patriotique (servir l'Etat), Sartre d'ailleurs évoque à ce propos que : « *Quand les riches se font la guerre, ce sont les pauvres qui meurent* »<sup>11</sup> Ceci donc se révèle être un excellent et faux prétexte pour les envoyer à la mort, le narrateur y signale :

On nous fait monter sur le pont. (...) puis ils nous en mettent un bon coup de la gueule comme ça : « Bandes de charognes, c'est la guerre ! qu'ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n°2, et on va leur faire sauter la caisse ! Allez ! Allez ! Y a de tout ce qu'il faut à bord ! Tous en chœur ! Gueulez voir d'abord un bon coup et que ça tremble : « Vive la Patrie n°1 ! » Qu'on vous entende de loin ! Celui qui gueulera le plus fort, il aura la médaille et la dragée du bon Jésus ! Non de Dieu ! Et puis ceux qui ne voudront pas crever sur mer, ils pourront toujours crever sur terre...<sup>12</sup>

Pour comprendre ces sentiments ignorés par les Hommes, le seul moyen qu'il y ait pu trouver, c'est d'écrire ce livre avec son propre style. Un discours narratif, qu'il avait réalisé au prix d'un labeur, mais qui laissa paraître à la fin quelque chose de nouveau. Une langue hybride qui combine deux registres paradoxaux (*le populaire et l'académique*), lesquels supposent une certaine réalité, F. Brunetière fait remarquer à cela qu' : « *On ne sépare pas la forme d'un grand*

<sup>9</sup> Antoine, de Lamartine, sans titre, (en ligne), consulté le 01/05/2018, in, URL : <https://fr.wiktionary.org/wiki/écriture>.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>11</sup> Sans nom, « Citations de Sartre [sur] la violence et la guerre », (en ligne), consulté le 09/10/2018, in, URL : <https://la-philosophie.com/citation-sartre>.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 15.

*écrivain du fond des idées qu'elle exprime, ils font corps ; ils ne sont que l'envers et l'endroit l'un de l'autre ; on les détruit quand on les distingue.»<sup>13</sup>*

A partir de cette manœuvre tout a été intervertit, à commencer par la structure narrative, en effet, dès les premières lignes il donne le ton. Sa manière d'écrire va jusqu'à modifier l'ordre de la narration. Comme nous le savons déjà, dans chaque discours littéraire nous retrouvons : La situation initiale, l'évènement majeur (l'intrigue), le dénouement et la situation finale. Ici, nous remarquons un certain changement, où l'on procède directement par l'évènement majeur (l'élément déclencheur).

Le narrateur dit dans ce sens : « *ça a débuté comme ça, moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler, Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade.* »<sup>14</sup> Dans ce passage « *le lecteur est happé directement dans le récit sans autre préambule, que la première phrase* »<sup>15</sup>, comme nous le confirme Amélie Vioux dans son analyse, ou elle nomme ce procédé *introduction méta-textuelle* : « *une mise en abyme, par laquelle le romancier dirait au lecteur : « Voilà comment je débute mon histoire* »<sup>16</sup> Horace quant à lui en propose l'expression *In medias res* dans son art poétique. Cette expression peut être définie comme « *un procédé littéraire qui consiste à placer sans préalable le lecteur au milieu d'une action, les événements qui précèdent n'étant relatés qu'après coup* »<sup>17</sup>

En plus de ce début un peu particulier, nous nous retrouvons comme dans un espace flou ; le lecteur ne possède aucune information sur le personnage principal, sauf qu'il est le narrateur par l'emploi du pronom personnel « Je » ; pas de nom, pas de portrait physique, rien qu'un détail dans le passage ci-dessous, qui fait référence à son cadre social il y déclare : « (...) *Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade.* »<sup>18</sup>. Nous déduisons à cet effet suite à l'utilisation du terme *carabin* qu'il s'agirait d'un étudiant en médecine.

---

<sup>13</sup> André, Sempoux, « *Trois principes fondamentaux de l'analyse du style* », p 812/ Ferdinand Brunetière, *Bossuet*. Ed. Hachette, Paris, 1914, p. 40-41, (en ligne), consulté le 14/05/2018, in URL : <https://www.persee.fr/>. pdf

<sup>14</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> Nathalie, VIoux, « *Voyage au bout de la nuit, Céline, incipit* », (en ligne), consulté le 25/04/2018, in, URL : <https://commentairecompose.fr/incipit-voyage-au-bout-de-la-nuit/>

<sup>16</sup> Sans nom, sans titre, (en ligne), consulté le 24/04/2018, in, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/In\\_medias\\_res](https://fr.wikipedia.org/wiki/In_medias_res),

<sup>17</sup> Dictionnaire des termes littéraires, 2005, Entrée *In medias res*. P253

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 13.

Écrit dans une langue qui fait cohabiter plusieurs registres, *voyage au bout de la nuit*, entend donc défendre deux réalités différentes. En effet, nous remarquons par là une forte transgression des règles.

## 2. Langage soutenu et langage familier : deux registres, deux réalités

*L'imaginaire célinien*<sup>19</sup> déborde de sens, c'est une sorte de labyrinthe qui laisse le lecteur dans une impasse. Souvent, il a du mal à suivre et perd facilement le fil de l'histoire, vu que *le style*<sup>20</sup> utilisé est complexe. Il n'arrive pas à saisir, en une seule lecture (directement), le fond du roman.

Compte tenu de la forme un peu extravagante du récit, nous sommes en présence d'un texte dont le langage est peu commun en littérature, puisque, curieusement, l'écrivain y développe une toute autre forme d'expression. Selon Paul Dirx : « *l'écriture [est une] pratique complexe, éloignée du mirage de « la création ex nihilo »<sup>21</sup> et de la notion circulaire de littérarité.* »<sup>22</sup>. C'est un processus dans lequel Céline met en rapport deux registres différents, à savoir : le registre familier et le registre soutenu.

Pour le premier, il est celui du :

### 2.1. Dialecte du pauvre (le registre familier)

Qui correspond au français parlé non surveillé, dont le choix du lexique est très ample et varié, il s'adapte à la situation de communication ; on retrouve des mots courants, familiers, populaires et souvent argotiques, des expressions imagées et pittoresques, des écarts de style insolites, concernant la syntaxe on distingue des phrases inachevées, juxtapositions des propositions...<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Mathieu, MORIN, « *L'évolution du style de Voyage au bout de la nuit à D'un château l'autre : stigmatisation du corps et parcours d'une conscience nouvelle* », (en ligne), consulté le 28/04/2018, in, URL : <https://archipel.uqam.ca/2518/1/M11082.pdf>.

<sup>20</sup> Le style « symptôme de l'art et signallement d'un genre, il offre un horizon mythique aux paysages rangés des lettres. » Christine Noille-Clauzade, *Le style*, Éditions Flammarion, Paris, 2004, p 15

<sup>21</sup> PIERRE Cléon, « *Les différents types de création* », (en ligne), consulté le 25/06/2018, in URL : <https://business.lesechos.fr/outils-et-services/guides/guide-de-la-creation/1409/1412-3-les-differents-types-de-creation-24573.php>.

La plupart des créateurs partent d'une situation vierge : on parle alors d'une *création ex nihilo*, [ce qui veut dire qu'en partant de rien, ils créent quelque chose]

<sup>22</sup> Paul, Dirx, « *Les débuts du roman parlant* », (en ligne), consulté le 25/06/2018, in, URL : <http://www.fabula.org/cr/374.php>,

<sup>23</sup> Claude, PEYROUTET, *Style et rhétorique*, Ed. Nathan, 2002, p22

Afin de saisir ces diverses caractéristiques, en voici quelques exemples illustratifs tirés du livre, qui nous ont servi de modèles pour distinguer l'écart qui se trouve entre ce registre et celui pratiqué à *l'académie*, c'est à dire ;(*Le soutenu*). Nous citons :

Peu d'êtres en ont encore un petit peu après les vingt ans passés de cette affection facile, celle des bêtes. Le monde n'est pas ce qu'on croyait ! Voilà tout ! Alors, on a changé de gueule ! Et comment ! Puisqu'on s'était trompé ! Tout de la vache qu'on devient en moins de deux ! Voilà ce qui nous reste sur la figure après vingt ans passés ! Une erreur ! Notre figure n'est qu'une erreur<sup>24</sup>

Le fait que l'auteur utilise un langage relâché dans ce passage, par l'intermédiaire de son narrateur, prouve qu'en dépit de son appartenance à la classe bourgeoise, maîtrise le registre familier qui fait référence à la classe moyenne.

Etant un médecin des pauvres, il a longtemps côtoyé ces gens, qui vraisemblablement lui auraient permis de s'en inculqué. Il emploie d'ailleurs, remarquons-le, un vocabulaire différent, « du populaire ». Le narrateur l'évoque à cet égard, dans ce passage, où il dit : « *On a changé de gueule ! La vache qu'on devient, notre figure n'est qu'une erreur ...* ». Tous ces mots utilisés se réunissent autour d'un champ lexical riche et varié, lequel, en plus de rappeler le pessimisme de l'auteur, décrit une réalité qui le dépasse, celle des hommes qui après un certain temps de leurs existence, sont dépourvus de sentiments humains. Pouvons-nous cité en cela l'exemple du mot *la vache* qui désigne la pourriture humaine et qui par ailleurs constitue l'une des causes de la vacherie universelle (violence, pauvreté, crimes...)

Nous en distinguons aussi des phrases courtes et une abondance dans l'utilisation des points d'exclamations : « *voilà tout ! (...)* *Et comment ! (...)* *Une erreur ! (...)* » Une comparaison visant à rabaisser la personne en l'identifiant à l'espèce animale, qui, en général, n'éprouve aucune émotion. Sur cela, nous estimons qu'un écart de style de ce genre ne figure que dans de telles situations.

Nous accentuons avec un autre passage, sous forme de dialogue, le narrateur rapporte :

- Hé ! qu'il me dit Bébert, Docteur ! Pas qu'on en a ramassé un Place des Fêtes cette nuit ? Qu'il avait la gorge coupée avec un rasoir ? C'était-y vous qu'étiez de service ? C'était-y vrai ?
- Non, c'était pas moi de service, Bébert, c'était pas moi, c'était le docteur frolichon...
- Tant pis, parce que ma tante elle a dit qu'elle aurait bien aimé que ça soye vous... Que vous lui auriez tout raconté...
- ça sera pour la prochaine fois, Bébert.

---

<sup>24</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 244.

— C'est souvent, hein, qu'on en tue des gens par ici ? a remarqué Bébert encore.<sup>25</sup>

Effectivement, tout dépend, en ce sens, de la situation de communication, « *un langage familier qu'on trouve dans les communications entre personnes peu instruites ou entre personnes instruites qui emploient volontairement ce registre de langue.* » puisque équivalentement, en face d'un enfant d'un âge inférieur et dont le statut est aussi inférieur, le narrateur déploie le même langage en s'adressant à lui. Il utilise un vocabulaire relâché, d'où ce lexique exagéré comme nous pouvons le constater dans ces extraits qui suivent : « *la gorge coupée avec un rasoir* », et aussi de la syntaxe déformée : « *Pas qu'on a ramassé un..., c'était-y vous qu'étiez..., que ça soye vous...* » Et encore, la répétition concernant le mot *c'était* dans une seule réplique. Nous précisons également, à ce propos, que l'enfant va également s'exprimer d'une façon similaire avec lui. Lui qui, alors, se trouve dans une position supérieur compte tenue de la différence d'âge qu'il y'a entre eux.

Une grande différence est alors notée entre ces deux niveaux de langue, du moment que dans le deuxième registre, il est retenu de celui-ci :

## 2.2. Le dialecte du bourgeois (registre soutenu)

Qui correspond au parlé dit « cultivé », dont le choix du lexique contrairement au familier est restreint, on retrouve des mots rares, riches de connotations, des écarts de style (métaphore, métonymie...). Pour la syntaxe nous avons des phrases souvent complexes, des subordonnées et recherches stylistiques de la variété des écarts de style (antithèse, inversion...)<sup>26</sup>

Dans ce sens, et dans un face à face entre le personnage narrateur – essayant de dénier des accusations- et le capitaine Frémizon des troupes coloniales, pouvons-nous lire cela :

Capitaine ! (...) quelle extraordinaire erreur vous alliez commettre ! (...) Comment me prêter à moi, les sentiments d'une semblable perfidie ? C'est trop d'injustice en vérité ! J'en ferais capitaine une maladie ! Comment ? hier encore défenseur de notre chère patrie ! (...) De quelle injustice alliez-vous m'accabler capitaine !<sup>27</sup>

Dans cet espace distinct où le langage est interverti, le narrateur use d'un dialecte tout à fait opposé. En se retrouvant face à un homme de loi, un haut gradé, qui de plus est son supérieur, (un capitaine des troupes coloniales), nous discernons une certaine forme d'éloquence lorsqu'il s'est adressé à lui et cela pour considérer l'ampleur de son estime et par la même occasion rétorquer toutes les accusations tenus à son égard. Il a en ce sens, cherché à paraître en face de

<sup>25</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 244.

<sup>26</sup> Claude, PEYROUTET, *op.cit.*, p. 22.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 122. 3.

lui convenable et courtois pour ne pas s'exposer aux représailles et en soulever tous les soupçons le concernant.

Nous rappelons par-là, son utilisation du pronom « vous » pour formuler la politesse, ainsi que le mode imparfait qui l'accompagne pour apporter plus d'effet. Lorsqu'il s'exprime, nous ressentons notamment une certaine prudence, qui va considérablement influencer ses propos et sa manière de parler pour ainsi éviter d'éveiller un quelconque malentendu. Le narrateur proclame : « *J'en ferais capitaine une maladie ! Comment ? hier encore défenseur de notre chère patrie !* »

### 2.3. Réécriture, la dualité entre deux langues opposées

En tenant à faire fusionner ces deux registres de manière *subtile*<sup>28</sup> et cohérente, Céline a créé un renversement dans la norme linguistique, qui, par la suite, a engendré d'une part un scandale, d'autre part une révolution vis-à-vis de la littérature traditionnelle. Pour Nathalie Barberger, « *dès le « ça » inaugural et sacrilège et de plus redoublé, le choix scriptural apparaît* »<sup>29</sup>. En vue donc de la réinventée, il en a adopté un style, dont la langue, bien qu'elle soit issue des quartiers populaires, a été minutieusement travaillée, d'ailleurs à la lecture, nous ressentons une certaine forme de poésie, qui n'a rien avoir avec le langage utilisé au quotidien. Les exemples qui suivent n'en sont qu'illustration et témoignage. Le narrateur déclare, à cet effet que :

Les crépuscules dans cet enfer africain se révélaient fameux. On y coupait pas. Tragiques chaque fois comme d'énormes assassinats du soleil. Seulement c'était beaucoup d'admiration pour un seul homme. Le ciel pendant une heure paraissait tout giclé d'un bout à l'autre d'écarlate en délire, et puis le vert éclatait au milieu des arbres et montait du sol en trainées tremblantes jusqu'aux premières étoiles.<sup>30</sup>

Ci-dessus nous sommes devant une description d'un paysage se situant au beau milieu de la forêt africaine, le lexique utilisé a été choisi avec soin pour peindre ce panorama. Nous désignons à ce propos dans ce passage : « *Tragiques, énormes assassinats, le ciel paraissait tout giclé, écarlate en délire, le vert éclatait au milieu des arbres, trainées tremblantes(...)* ». Ces expressions représentent des figures de style variées qui mettent en valeur et souvent avec exagération la beauté de ce paysage. Le narrateur - sous le charme - traduit avec sa langue hybride, la splendeur de cette image qu'il a sous les yeux de façon à faire ressentir au lecteur à quel point il était admiré.

<sup>28</sup> Subtil : veut dire perspicace. Qui exige de la finesse. In, URL :

<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/subtil/>, consulté le 25/06/2018.

<sup>29</sup> Nathalie, BARBERGER, *Voyage au bout de la nuit, Louis -F. Céline*, Ed. BORDAS, Paris, 2004. P.71.

<sup>30</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 169.

Le narrateur a eu le privilège d'assister à ce spectacle, qui n'est visible qu'à la nuit tombée. Dans l'énorme solitude qui l'entoure, il ne peut qu'être comblé, c'est la raison pour laquelle les mots lui sont venus spontanément, c'est d'ailleurs dans ces circonstances ou dans de semblables expériences que tout grand poète tient son inspiration.

Bardamu (le narrateur) dit dans un autre passage, toujours en s'adressant à lui-même, toutefois en étant dans un autre contexte et espace, il s'exprime :

Proust, mi-revenant lui-même, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères.<sup>31</sup>

Dans ce passage, il nous parle de Proust, une célèbre figure qui nous fait détacher de l'histoire. L'intérêt de l'avoir mentionné reste un peu ambigu, néanmoins, nous sommes admirables devant une belle poésie qui s'y développe. Nous estimons que c'est pour considérer la vanité de ce monde, des choses auxquelles l'homme attribue une grande importance et dans lesquelles, au fur et à mesure que le temps passe, souvent il s'y perd.

Cette réflexion pourrait aussi s'apparenter à l'état de l'écriture bourgeoise, laquelle n'a fait que régir des lois. Certes les écrivains attachent un grand intérêt à celles-ci, mais à force, cela a rendu cette littérature figée et inerte. Proust est l'un de ces auteurs qui s'est lui aussi conformé à la norme, toutefois son écriture reste une exception, tout comme Céline.

En effet, leurs similitude ne se discerne qu'en ayant tous les deux, recours à leurs pensées et souvenirs. Une touche qui a donné une voix à leur génie. Comme nous l'avons signalé précédemment, en face d'une quelconque situation et même par le simple fait de percevoir un paysage, l'écrivain est souvent inspiré. C'est cela qui le projette directement vers son inconscience et s'y voit en train de formuler de façon poétique des locutions, des mots imprévisibles ; tout ce qui lui vient à l'esprit dans un genre surréaliste. Étrangement, il aboutit à quelque chose qui a du sens et de l'effet.

Cela nous rappelle dans une forme d'intertextualité, l'histoire de la madeleine chez Proust où le personnage de Marcel de *A la recherche du temps perdu*, se voit projeter directement dans un espace virtuelle, qui, par la mémoire involontaire se permet une conjonction avec le temps et l'espace de son enfance. En effet, Céline l'a évoqué pour nous faire ressentir, à sa manière,

---

<sup>31</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 78.

l'effet que cela donne. Pour ce faire, il emploie en plus des mots étranges, des mots d'une poéticité délirante. Nous citons : *Mi-revenant*, l'adjectif *diluant* auquel il rajout un (e), et d'autre encore.

#### 2.4. Intrusion et avènement du langage parlé dans l'écriture des genres

Le langage populaire (*registre familier*) n'a jamais été admis dans les établissements scolaires et encore moins en littérature. Pour les bourgeois, il n'a pas sa place parmi les belles lettres, et donc, il est vite rejeté et remis en cause. Ce n'est que plus tard qu'il fut autorisé à prendre part au prestige littéraire, et pour la première fois dans l'histoire littéraire, il fut transcrit et accepté comme faisant partie du gotha littéraire de l'époque.

Explicitement, cette manœuvre a fait ses débuts dès la deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle avec un groupe d'écrivains tel que V. Hugo (*dans les misérables*), Zola (*l'Assommoir*), Barbusse (*le feu*), Ramuz... et d'autres encore qui ont essayé, dès lors, d'introduire dans leurs livres *la langue du peuple*<sup>32</sup>, afin de lui donner une certaine valeur que les bourgeois ont jusque-là refusée. Vraisemblablement, c'était leur littérature (celle de l'élite), qui, depuis plusieurs siècles, a dominé la scène littéraire, cependant la tentative de ces auteurs précédemment cités, ne s'est effectuée qu'à travers les dialogues.

En effet, ce n'est qu'à partir du 20<sup>ème</sup> siècle que tout un détournement se fait opérer. S'inspirant de ses prédécesseurs tel que Barbusse ou encore Ramuz, Céline en a radicalement revisité la prose française qui se présente aujourd'hui sous une autre forme distinguée; celle d'*un discours plurilinguistique*<sup>33</sup>. Selon Bakhtine, ce serait « *une caractéristique fondamentale de tout discours.* »<sup>34</sup>. C'est d'ailleurs grâce à cela qu'il devient si célèbre; l'un des écrivains français, le premier, à avoir écrit un récit, du début jusqu'à la fin, avec une langue orale (du courant, du populaire, de l'argot et quelques touches de la langue soutenue (cultivés). Cette manœuvre a permis de minimiser de l'autorité et du prestige de cette littérature réservée qu'à l'élite. Une action qui a abouti à un affrontement entre deux réalités, l'une venant du bas peuple, l'autre de la bourgeoisie ; une bourgeoisie ayant du mal à accepter un tel revirement.

<sup>32</sup> Jérôme, Meizoz, « *La langue peuple dans le roman français* », (en ligne), consulté le 29/04/2018, in, URL: <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-101.htm>.

<sup>33</sup> Richard, HODGSON, « *Mikhaïl, Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine* », (en ligne), consulté le 07/05/2018, in, URL : <https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1995-v37-n4-liberte1035920/32323ac.pdf>.

<sup>34</sup> Richard, HODGSON, « *Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine* », art.cit., p. 51.

Pendant longtemps, leur littérature a été considérée comme étant l'œuvre d'art parfaite qui se construit, d'ailleurs, à partir d'un schéma narratif hiérarchique et structuré, dont la langue académique est à la fois cultivée, raffinée et éloquente.

### 3. L'enjeu de l'écriture célinienne, entre dénonciation et réforme

Selon Céline, le fait d'écrire ce livre (*au fond sensible*)<sup>35</sup> avec un tel langage, soulèverait cette question, laquelle, à priori, reprend le problème de lutte des classes en France. A cet égard, les mettre en parallèles tient du fait qu'ils soient, en partie, similaires. Il est donc nécessaire de comprendre l'intérêt que cela représente pour l'auteur et pour les lecteurs, considérés comme les premiers concernés.

#### 3.1. Distinction entre l'homme pauvre et l'homme riche dans la hiérarchie sociale

Effectivement, si, en évidence, le statut que le lecteur occupe dans la société est de moindre importance - *un déchu de l'existence*<sup>36</sup> comme il l'appel - que celui du bourgeois, cette littérature va lui faire ressentir à quel point il est discrédité par l'autre (le riche), qui ne le considère en aucun cas comme égal, mais plutôt comme sous-fifre. Le narrateur, dans ce sens dit :

On perd la plus grande partie de sa jeunesse à coups de maladdresses (...) je n'avais pas encore appris qu'il existe deux humanités différentes, celle des riches et celle des pauvres. Il m'a fallu, comme à tant d'autres, vingt années et la guerre pour apprendre à me tenir dans ma catégorie, à demander le prix des choses et des êtres avant d'y toucher, et surtout avant d'y tenir.<sup>37</sup>

En plus du fait qu'il ne donne pas d'estime à ce personnage miteux, considéré aussi comme bougre, il lui inflige toute sorte de supplices. En voici un exemple que nous jugeons bon pour mieux y concevoir l'état et le rang auxquels il fut assujetti. Il va en ce sens jusqu'à lui imposer des règles de conduite et même la manière de parler, il vise en cela : «*des types spéciaux armés de lois terribles qu'ils tiendraient on ne sait d'où (...) Qui s'amuse à vous faire gravir, avec, en saignant, le sentier à pic au-dessus de l'enfer.*»<sup>38</sup> Ou encore dans ce passage lorsqu'il réalise l'hypocrisie de leur personne, il fait remarquer que : «*s'ils se mettent à penser à vous, c'est à votre torture qu'ils songent aussitôt les autres, et rien qu'à ça. On ne les intéresse que saignant, les salauds !*»<sup>39</sup>

<sup>35</sup>Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 11.

<sup>36</sup> Sans nom, sans titre, (en ligne), consulté le 02/05/2018, in, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis-Ferdinand\\_Céline](https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis-Ferdinand_Céline).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 86.

En filigrane, nous comprenons à travers cet exemple, qu'il est question d'un registre raffiné quand il s'agit de parler et désigner les riches, et paradoxalement. Apparemment, comme premier objectif, il est pour mieux concevoir cet état là et en prendre conscience de sa gravité, il met en lumière ceci : « *La loi, c'est le grand « Luna Park » de la douleur. Quand le miteux se laisse saisir par elle, on l'entend encore crier des siècles et des siècles après* »<sup>40</sup>

*A priori*, ces nombreuses lois imposées ne sont ni, soi-disant, pour garantir un bon fonctionnement de l'état, ni pour entreprendre de bonnes relations avec les gens du peuple. Au contraire cela n'est que prétexte et mensonge. Le seul intérêt que ces dirigeants en ont ne se résume qu'à maîtriser la population, l'empêcher de se conduire librement en la gardant aussitôt sous leur contrôle et autorité. C'est le même ennui concernant cette langue pittoresque, qu'ils maintiennent hors d'usage afin d'y préserver la notoriété de la langue académique ainsi que son élan dans le milieu littéraire.

L'auteur déclare dans un autre passage, que cette forme de discrimination est présente un peu partout, même dans les pays environnants. En Amérique par exemple, la nation qui fait rêver tout le monde, nous y retrouvons également cette distance entre les pauvres et les riches, le narrateur y divulgue:

Pour un miteux, il n'est jamais bien commode de débarquer nulle part mais pour un galérien c'est encore pire, surtout que les gens d'Amérique n'aimaient pas du tout les galériens qui viennent d'Europe. (...) Ils ne veulent recevoir chez eux en somme que les curieux qui leur apportent du pognon, parce que tous les argents d'Europe, c'est des fils à Dollar.<sup>41</sup>

Dans le même sillage, nous pouvons lire l'opposition entre deux cultures ; américaine et française, autrement dit, les capitalistes et les prolétaires - devenus nombreux à cause de la première guerre -qui suppose un écart les séparant. Parlant des américains, nous remarquons chez eux une forme d'orgueil distinguée. Ils n'apprécient pas que des gens du bas peuple s'émittent dans leurs affaires, c'est dire qu'ils ne tolèrent guère ces personnes et encore moins ceux qui viennent de l'étranger.

C'est surtout aux gens puissants matériellement, en qui ils tirent des bénéfices, pour qui ils accordent et donnent une importance. Les misérables, quant à eux, on leurs réserve un tout autre accueil tout à fait à leurs image. On les fait travailler systématiquement dans leurs fabriques.

<sup>40</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 17.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 186.

Un rôle qui n'est réservé qu'à leurs espèce, comme de simples matériaux, qui participeraient à faire fonctionner leurs usines.

Nous en abordons ce sujet dans le dialogue qui suit, ou Bardamu, le narrateur va engager une conversation avec un médecin généraliste américain, qui est chargé de consulter chacun des prétendants venus pour y chercher du travail à l'usine Ford. Il en ressorte de leur discussion cela :

- Ça n'a pas d'importance comment que vous êtes foutu !(...)
- Tant mieux (...) j'ai de l'instruction et même j'ai entrepris autrefois des études en médecines...  
Du coup il m'a regardé avec un sal œil
- Ça ne vous servira à rien ici vos études ! vous n'êtes pas venu ici pour penser, mais pour faire les gestes qu'on vous commandera d'exécuter (...) Ne nous parlez plus jamais de votre intelligence ! On pensera pour vous mon ami !<sup>42</sup>

Dans ce dialogue nous observons nettement cette distinction entre les deux cultures et la langue que chacun des deux sujets développe pour s'y exprimer. Le médecin américain adopte dans cet espace un langage familier lorsqu'il parle au narrateur Bardamu, comme preuve, il dit : « *comment que vous êtes foutu ! Ça ne vous servira à rien ici vos études !...* » Alors que ce dernier (Bardamu), au contraire, il manifeste un certain respect dans ses propos. Il converse avec maîtrise pour faire bonne impression. Il résulte de son énoncé cela : « *J'ai de l'instruction, j'ai entrepris des études en médecines.* » un tel rapport reflète la marge qui divise ces protagonistes, dont la culture et la langue sont divergentes.

Nous réalisons, donc, à partir de tout cela que *le pauvre* en toute circonstance, n'a jamais, vraiment vécu dignement dans une société, il dit : « *ce grand ramassis de miteux, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim (...) venus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer.* »<sup>43</sup> Il est question de comprendre dans ce passage que le pauvre n'a et n'aura jamais l'occasion d'être quelqu'un d'autre, quelqu'un qui sera accepté sa juste valeur, tant que les bourgeois lui refusent ce privilège.

Par conséquent, même s'il est méprisé et rabaissé -au degré zéro- par l'autre (le bourgeois), qui, en évidence, n'est pas si différent de lui, il reste quelqu'un de dévoué. Le narrateur avoue:

Nous ne changeons pas ! Ni de chaussettes, ni de maitres, ni d'opinions, (...) On en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent, on est nous les mignons du Roi Misère. C'est lui qui nous possède ! Quand on est pas sage, il serre... On a ses doigts autour du cou, toujours, ça gêne pour parler,

<sup>42</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 226.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 14.

faut faire bien attention si on tient à pouvoir manger... pour des riens, il vous étrangle...  
C'est pas une vie...<sup>44</sup>

Compte tenu de la situation, comme nous pouvons le voir dans ce passage, le narrateur entend souligner que les pauvres et par-là même, leurs langue ne sont aucunement pris en considération. En réalité ils ne sont que de la chair à canon, de simples soldats gratuits ; mots gratuits, ou ils peuvent parler ça ne leurs servira à rien, leurs paroles ne sont dans ce contexte que des mots tirés en l'air.

Sur un autre abord, et dans un élan de critique et de satire, le personnage de Bardamu a de cela composé une prière vengeresse et sociale (introduite dans ce texte), qui s'intitule: LES AILES EN OR ! Il y dévoile l'égoïsme et l'orgueil de ces grands gens-là et en profite par la même occasion pour critiquer leur comportement. Il récite alors sous forme de poésie cela : « *Un Dieu qui compte les minutes et les sous, un Dieu désespéré, sensuel et grognon comme un cochon. Un cochon avec des ailes en or qui retombe partout, le ventre en l'air, prêt aux caresses, c'est lui, c'est notre maitre. Embrassons-nous !* »<sup>45</sup>

Cette prière qui rime tel un poème, est destinée aux seuls responsables de son malheur. En effet, de part les gens du pouvoir, il est également question d'évoquer Dieu. Le narrateur sous l'effet de colère profère ce discours argotiques mais tout aussi comique, pour affiché son désarroi face à la situation. Nous rappelons à ce titre : « *Dieu désespéré sensuel, un cochon (...) qui retombe, le ventre en l'air, prêt aux caresses...* ».

Bardamu n'a donc pas manqué de le critiquer et de le blasphémer. Il en a fait de lui un personnage hypocrite et avare, qui roule sur de l'or tel un cochon dans la boue une fois son plaisir assouvi.

Ce langage que Céline adopte, dépeint l'image réelle de cette société qui laisse deviner que la plupart des Hommes sont pareils, c'est en ce sens que nous rattachons ce graphisme à ces deux catégories, qui, réunies, développent une forme de malveillance et une obsession aveugle pour une seule chose qui les rend malhonnêtes. Nous entrevoyons que derrière cette facette illusoire qui se laisse transparaitre, une image immonde se dessine à travers cette langue. L'hypocrisie, le mensonge et l'égoïsme sont de prime abord.

En ce sens, par une telle forme d'expression qui joint le courtois et le grossier, quel effet cela donne-t-il au texte ?

---

<sup>44</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 14.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 14.

### 3.2. L'argot, le reflet d'une humanité déshumanisée

Après avoir montré au grand public, ces vérités concernant l'écart qui se trouve entre les hauts gradés et les gens du peuple au moyen de son style personnel, l'auteur dans le rôle du narrateur reste distant de tout. Il n'exprime que du mépris vis-à-vis des Hommes. Dans le cas majeur, il ne s'est focalisé que sur l'image corrompue donnée par les bourgeois, cela dit, l'autre catégorie n'a pas été épargnée pour autant. Justement, il évoque qu'au fil de ses voyages à travers le monde, il en a rencontré toute sorte d'individus plus méchants les uns que les autres.

En effet, un tel comportement indignes les hommes. Céline révèle dans un des passages du livre, que ces individus feraient tout pour de l'argent, que ce soit pour le gagner ou le préserver, ils iraient jusqu'à commettre un crime, s'il le fallait. L'auteur nous apprend à ce propos ; qu'une famille du nom de Henrouille qui vivait à la Garenne-Rancy était très économique, alors pour ne pas en dépenser beaucoup, elle voulait se débarrasser de la vieille dame Henrouille. C'est ce qui a amené la bru, un membre de la famille en question, à dire à son mari cela: « *Tu ferais mieux alors de penser à ta mère qui nous coute si cher et que la vie augmente encore tous les jours...* »<sup>46</sup>. Profitant de la venue de Bardamu, médecin des pauvres, dans leur quartier, la bru a tout fait pour faire de la vieille une véritable folle. Le narrateur explique à cet effet: « *Folle qu'on disait d'elle, la vieille (...) Sa fille y revenait à son projet d'internement. Croyez-vous pas Docteur, qu'elle est folle ?* »<sup>47</sup>

Tenant compte du fait que cette vieille ne veut point partir, elle (la bru) procède autrement, en faisant appel à un certain Robinson afin de l'aider. Céline nous fait savoir que pour gérer un tel désaccord cette famille et l'individu vont aller loin, malheureusement, ce dernier, suite à une contrainte de la part du protagoniste, va divulguer leur fameux plan qui allait donner raison à la vieille ; il explique : « *la vie est dure quand même (...) Il faut faire des trucs hein ? C'est à cause de la vie, tu sais, qui est de plus en plus chère, qu'ils voudraient bien s'en débarrasser.* »

<sup>48</sup> Bardamu intervient, et dit : « *Vous n'allez tout de même pas vous mettre à l'assassiner la vieille (...) combien qu'ils t'ont donné pour ça ?* Il répond : « *Cent francs pour le bois et puis deux cent cinquante francs pour la façon et puis encore mille francs rien que pour l'histoire(...)* »<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 254.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 306.

Pour de l'argent, une catégorie d'hommes se ressemblent, pour dire vrai, qu'ils soient riches ou pauvres, lorsqu'ils se retrouvent face à des situations déplorables, les guerres, les crises économiques, politiques et notamment celles liées aux problèmes sociaux, ils sont prêts à se vendre pour des miettes. L'argent ne constitue dans ce cas qu'un avantage pour eux, une forme de quête (une récompense), où tous les moyens sont permis, ainsi dans une pareille affaire, il n'y a que la violence qui peut servir et c'est de pire en pis. A maintes reprises, le narrateur a témoigné de cette agressivité. Effrayé et choqué, il confie :

C'était donc un monstre ! A présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas ! Je conçu en même temps qu'il devait y en avoir beaucoup comme lui (...) Qui savait combien ? Un, deux, plusieurs, des millions peut-être ? Dès lors ma frousse devint panique.<sup>50</sup>

Il rajoute à ce propos : «*comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur (...) Qui aurait pu prévoir..., tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ?*».<sup>51</sup>

Ce roman donc, adopte une écriture qui nous montre une image pessimiste de la nature humaine. Céline se sert de l'argot, une langue dont le lexique est, pour la plus part du temps, obscène pour exposer une réalité qui ne peut être décrite ou transposée qu'à travers ce langage. Un lexique grossier qui, selon Nathalie Barberger: «*ne devrait pas, en bonne vraisemblance sociolinguistique*<sup>52</sup> être formulé, à la fois tragique et comique, qui va proprement manifester ses différentes impressions émises à leur égard. Nous en suggérons pour cela cet énoncé où il déclare : «*Ils m'horripilaient tous à la fin, ces enculés, ces sous-hommes*»<sup>53</sup>. Il s'exclame par la suite :

Foutez-moi le camp tous ! que je leur ai répondu ; c'est la jalousie qui vous fait baver et voilà tout ! S'ils me font crever (...), on le verra bien ! Mais ce qu'il y a de certain, c'est que tous autant que vous êtes, c'est rien qu'un petit four que vous avez entre les jambes, et encore un bien mou !<sup>54</sup>

Une langue utilisée par tous les individus, en fonction de «*la position de discours*»<sup>55</sup>, mais le plus souvent, elle est présente dans les quartiers populaires où le rang social est assez bas, selon Dupriez : «*L'argot est le langage de la pègre, du "milieu". "Quand le langage populaire sort*

<sup>50</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 19.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 19, p. 20.

<sup>52</sup> Nathalie, BARBERGER, *op.cit.*, p. 73.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 188. 189.

<sup>55</sup> Nathalie, Barberger, *Ibid.*, p. 73.

*des structures de la langue et glisse vers l'ésotérisme, il tourne à l'argot.»*<sup>56</sup>. Un emploi qui, en général, surgit en conséquence à une vie misérable. Cette nouvelle littérature, notons-le, déploie, en parallèle un langage brutal et sinistre, néanmoins, les mots sont simples, et le fait de les ajuster avec subtilité, leurs donne un effet autre, auquel personne ne s'y attend. C'est une langue drôle qui fait diminuer progressivement l'aspect dramatique de ce récit.

En se rapportant à ce dialecte «bourbeux» délibérément employé, nous remarquons que la description sur laquelle l'auteur met l'accent, reflète et concrétise l'émotion à travers ses propos. L'émotion comme définit par N. Barberger : «*désigne un état permanent, un pathos essentiel.* »<sup>57</sup>, qui par ailleurs, donnent un effet profond et sensible, elle ajoute que : «*puisque'il s'agit de haine au sens absolu, une haine sans objet et illimitée, elle devient ici un ressentiment hargneux.* »<sup>58</sup>

Ce que nous entendons donc, par le mot *argot* (le vocabulaire argotique) ; c'est de manière générale, «*l'ensemble linguistique codé qui, dans le but de préserver le secret entre unités, repose exclusivement sur le vocabulaire ; la syntaxe et la ponctuation sont les mêmes que celles de la langue dont il double le lexique de manière synonymique* »<sup>59</sup>. L'argot, pour information, se présente selon trois aspects possibles mais celui utilisé, ici, c'est «*l'argot des couches sociales inférieures à la population* »<sup>60</sup>

Nous comprenons que le projet de faire cohabiter deux registres de langue, et le fait de confronter deux niveaux de langues opposés, crée un discours violent, aux abords poétique. Pour Fabrice Luchini, ce mélange est «*unique dans l'histoire de la littérature, une poésie en prose !... c'est unique !... c'est rare de trouver cette fluidité ...*»<sup>61</sup>. Pour Bakhtine, «*L'interaction entre ces langages est un phénomène appelé la polyphonie* »<sup>62</sup>. C'est d'ailleurs à partir de cette perspective que l'auteur a tenu à aborder le cas des Hommes dans la société, en effet, il les a mis dans les mêmes dispositions, comme c'est le cas de cette langue, créée à base

---

<sup>56</sup>DUPRIEZ B. *Gradus*, « Les procédés littéraires », (Dictionnaire). Paris, Union Générale d'Édition, Collection 10-18, 1984, (en ligne), consulté le 08/06/2018, in, URL : <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/communic/niveaux.htm>.

<sup>57</sup> Nathalie, BARBERGER, *Ibid.*, p. 85.

<sup>58</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 85.

<sup>59</sup> Sophie JOLLIN-BERTOCCHI, *Les niveaux de langage*, Ed. HACHETTE LIVRE, 2003, Paris Cedex, p. 76.

<sup>60</sup>Sophie JOLLIN-BERTOCCHI, *Ibid.*, p. 76.

<sup>61</sup>Fabrice Luchini « lectures "Voyage au bout de la nuit" de Louis-Ferdinand Céline au Théâtre Antoine - Entrée libre », (vidéo en ligne), consulté le 04/05/2018, in, URL : <https://www.youtube.com/watch>.

<sup>62</sup>Richard, HODGSON, « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *art.cit.*, p. 50.

de deux registres différents, mais égaux de principe. A notre avis, il s'agit de ces projets qui visent à mesurer l'ampleur de cette union, et de son degré d'influence.

En définitive, le fait de transposer une langue orale à l'écrit n'est pas chose aisée, il tient du génie. Dans ce sens l'art a, d'abord et avant tout, d'après Jauss, « *une fonction de communication* »<sup>63</sup>. Nous retenons de cette écriture qu'il s'agit d'un fin stratège pour, précisément, exposer cette réalité, mais dans ce cas-là ne convient-il pas de soumettre d'autres éclaircissements relatifs à cette forme insolite mise en avant par ce romancier ? C'est ce que nous allons voir dans le chapitre qui suit où la subversion esthétique se mêle à d'autres formes de discours.

---

<sup>63</sup> Sans nom, « *Théorie de la littérature*, H. J. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* », (en ligne), consulté le 01/05/2018, in, URL : <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>.

« Langue et style sont des forces aveugles, l'écriture est une fonction, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale ». <sup>1</sup> (Roland BARTHES)

En partant de tout ce qui a été consigné et développé dans la première partie de ce chapitre, nous allons à présent nous intéresser, de façon progressive et approfondie, au style dont Céline en fait un art. Son travail subversif sur l'écriture de la prose française soulève de nombreux points essentiels, lesquelles marquent la fin d'une tradition littéraire restreinte et conventionnelle, qui ne se porte, principalement, que sur un ensemble de règles, posées par la norme.

Un écrivain est toujours contraint de se conformer aux règles pour produire une œuvre digne de ce nom, cependant, cela lui pose problème, car il ne trouve pas la liberté d'expression à laquelle il aspire. Faut-il le savoir, quand la littérature en général et l'écriture en particulier sont régies par des normes qui les fixent et les figent, l'écrivain ne peut prétendre à la liberté d'expression. Le roman apparaît dans ce sens comme un embrigadement d'images et de stéréotypes qui ne peuvent que rappeler une réflexion déjà épuisée et désuète. Cette réflexion renvoie inévitablement à une image inerte.

Céline, qui refuse toute forme d'autorité s'est résolu à faire revaloriser le roman en lui redonnant un second souffle afin de le différencier et le rendre autre. Une manœuvre qui fera de lui aussi quelqu'un de distingué. Pour ce faire, il redéfinit cette littérature, *la prose française*, ainsi que la langue qu'elle utilisait, grâce à son talent artistique et sa maîtrise de la langue française. Chose qui lui permet de prétendre au rang de styliste. Il le signale dans l'un de ses entretiens avec Albert Zbinden en disant : « *l'affaire du style si j'ose dire m'intéresse plus spécialement, parce que je suis styliste* »<sup>2</sup>. Toutefois, il le trouve bien fatigant, car cela nécessite beaucoup de travail, il le confirme en disant : « *il faut dire que c'est ce qu'il y a de plus difficile, le style.* »<sup>3</sup>.

Il convient, à ce propos, de mentionner que le *style* d'après Henri Godard : « [c'est le travail] *de regrouper les faits qui paraissent le plus directement en rapport avec l'imaginaire.* [Mais aussi], *quand il s'agit de roman [la prise] en considération du pluralisme, si fortement dégagé*

---

<sup>1</sup>Sans nom, « *Théorie de la littérature, Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture et S/Z. La théorie sociologique, LA CRITIQUE SOCIOLOGIQUE* », (en ligne), consulté le 12/05/2018, in, URL : <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm#1>.

<sup>2</sup>Sans nom « *Entretien avec Louis-Albert ZBINDEN réalisé le 8 juillet 1957* », (vidéo en ligne), consulté le 03/05/2018, in, URL : <http://www.lepetitcelinien.com/2012/1.../https://www.youtube.com/watch>.

<sup>3</sup>Sans nom, « *Entretien avec Louis-Albert ZBINDEN réalisé le 8 juillet 1957* », (vidéo en ligne), consulté le 03/05/2018, in, URL: <http://www.lepetitcelinien.com/2012/1.../https://www.youtube.com/watch>.

*par Mikhaïl Bakhtine, des données linguistiques et des points de vue qui sont inséparables (...) de la langue. »<sup>4</sup>*

Bien qu'il soit critiqué par ses contemporains, cet artiste continue de produire des œuvres. Son objectif au premier abord, est de redonner à la langue française son aspect réel, qu'elle soit vive. Dans l'une de ses correspondances à Milton Hindus, il écrit : « *Ressensibiliser la langue, qu'elle palpite plus qu'elle ne raisonne.TEL FUT MON BUT* »

Le fait de mettre un livre volumineux au service du peuple, est l'occasion pour ce dernier de découvrir l'immense richesse de la langue française. Bien que cela puisse représenter un motif honnête, certains des théoriciens ne sont pas pour autant convaincus. Ce genre de style selon eux mériterait d'être approfondi. C'est pourquoi il a fait l'objet de nombreuses études. Plusieurs spécialistes s'y sont intéressés, ils ont en, d'ailleurs, fait en tout genre des enquêtes dans le but de comprendre l'intérêt et les enjeux d'une telle démarche, jugée par certains comme intrépide.

C'est dans ce principe que nous consacrerons le chapitre qui suit à cette forme d'écriture. Nous ferons en sorte de répondre à ces interrogations que nous jugeons pertinentes : Où se manifeste ce travail subversif ? En quoi ce style est-il distinct des autres écrits ? Quel est son enjeu ?

## 1. Subversion esthétique chez Céline

Nous avons vu, précédemment, qu'il y avait *une diversité intralinguistique*<sup>5</sup> dans ce roman ; la coexistence de deux registres de langue opposés, lesquels, implicitement renvoyaient à deux réalités différentes que l'auteur a, en parallèle, associé. La transposition de la langue orale à l'écrit a permis à Céline d'envisager une nouvelle manière de s'exprimer avec spontanéité et simplicité. C'est un langage codé, rédigé en toute conscience et liberté, qui s'adapte à n'importe quel lecteur. Jean-Louis Cabanès explique, en ce sens, dans son article qui s'intitule *Romantismes, l'esthétique en acte* que : « *la nature de l'activité esthétique, qui est telle qu'il y a en elle un point mystérieux de coïncidence du conscient et de l'inconscient.* »<sup>6</sup>. Une situation de communication qui soit rare, certes, en ce domaine littéraire, mais qui par sa richesse et sa qualité mériterait sa propre place.

<sup>4</sup> Henri, Godard, *Poétique de Céline*, Ed, tel Gallimard, p. 11.

<sup>5</sup> Sophie, JOLLIN-BERTOCCHI, *Les niveaux de langage*, Ed. HACHETTE LIVRE, Paris Cedex15, 2003, p. 20.

<sup>6</sup> Jean-Louis, Cabanès, « *ROMANTISMES, L'ESTHÉTIQUE EN ACTE, L'esthétique comme unité du théorique et du pratique dans le système de l'idéalisme transcendantal de Schelling* », (en ligne), consulté le 08/06/2018, in, URL : <http://books.openedition.org/pupo/1518?lang=fr>.

La notion de *subversion*<sup>7</sup> dans toute création littéraire est une tournure artistique, laquelle selon l'ouvrage collectif de L- Feki et M-Rebai, désigne : « *un renversement de l'ordre établi et des principes [qui sont supposés être] immuables* »<sup>8</sup>. Un choix que certains écrivains adoptent dans leurs discours afin de le caractériser et le rendre indicible. Cette *transgression*<sup>9</sup> permettrait d'apporter une touche personnelle au récit, ou encore comme chez Céline, se dresser contre la norme et l'ensemble de ses adeptes conformistes.

Le *Voyage au bout de la nuit* est un récit *perversi*, en harmonie avec la réalité qu'il décrit. Une production qui propose une autre vision de la littérature en partie décomposée. Elle marque, signalons le, une rupture avec celle aristocratique. C'est un changement qui s'inscrit dans un schéma narratif réécrit, qui a pour objectif de reconsidérer l'ancienne structure traditionnelle.

### 1.1. Roman autobiographique, entre fiction et réalité

En effet, nous observons qu'il y a une certaine différence dans la manière de raconter l'histoire. En rappel, nous avons déjà mentionné brièvement à propos de la forme de ce texte, qu'il s'agissait d'un *monologue intérieur* à travers lequel Bardamu, le protagoniste relate ses périples. Voici quelques passages qui montrent que cette forme est bien un monologue, le narrateur dit : « *tout de même, s'ils n'étaient pas ailleurs ! — que je me disais — s'il y avait encore eu du monde par ici.* »<sup>10</sup>, il ajoute à cela plus loin : « *je me pensais aussi (derrière un arbre) que j'aurais bien voulu le voir ici moi, le Déroulède dont en m'avait tant parlé.* »<sup>11</sup>. Par le fait d'utiliser les deux verbes *se dire* et *se penser*, montre que le personnage-narrateur est bien en train de se parler à lui-même dans une dimension abstraite par rapport à l'autre qui est à l'extérieur, et concrète par rapport à celui qui en est l'auteur. C'est en quelque sorte une forme de *mise en abyme*<sup>12</sup>, un lieu virtuel qui se trouve à l'intérieur de celui qui est réel. D'ailleurs c'est une caractéristique qui relève de l'esthétique du renouveau, si nous prenons exemple sur le roman d'André Gide *Les faux monnayeurs* publié en 1925.

<sup>7</sup> K. Feki, M. Rebai, dir. « *Modalités et enjeux de l'écriture subversive* », (en ligne), consulté le 27/05/2018, in, URL : <https://www.fabula.org/actualites/modalites-et-enjeux-de-l-ecriture-subversive-ouvrage-collectif-sous-la-direction-de-kamel-feki-et-72303.php>.

<sup>8</sup> K. Feki, M. Rebai, dir. *art. cit.*

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> Louis- Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>12</sup> Sans nom, « *Une mise en abyme* (effet de miroir, spécularité, récit au second degré) », (en ligne), consulté le 07/06/2018, in, URL : <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php>, définition : désigne l'enchâssement d'un récit dans un autre récit, d'une scène de théâtre dans une autre scène de théâtre, ou encore d'un tableau dans un tableau, etc.

Ce récit s'apparente à *une autobiographie*<sup>13</sup>, cependant, nous discernons après comparaison, certaines discordances dans les événements décrits qui ne coïncident pas tout à fait avec la vie de Céline, même qu'ils contredisent sa vraie histoire. Nous remarquons en premier lieu la différence des noms entre l'auteur et le protagoniste, dans ce texte ce dernier se nomme Ferdinand Bardamu et non Louis-Ferdinand Destouches. Nous avons aussi en second lieu l'engagement désintéressé (sans intérêt politique et/ou une quelconque conviction), motivé, entre autres, par sa curiosité pour la guerre. Ce cas de figure réduit considérablement la véracité des faits, c'est une œuvre où le point de vue est clairement subjectif vue l'emploi du pronom personnel « *Je* », le narrateur dit : « *moi, j'avais jamais rien dit (...), que j'ai répondu moi pour montrer que j'étais documenté.* »<sup>14</sup>, mais cela s'arrête là sauf à quelques exceptions près.

En effet, Céline exploite des tranches de sa propre vie - qui d'ailleurs, ne représentent que les grands axes, des points de repères qui seraient développés - pour « pimenter » son style et accentuer de ce fait sa particularité. En effet, les quatre parties du roman reprennent les principaux épisodes qui correspondent à la réalité vécue par l'auteur : sa participation à la première guerre, sa mission en Afrique en tant que fonctionnaire de la SDN, son voyage en Amérique et pour finir son travail de médecin dans une banlieue parisienne.

Bien que ces quatre étapes de sa vie déterminent la structure esthétique du roman, ce dernier demeure une œuvre de fiction, une création imaginaire, appelée en littérature *roman autobiographique*<sup>15</sup>. Céline l'a d'ailleurs précisé dans son épigraphe en écrivant : « *Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive.* »<sup>16</sup>. Nous pouvons alors dire, à la suite de Jean-Michel Adam, que nous sommes en face d'un « (...) *récit autobiographique [qui] est proféré sous une législation vériconditionnelle (VRAI vs FAUX)* »<sup>17</sup>. Autrement dit, il s'agit là d'une œuvre à mi-chemin entre la réalité et la fiction.

---

<sup>13</sup> Hady, C. SKAYEM, « *L'autobiographie* », (en ligne), consulté le 05/06/2018, in, URL : <http://www.espacefrancais.com/l-autobiographie/>, définition : est un genre littéraire qui se présente comme la biographie d'une personne réelle faite par elle-même.

<sup>14</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> San nom, « *Le roman autobiographique* », (en ligne), consulté, 05/06/2018, in, URL : <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Roman%20autobiographique/fr-fr>, définition : est un genre littéraire issu de l'autobiographie, ainsi que du roman-mémoires. C'est un personnage fictif qui entreprend le récit de sa vie à la première personne du singulier, et non directement l'auteur.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>17</sup> Jean-Michel, ADAM, « *Le texte et ses composantes, Théorie d'ensemble des plans d'organisation* », (en ligne), consulté le 30/05/2018, in, URL : <https://journals.openedition.org/semen/4341>.

Par rapport à cette forme *discursive du moi solitaire*<sup>18</sup>, il semblerait que Céline l'a choisie délibérément. Il affirme d'ailleurs dans son texte à travers le narrateur qu' : « *une forte vie intérieure se suffit à elle-même et ferait fondre vingt années de banquise. C'est ainsi* »<sup>19</sup>Celle-ci donc, constitue un espace permettant l'expression de l'intimité, un lieu offrant une liberté de ton, sans se préoccuper de la réaction des autres. D'où l'utilisation de ce langage atypique, voire obscène par l'auteur. Un langage qui emprunte beaucoup à l'oralité et cela afin de traduire ainsi la diversité émotionnelle. Ce qui contribue à renforcer l'originalité de ce roman.

D'ailleurs, voici quelques passages dans lesquels le narrateur se parle à lui-même dans le texte, il songeait : « *pas tranquille du tout j'étais. « Encore une sale histoire qui m'est échue », m'avouai-je et cela de plus en plus fortement* »<sup>20</sup> Ou encore lorsqu'il décrivait un des personnages du texte, qu'il a dû côtoyer pendant quelques temps en Afrique, il disait de lui dans ses pensées : « *je me mis à le regarder de bien plus près Alcide, avec sa petite moustache cosmétique, ses sourcils d'excentrique, sa peau calcinée. Pudique Alcide (...) à côté D'Alcide, rien qu'un mufle impuissant moi, épais, et vain j'étais... Y avait pas à chiquer.*»<sup>21</sup>

Dans ces passages, nous distinguons clairement ces traits de l'oralité avec une syntaxe peu conforme à la norme (des mots qui relèvent du langage populaire, des néologismes, etc.) D'autres caractéristiques encore qui se proposent dans ce texte, que nous essayerons de communiquer dans cette partie de l'analyse qui s'intitule :

## 2. Oralité comme procédés dans le roman

D'après LUC-F-DUMAS : « *l'art s'élève dans la mesure où il devient abstrait.*»<sup>22</sup>Selon le sens de ces paroles, toute création artistique qui fait référence à la réalité mais dont la nature est abstraite, inscrit le récepteur dans une démarche subjective qui l'incite ou plutôt incite son esprit à participer à l'œuvre, en essayant de concrétiser l'image qui renvoie à la scène mise en avant et décrite par l'artiste. La valeur de l'œuvre d'art augmente donc en fonction du degré de participation et celui de ressemblance qui relie fiction et réalité. Cela dit, comment cette œuvre joint-elle ces deux niveaux de fabulations sachant que le style de l'auteur qui développe son

<sup>18</sup> Emilien, SERMIER, « *Nouveau regard sur le monologue intérieur* », (en ligne), consulté le 05/06/2018, in, URL : [https://www.fabula.org/actualites/nouveaux-regards-sur-le-monologue-interieur-colloque-international-organise-par-l-ur-imi-ac-tunis\\_79548.php](https://www.fabula.org/actualites/nouveaux-regards-sur-le-monologue-interieur-colloque-international-organise-par-l-ur-imi-ac-tunis_79548.php).

<sup>19</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 203.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>22</sup> LUC F DUMAS, « *Philosophie - la condition humaine* », (vidéo en ligne), consulté le 12/07/2018, in, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6BjQJDovo0c>

texte s'inscrit dans une perspective d'un renouvellement esthétique ? Sur ce point, il sera tenu dans la partie qui va suivre d'analyser.

### 2.1. La structure esthétique du roman, entre discours oral et discours écrit

A la lecture de ce manuscrit, nous identifions deux intermédiaires dont l'auteur s'en est servi pour exprimer ses pensées. Le premier c'est l'œuvre en question qui englobe l'histoire fictionnelle (abstraite), et l'autre c'est la langue orale qu'il transpose à l'écrit, en vue de faire d'elle l'élément majeur de sa création, d'ailleurs elle représente l'aspect abstrait d'un discours direct qui s'emploie théoriquement au présent de l'indicatif (exigeant ainsi émetteur et récepteur).

La *force du verbe*<sup>23</sup>, laquelle renvoie à la manière de conter, s'ouvre sur un discours expressif complexe, qui nous plonge dans une dimension à la fois réelle et surréelle. Nous citons comme exemple un passage, dans lequel le narrateur est surexcité à la découverte de l'Amérique, il nous révèle que :

Je touchais au vif de mon pèlerinage. Je me serais cru parvenu à l'un de ces moments de surnaturelle révélation esthétique. Les beautés que je découvrais, incessantes, m'eussent avec un peu de confiance et de confort ravi à ma condition trivialement humaine. Il ne me manquait qu'un sandwich en somme pour me croire en plein miracle.<sup>24</sup>

Céline a, de ce fait, engendré un style qui, comme nous l'avons évoqué, se focalise dans l'ensemble, sur la transmission de l'émotion, d'où la richesse de son vocabulaire. Il explique d'ailleurs dans son récit, en prenant la voix du narrateur, qui nous indique que :

Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment, ils ont l'air de rien les mots, pas l'air de dangers bien sûr, plutôt de petits vents, de petits sons de bouche, ni chauds, ni froids, et facilement repris dès qu'ils arrivent par l'oreille par l'énorme ennui gris mou du cerveau. On ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive<sup>25</sup>

Dans son écriture oralisée qui comprend donc, un lexique recherché, cet auteur développe une trame narrative dramatique, aux traits souvent burlesques, dans une atmosphère de cohérence et de cohésion.

La progression entraîne le lecteur dans un univers qui lui fait éprouver toutes sortes de sensations. Ce livre suit le mouvement d'un orchestre symphonique, chez le lecteur de l'émoi.

---

<sup>23</sup> LUC F DUMAS, *art.cit.*

<sup>24</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 195.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 481.

Il témoigne du malheur qui ne cesse de croître dans un monde corrompu des Hommes. Le narrateur évoque à ce propos, ce malheur en disant :

On était devenu si fatigués, si malheureux, que j'en avais perdu, à force de fatigue, un peu de ma peur en route. La torture d'être tracassés jour et nuit par ces gens, les gradés, les plus petits surtout, plus abrutis, plus mesquins et plus haineux encore, que d'habitude, ça finit par faire hésiter les plus entêtés, à vivre encore<sup>26</sup>

Le fait d'oraliser le roman se révèle favorable lorsqu'il s'agit d'imiter la nature ou encore l'image abstraite et obscure de l'être humain. Cela nous donne une image réaliste du portrait qui se fait décrire, en ce sens le narrateur dit :

Des villages se sont mis à flamber à l'horizon, on en était entouré comme par un très grand cercle d'une drôle de fête de tous ces pays-là qui brulaient (...) avec des flammes qui montaient et léchaient les nuages (...) les poutres qui se redressaient tout droit dans la nuit avec des barbes de flammèches (...) on dirait Notre-Dame ! (...) à la fin on dirait une petite fleur énorme, puis rien qu'un bouton, puis plus rien.<sup>27</sup>

Dans un autre contexte et dans un autre passage, il peint cette image triste d'une jeune fille mourante, il s'exprime :

Enfin, de bafouillages en exclamations, nous parvînmes auprès du lit de la file (...) je voulus l'examiner, mais elle perdait tellement de sang, c'était une telle bouillie (...) des caillots. Ça faisait « glouglou » (...) comme dans le cou coupé du colonel à la guerre<sup>28</sup>

Plus loin, lorsqu'il perçoit le père de celle-ci, il dit : « *les êtres vont d'une comédie vers une autre (...) ils n'en restent là, les bras ballants, devant l'événement, les instincts repliés comme un parapluie, branchants d'incohérence, réduits à eux-mêmes (...) vaches sans train.* »<sup>29</sup>.

D'ailleurs, par ce vocabulaire qui regroupe une quantité indéterminée de mots sous diverses formes, nous assistons en cela à l'un des violents discours narratifs, élaborés avec soin, dont l'écho fait pression sur la littérature traditionnelle.

En effet, l'écrivain vise en partie à faire revivre cette littérature désuète au moyen des mots qui font de l'histoire racontée, bien qu'elle soit sinistre, une histoire fictive qui remet en cause toute les imperfections qui font appel à l'ennui. Pour lui :

Des mots, il y en a des cachés parmi les autres, comme des cailloux (...) les voilà qui vous font trembler pourtant toute la vie qu'on possède et tout entière, et dans son faible et dans son fort... C'est la panique alors... Une avalanche... On en reste là comme un

<sup>26</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 31.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 261.

pendu, au-dessus des émotions... C'est une tempête qui est arrivée, qui est passé, bien trop forte pour vous, si violente (...) rien qu'avec des sentiments...<sup>30</sup>

Cette nouvelle écriture supprime toutes les restrictions désavantageuses relatives à la norme, une opération qui suggère divers changements, notamment en grammaire, c'est d'ailleurs ce que nous confirme Jérôme Meizoz lors de son étude sur *le roman parlant*, il affirme que : «*cet usage [de l'oralité dans le roman] s'avérerait bien peu conforme aux normes grammaticales en vigueur, dans un champ où le respect de ces normes-là est précisément une condition nécessaire (à défaut d'être suffisante) de la valeur artistique* »<sup>31</sup>

A titre de rappel, et selon Claude Peyroutet, en grammaire générale, l'énoncé se doit de respecter trois règles minimales: « [la première se porte] *sur le plan syntaxique*, [la deuxième] *sur le plan lexical* [et la dernière] *sur le plan sémantique* »<sup>32</sup>. En cela, l'écriture célinienne contredit justement ces règles, nous percevons bien que le narrateur parle souvent dans le texte en modifiant l'ordre des mots ; une *dislocation de la phrase*<sup>33</sup> comme le nomme N. Barberger, le narrateur en formule par exemple : « *nous décidâmes, parce que c'était plus commode, qu'on se rencontrerait tous à Paris un dimanche, qu'on irait ensuite au cinéma ensemble* »<sup>34</sup>.

Nous discernons dans ce graphisme, une syntaxe altérée à cause des *licences grammaticales*<sup>35</sup> dont l'auteur s'est servi. Afin de concrétiser son discours, l'auteur situe un rapport de cause au milieu de la phrase alors que théoriquement, vu le verbe utilisé, il devrait être placé après la subordonnée. D'autres exemples aussi, que nous discernons selon les propos formulés par le narrateur, qui s'exprime : « *tu vas crever gentil militaire... Tu vas crever... C'est la guerre... Chacun sa vie... Chacun son rôle... Chacun sa mort...* »<sup>36</sup> Ou encore lorsqu'il discutait de ses voyages, il dit a : « *j'y avais été aussi moi en Amérique et aux tropiques. J'en savais moi des histoires* »<sup>37</sup>.

Nous signalons en outre des « *occurrences ; redoublement du sujet, l'ellipse du « ne » de la négation, l'usage systématique du « que » explétif, la parataxe* »<sup>38</sup>. Comme illustration, voici

<sup>30</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 482.

<sup>31</sup> Grégoire, Le ménage, Jérôme, Meizoz, « *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Ecrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* », (en ligne), consulté le 03/10/2018, in, URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/921>.

<sup>32</sup> Claude, PERYROUTET, *Style et rhétorique*. Ed. NATHAN, Paris, 2002, p. 20.

<sup>33</sup> Nathalie, Barberger, *Voyage au bout de la nuit, Louis-Ferdinand Céline*. Ed. BORDAS, Paris, 2004, p. 72.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>35</sup> Nathalie, Barberger, *op.cit.*, p. 71.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>37</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 385.

<sup>38</sup> Nathalie, BARBERGER. *Ibid.*, p. 108.

quelques exemples tirés du texte où le narrateur dit d'un soldat : « *il avait l'air de la saluer lui, ce cavalier à pied, la guerre, en entrant* »<sup>39</sup> Ou encore dans ce passage, quand il dit : « *pendant la nuit avec moi d'ailleurs, ils ne se gênent pas (...) ils auraient tort de faire des manières, pas vrai ?... Et puis comme vous voyez, j'ai pas de porte à ma case non plus alors ils se servent, hein vous pouvez le dire... c'est la bonne vie ici pour eux...* »<sup>40</sup>

Nous discernons, entre autres, des « *phrases nominales ou interrompues* »<sup>41</sup> comme dans ce passage qui suit, le narrateur s'exprime : « *j'ai connu les cibles, mais en plus on tirait à présent sur des avions. Du nouveau. Le progrès. La mode. La noce y était toujours, les soldats aussi et la Marine avec son drapeau. Tout en somme.* »<sup>42</sup> Ou dans cette réplique de Arthur Ganate qui crié sur Bardamu : « *t'es rien c...Ferdinand !* »<sup>43</sup>. Des néologismes comme : « *puceux, rouspignolles, Déroulède, ...* »

Toutes ces erreurs dans la langue renvoient explicitement au langage populaire, c'est cela d'ailleurs qui définit l'oralité du style célinien. Une procédure qui permet en fait de donner au mot ou à d'autres formes syntaxiques, une certaine pertinence les engageant dans les abords euphoriques.

Le discours célinien est visiblement construit de façon anarchique, cependant c'est avec ce déséquilibre que l'expression produit une tonalité à la fois intense et dense. L'énoncé reflète avec authenticité équivalente les différents sentiments humains tels que la colère, la tristesse, la joie et d'autre encore. Le lecteur voit bien qu'il évoque et parle avec une certaine vulgarité, cependant il est surpris par l'effet que cela produit. Il est à cet effet, charmé en même temps par son caractère simple qui procure à la fois plaisir et répugnance. Raphaël Enthoven le décrit parfaitement lors d'une émission radio sur France culture, il dit alors : « [c'est] *un énorme chef-d'œuvre, sublime, répugnant dont la beauté n'enlève pas la crasse, dont la bonté ne supprime aucun mauvais sentiment* »<sup>44</sup>.

Sur un autre niveau, l'oralité se présente comme une forme de discours peu prévisible en littérature, et surtout dans les œuvres romanesques, c'est pourquoi elle a interpellé bon nombre

---

« *Parataxe* », définition : mode de construction des phrases qui consiste à juxtaposer les propositions sans indiquer le rapport qui les unit. *La parataxe* est un cas particulier de *l'asyndète*.

<sup>39</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 22.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>44</sup> Raphael, ENTHOVEN et Paula, REMAN, « *Le Gai Savoir*, Emission réalisé par François QUENAC, sur France Culture », (vidéo en ligne), consulté le 29/06/2014, in, URL : [www.Lepetitcelinien.com](http://www.Lepetitcelinien.com). Le

de lecteurs lorsqu'elle fut transcrite pour la première fois dans *Voyage au bout de la nuit*. Catherine Rouayrenc précise à ce propos que l'oralité : «tient essentiellement dans le roman contemporain à des figures de construction »<sup>45</sup>. Elle rajoute que cette même oralité «ne peut de toute manière être la même dans le dialogue et dans la narration. »<sup>46</sup>. Céline emploie en somme dans son roman des figures de l'oralité<sup>47</sup> de sorte à transposer et peindre la situation réelle des événements de l'époque. Son but est de réussir à faire ressentir au lecteur cette même émotion qu'il avait lui-même éprouvé. D'ailleurs, l'effet que cela produit dans le texte donne l'impression de vivre en même temps la situation à laquelle il se confronte, lors de la description.

## 2.2. La description et l'effet émotionnel

Le narrateur décrit la nature d'une manière spécifique. L'imitation est d'ailleurs presque réaliste, et cela revient au travail méticuleux entrepris et à l'usage scrupuleux des diverses figures rhétoriques, en ce sens, le narrateur décrit:

un joli dernier soleil tenait encore un peu de chaleur autour de nous, faisant sauter sur l'eau des petits reflets coupés de bleu et d'or (...) et puis, la Seine est tournée au sombre et le coin du pont est devenu tout rouge du crépuscule. Le monde en passant sur le quai nous avait oubliés là, nous autres entre la rive et l'eau.<sup>48</sup>

Ou encore, une description qui s'appuie sur un ensemble de procédés stylistiques d'où le recours à la métaphore, et à la parabole, etc. en cela, le narrateur, lorsque il a songé à sa mort, il dit : « je préférerais la mienne de mort, tardive...à celle qu'on me voulait de suite, à bouffer de la boue des Flandres, à pleine bouche, plus que la bouche même, fondue jusqu'aux oreilles, par un éclat »<sup>49</sup> cet usage fréquent des métaphores et autres procédés, qui s'inscrivent dans la même dimension, offrent au lecteur une vision qui dépasse sa réalité, ainsi que celles des choses. Explicitement, cela est dû à l'état émotionnel du narrateur, qui a laissé ses sentiments prendre le dessus sur lui-même. De plus, il lui fait découvrir, par le choix des mots au caractère polysémique, la richesse de la langue française ainsi que le fond sensible qu'elle peut contenir et produire.

<sup>45</sup> Catherine, Rouayrenc, « Figure de discours et contextualisation, Acte du colloque, Figure et oralité », (en ligne), consulté le 01/06/2018, in, URL :

<http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1520>.

<sup>46</sup> Catherine Rouayrenc, art.cit.

<sup>47</sup> Les figures de l'oralité dans le roman sont d'une part des figures, morphologiques et syntaxiques, qui se caractérisent d'emblée comme orales, d'autre part des figures, les tropes notamment, dont l'oralité tient au cotexte.

<sup>48</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 287.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 20.

En effet, en ce sens, Claude Peyrouet explique que : « *le brusque changement d'isotopie*[causé par la métaphore] *rompt la vision habituelle et rassurante du monde et l'imagination reprend donc ses droits, de multiples connotations naissent.* »<sup>50</sup>. Une quantité variée d'adjectifs ce fait également remarqué dans ce texte. De par le fait de souligner en outre la subjectivité du narrateur, cette abusasson donne à la nature et aux choses, qui sont en principe inanimées, un caractère humain, qui donne l'impression qu'elles sont vivantes. En cela, le narrateur dépeint : « *La végétation bouffie des jardins tenait à grand-peine, agressive, farouche, entre les palissades, éclatantes frondaisons formant laitue en délire autour de chaque maison, ratatiné gros blanc d'œuf solide dans lequel achevait de pourrir un Européen jaunet* »<sup>51</sup>. En effet, à travers cette description, expliquons-le, le narrateur personnifie tout ce qui entre dans son champ de vision, en ce sens, Pierre Ngijol écrit : « *l'anthropomorphisation consiste à donner des attributs humains aux divers éléments de la nature* »<sup>52</sup>. Le choix des mots employés, qui véhiculent ses sentiments, permettent de comprendre sa manière de concevoir les choses ce procédé appelé autrement l'*anthropomorphisation*<sup>53</sup>, est l'une des caractéristiques de l'oralité qui a donné à ce style relâché toute sa singularité.

Nous notons également un usage fréquent de la ponctuation, qui remarquons-le, permet en partie de transcrire et transmettre l'état d'esprit des personnages, en effet nous retrouvons divers cas où ils expriment leurs opinions, en vue de la situation dans laquelle ils se retrouvent. Dans ce sens par exemple Robinson, un des personnages du texte, qui, par une situation qui lui ait avantageuse, exprime librement toute sa colère contenue envers son capitaine qui agonisait, avec un effet de joie: « *finis ça ! Que je lui dis. Maman ! Elle t'emmerde !* »... *comme ça, dis donc, en passant !... Sur le coin de la gueule !... Tu parles (...)* *C'est pas souvent, hein, qu'on peut lui dire ce qu'on pense, au capitaine... Faut en profiter* »<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Claude, PEYROUTET, *op.cit.*, p. 66.

<sup>51</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.ci.*, p. 146.

<sup>52</sup> Magloire, D.E. Tessoh, « *Les contes égyptiens anciens et les contes de l'Afrique subsaharienne* », Pierre Ngjol, sans titre, (en ligne), consulté le 03/11/2018, in, URL :

<https://books.google.dz/books?id=WvoEBwAAQBAJ&pg=PA49&lpg=PA49&dq=proc%C3%A9d%C3%A9+de+l%27anthropomorphisation&source=bl&ots=NUEQkG8dqi&sig=2XA-H9TuYsDwfwj9uCDfybANTyA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewj9xLSeq7jeAhVPLBoKHUvLAocQ6AEwBHoECAQQAQ#v=onepage&q=proc%C3%A9d%C3%A9%20de%20l'anthropomorphisation&f=false>

<sup>53</sup> Magloire, D.E. Tessoh, *art.cit.*,

Définition du concept « anthropomorphisation » : [c'est] l'un des procédés stylistique dont raffole la tradition orale, on peut la définir comme la tendance à attribuer aux objets naturels, aux animaux et aux créations mythiques des manières d'être et d'agir propres aux humains.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 47.

Nous relevons dans ce passage des points d'exclamations qui renvoient à un état de surprise et de satisfaction, tandis que les trois points, selon l'analyse de N. Barberger, celle-ci nous fait comprendre que :

Céline fait un usage singulier des points de suspension grâce auxquels les accents toniques ressortent en donnant du relief aux mots, et qui permettent d'accueillir tout ce qui déborde la phrase, et qui semble lui échapper, en désignant des vides ou des "trous" dans lesquels se précipite le langage.<sup>55</sup>

Elle ajoute que selon les justifications de l'auteur lors de ses *Entretiens avec le professeur Y*, il déclare que : « *son style à trous, le style à dentelles, comme participant du style au plus sensible des nerfs, de son récit émotif qui brise la linéarité narrative* »<sup>56</sup>

### 3. Narration du récit

#### 3.1. Temporalité et progression du texte

Il est question à présent de voir comment est prise en considération la dimension narrative, susceptible de comprendre ce qui est voilé comme sens derrière les notions de narration, de discours, de temps et de personnage. Nous constatons que ce texte n'est pas rédigé de façon linéaire, nous discernons des ruptures au niveau de la progression du texte. Chaque séquence ou chaque paragraphe qui suit un rythme condensé, est soudainement rompu par une autre idée hors contexte. Cet action déséquilibre le lecteur, et souvent lui fait perdre le fil de l'histoire. Cela dit, ce cas de figure permet aussi d'une certaine manière de garder le lecteur en éveil, afin de ne pas lui faire ressentir l'ennui des longues phrases ou des paragraphes, Djafer Sadek nous explique que : « *ces acrobaties temporelles, c'est pour maintenir l'intérêt de son lecteur en variant les moments de l'histoire à partir desquels il donne son récit. (On ne sait plus si c'est l'auteur ou le narrateur qui parle, si c'est de la fiction ou de l'histoire...)* »<sup>57</sup>

Sur cet abord, le narrateur évoque un fait qui s'est déroulé dans le passé, lorsqu'il venait tout juste de débarquer sur les tropiques africaines, on lui avait raconté alors une anecdote sur le gouverneur, qui disait: « *on se souvenait qu'un certain « Quatorze juillet » alors qu'il passait devant le front des troupes de la résidence (...) certain sergent que la fièvre exaltait sans doute se jeta (...) pour lui crier : « Arrière, grand cocu ! » il paraît qu'il fut fort affecté le Gouverneur* »<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Nathalie, BARBERGER, *op.cit.*, p. 83

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>57</sup> Djafer, Sadek, "Analepse, prolepse", (en ligne), consulté le 04/10/2018, in, URL:

<http://gsadek.weebly.com/analepse-prolepse.html>.

<sup>58</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 129.

Cet événement inséré, qui en somme, ne suit pas tout à fait le même ordre chronologique que les précédents paragraphes, représente une anachronie ; une figure stylistique par laquelle l'auteur effectue un retour en arrière ; une *analepse* en terme littéraire appelée aussi *Flash-Back* en anglais. Cette procédure s'opère sans évidemment altérer à la cohérence du texte. C'est un procédé narratif qui donne un rythme segmenté et discontinu au texte mais pour un effet plus dynamique et explicite. C'est une initiative à laquelle beaucoup d'écrivains font recours afin d'apporter des explications à une situation quelconque qui demanderait des réponses à certaines interrogations.

### 3.2. Le discours direct

De part ces incursions et techniques servant à raconter, nous signalons que nous sommes en présence d'un discours direct. Raconter, même si l'histoire date d'une époque lointaine, s'ouvre sur un présent de l'indicatif et un passé composé. Un mode qui ne se conçoit généralement que dans les discours directs, les dialogues et les échanges oraux. Ce mode représente l'une des marques de l'oralité qui caractérise le texte célinien. C'est ce que nous pouvons lire de la bouche du narrateur qui déclare: « *il veut me parler, je l'écoute* », il ajoute plus loin lorsqu'il s'est souvenu des propos de son ami, il évoque : « *les gens de Paris ont l'air toujours d'être occupés, mais en fait, ils se promènent du matin au soir* »<sup>59</sup>.

En s'interrogeant sur la vie, le narrateur se demande : « *est-ce que la vie elle est gentille avec eux ? (...) A-t-on jamais vue personne descendre en enfer pour remplacer un autre* »<sup>60</sup>. L'auteur fait exprimer son personnage-narrateur au présent dans un but déterminé. Nous estimons que cela a un rapport avec le fait de vouloir conserver le roman dans une perpétuelle actualité et aussi pour faire participer le lecteur en l'invitant à vivre l'action.

Nous distinguons en plus des deux temps dominants, l'imparfait et le passé simple, ceux de l'imparfait du subjonctif et d'autres encore. C'est dans cette perspective que le narrateur dit: « *cette pénurie d'allumettes me fut l'occasion d'une petite distraction (...) Malgré que je fusse maladroit naturellement, après une semaine d'application, je savais moi aussi, tout comme un nègre, faire prendre mon petit feu entre deux pierres aiguës.* »<sup>61</sup>. L'imparfait et le passé simple sont des temps réservés généralement à la narration. Pour ce qui est de l'imparfait subjonctif, Nathalie Barberger qui fait encore remarquer dans son livre que :

<sup>59</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 13.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 175.

[Un] fait étonnant dans ce roman qui fit scandale par l'invention d'une langue orale, l'abondance des imparfaits du subjonctif, disparus du langage parlé. Car si, chez Céline, l'écrit ne cessent de se souvenir du parlé (CIC), l'inverse est tout aussi vrai, la langue écrite est la mémoire indéfectible de ce pseudo-oral.<sup>62</sup>

### 3.3. Le personnage-narrateur

C'est un autre axe, Céline ne met en scène que son personnage-narrateur qui tout au long de ses aventures ne fait qu'observer et juger. C'est à travers lui que seront communiquées et exposées ses réflexions. Une personnalité pas comme les autres, avouons-le, qui ne ressemble à aucun autre personnage dont nous avons coutume de croiser dans les autres récits. C'est un antihéros nihiliste de nature pessimiste qui n'admet rien et refuse tout, surtout l'idéalisme. Il s'agit de Ferdinand Bardamu, un individu qui porte la voix du peuple, vue que lui aussi est issu des quartiers populaires, aux conditions défavorables. Il pose toujours un regard sinistre sur tout ce qui l'entoure. De nature malchanceuse, il est toujours malheureux, d'ailleurs ses paroles en sont une preuve de son désarroi, de sa colère et de son pessimisme.

Comme conclusion, suite à tout ce qui a été dit ci-dessus, nous déduisons que le procédé d'oralité qui a mis en valeur l'écriture de Céline, entend effectivement se concevoir comme une perspective de renouvellement esthétique. Tenant compte du travail stylistique qui s'est fait opérer sur la langue ainsi que sur la forme du texte, l'auteur a donné à l'histoire une touche fine. Sa structure complexe a renforcé l'effet des éléments qui la composaient de sorte à en développer une trame cohérente et raffinées. Le résultat fut satisfaisant et digne d'intérêt. D'ailleurs, beaucoup d'auteurs se sont élancés dans cette perspective en mettant en marche les mécanismes de cette écriture orale.

Outre ce trait de d'oralité dans ce roman, le narrateur nous enseigne certaines vérités de ce monde. Selon les thèmes développés, l'intrigue de ce récit reprend essentiellement des interrogations qui s'inscrivent dans une dimension philosophique et qui longtemps déjà avaient intrigué les grands philosophes et psychanalystes des siècles passés tels qu'Aristote, Platon, Descartes, Montaigne, Freud et bien d'autres encore. Céline tient à évoquer les aspects sombres de la vie, mais surtout de l'Homme.

Comment un tel individu aussi faible soit-il et insignifiante créature crée un désordre sur cette terre, influence rien que par sa présence l'humanité toute entière. C'est dans ce principe que

---

<sup>62</sup> Nathalie, BARBERGER, *op.cit.*, p. 75.

nous aborderons notre troisième chapitre qui se propose un autre aspect de cette écriture à savoir celle de la philosophie.

L'art est caractérisé comme *organon* et document de la philosophie.<sup>1</sup> (Schelling)

Précédemment nous avons abordé la dimension esthétique en travers de la forme. Cette forme et ce qu'elle a subi comme perversion cache une bien autre vérité qui est d'ordre philosophique. L'histoire est pour ainsi dire, nécessaire pour compléter notre analyse et répondre à notre problématique qui s'interroge sur le sens que pourrait communiquer cette écriture. Dans ce volet donc, pour mieux interpréter et appréhender ce discours, nous choisissons une approche qui orientera directement nos recherches vers le contenu de ce récit, une trame qui pour le moins laisse à désirer, puisque Céline nous entraîne dans ses pas vers le paradis infernale, et sanguinaire d'un monde chaotique et mortelle.

Une réalité pour qui le bonheur ne représente qu'un infime petit bout de lumière. Une atmosphère qui rappelle le désespoir et la solitude d'une vie misérable, malheureuse et indifférente aux autres. Le narrateur dit à cet effet : « *j'avais peu de chance d'y échapper, je n'avais aucune relations indispensables pour s'en tirer. Je ne connaissais que des pauvres, c'est-à-dire des gens dont la mort n'intéresse personne.* »<sup>2</sup>

L'histoire est évidemment une fiction, d'ailleurs c'est ce que L. Aragon nous confirme –*écrire c'est mentir vrai-*, et donc qui se présente comme le reflet d'une réalité, marquée par de violents événements qui, à l'époque de l'entre-deux guerres, ont bouleversé l'humanité toute entière. Céline, cet ancien soldat de l'armée française, a voulu reproduire l'Histoire telle qu'il l'avait vécu, sans oublier le moindre détail de ce qui s'était passé, il disait à ce propos : « *la grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches (...) faudra raconter tout sans changer un mot de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes.* »<sup>3</sup>

Son style d'art contemporain nous dessine un portail virtuel vers une autre dimension qui appartient au passé. Pouvoir voyager dans le temps ou encore, passer d'une dimension à une autre depuis le même espace-temps, est désormais possible avec cette nouvelle écriture oralisée.

---

<sup>1</sup>Jean-Louis, Cabanès, « ROMANTISMES, L'ESTHÉTIQUE EN ACTE, L'esthétique comme unité du théorique et du pratique dans le Système de l'idéalisme transcendantal de Schelling », (Schelling, Système de l'idéalisme transcendantal, in *Sämtliche Werke*, K.F.A. Schelling (éd.), Stuttgart/Augsburg, Cotta, 1856-1861, vol. III, p. 627-628 ; traduction française de Christian Dubois, Louvain, Peeters, 1978, p. 259), (en ligne), consulté le 08/06/2018, in, URL : <http://books.openedition.org/pupo/1518?lang=fr>.

<sup>2</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 55.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

C'est un écrivain qui nous fait vivre et découvrir à travers les pensées de son personnage-narrateur les conditions misérables dans lesquelles vivait l'homme.

La guerre, la pauvreté, l'injustice, les calomnies..., ce sont des thèmes présents dans ce roman. Ils qualifient en somme les pires situations auxquelles peuvent se confronter les hommes en général. Personne ne sait vraiment à quel endroit, ni quand cela va se passer, ni même la raison pour laquelle elles sont là. Ce qui est certain, c'est qu'elles causent des répercussions graves sur la psyché de l'homme.

Sur ce point, l'œuvre de Céline nous rappelle cette réalité, et nous fait découvrir une autre vision du monde, cette image floue de la vie devient claire à travers ce récit qui nous représente ce que Montaigne a nommé dans ces essais *l'humaine condition*

Qu'est-ce que la condition humaine et comment Céline l'a représenté dans son œuvre *Voyage au bout de la nuit* ? Quelle vision du monde cela engendre-t-elle ?

### 1. La condition humaine

Le monde est un mystère pour l'humanité, personne ne sait à quand remonte sa création, ni même la raison pour laquelle il a été créé. C'est un espace-temps qui fait suivre à l'homme un rythme régulier jusqu'à cette réalité amère qui est la mort. Le narrateur évoque à ce propos que : « *la terre est morte ! (...) On est rien que des vers dessus nous autres, des vers sur son dégueulasse de gros cadavre, à lui bouffer tout le temps les tripes et rien que ses poisons... Rien à faire avec nous autres... On est tous pourris de naissance... Et puis voilà.* »<sup>4</sup>

L'homme fut créé à l'image de Dieu, c'est ce que les révélations mystiques nous apprennent. Il constitue une masse corporelle, doté d'une raison lui permettant de prendre conscience de toutes les choses qui l'entourent. Cette capacité à définir et à comprendre certains phénomènes de la vie, font de lui un être à part, comparé aux autres espèces vivantes telles que l'animal. Malheureusement cette même entité d'énergie, qui se situe à l'intérieur de son cerveau, le mène quelque fois vers la déraison et la destruction de soi.

Toutefois, l'homme est cet être qui aspire souvent à la sagesse. Cependant, il se trouve que certaines choses liées en principe à la nature n'ont pas de réponses logiques. Alors des études se font menées à chaque fois afin de découvrir leurs secrets. Il y'a de nombreuses pistes

---

<sup>4</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 374.

auxquelles les chercheurs ont abouti, toutefois elles sont vite remises en cause pour insuffisance de clarté.

La mort est l'un de ces grands mystères de la vie. L'homme ne peut ni l'expliquer, ni l'exposer. Un univers obscur, qui se définit en général par de simples mots indiquant la fin de toute chose, ou tout simplement par l'effet de l'imagination et/ou l'imaginaire, lesquelles supposent des images qui pourrait la décrire. Gaston Bachelard en ce sens explique : *«On veut toujours que l'imagination soit la faculté de 'former' des images. Or elle est plutôt la faculté de 'déformer' les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de 'changer' les images.»*<sup>5</sup>

Pratiquement, le grand souci de l'humanité c'est évidemment cette partie cachée de l'existence. Une destinée qui ne peut être explorée, et rien que d'y penser à cette idée donne des frissons. Personne ne peut se jeter dans le vide sans connaître à l'avance sa profondeur.

Prendre conscience qu'un jour tout va disparaître, et que rien de tout ce que l'homme avait bâti ne restera éternelle, remet en cause le sens de cette existence. Quel intérêt de faire partie d'un monde qui s'estompera et prendra fin un jour ? Comment l'homme est censé poursuivre sa vie sachant que demain tout peut s'arrêter brusquement ? Tellement de questions, que même les grands philosophes des siècles passés n'avaient en ce jour trouvé de réponses convaincantes.

### 1.1. L'homme dans la désillusion d'un monde logique et paisible

L'écriture de la langue française évolue de façon similaire avec cet aspect médiocre de la vie. Étant coincée entre les règles de la norme linguistique érigée par l'exigence bourgeoise, elle ne fait que se détériorer et perdre peu à peu de son estime. Tel le destin de l'homme, coincé entre l'illusion d'un monde parfait, et un destin funèbre.

Le monde est un genre de cercle vicieux, à l'effet d'une illusion qui distrait la raison, Céline s'en est rendu compte qu'à l'instant même où il a frôlé le seuil de la mort lors de la guerre. Il réalisa d'ailleurs à travers son narrateur, une fois le voile décimé que :

Le peu qu'on y trouvait en 1914 on en était honteux à présent. Tout ce qu'on touchait était truqué, le sucre, les avions, les sandales, les confitures, les photos ; tout ce qu'on lisait, avalait, suçait, proclamait, réfutait, défendait, tout cela n'était que fantômes haineux, truquages et mascarades. Les traîtres eux-mêmes étaient faux.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Virginie de La Cruz Lichet, Bachelard, Gaston, *« L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement »*, 1943, Paris, Livre de Poche, 2009. P. 5, *« Image de la mort et la mort en images »* (en ligne), consulté, le 29/10/2018, in, URL : <https://journals.openedition.org/amerika/4228?lang=pt>.

<sup>6</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit*, p. 55.

Cette révélation l'a entraîné à opérer cette initiative de vouloir dénoncer la réalité des choses qu'il a pu observer durant son périple. Toutes ces expériences qu'il a dû traverser en voyageant un peu partout, lui en fait comprendre en plus de cette évidence de la mort, le véritable visage de l'homme, qui en dépit de son apparence fragile et frêle, ne représente qu'une *pourriture* infâme et diabolique qui ferait tout en son pouvoir pour atteindre ses ambitions. Sartre disait à ce propos que : «*la violence n'est pas un moyen parmi d'autres d'atteindre la fin, mais le choix délibéré d'atteindre la fin par n'importe quel moyen* »<sup>7</sup>.

Le désastre de l'humanité a commencé par le manque de mesure, c'est ce que le narrateur communique dans le texte à travers les propos de Baryton, qui lui a confié lors d'une discussion :

Je l'ai vu moi l'esprit, céder peu à peu de son équilibre et puis se dissoudre dans la grande entreprise des ambitions apocalyptiques ! Cela commença vers 1900 (...) A partir de cette époque (...) Ce fut à qui se vouerait au monstre le plus tôt possible, à la bête sans cœur et sans retenue ! (...) Une grosse tête qui marche comme elle veut !... Ses guerres et ses baves flamboient déjà vers nous de toutes parts... Nous voici en plein déluge !<sup>8</sup>

En prenant donc en compte ces confidences, nous soutenons que la cause principale de ce grand chaos dans l'univers est due, entre autres, au délire des Hommes et à leur manque de sensibilité vis-à-vis de l'autre. Ce qui fait accroître et répandre la violence un peu partout dans le monde, d'ailleurs le nombre de victime augmente en permanence.

### 1.2. La guerre et le délire des hommes

Dans la guerre tout peut arriver, même les pires choses qui ne se présentent, généralement, que dans les cauchemars, auxquels l'esprit trouve des difficultés à les imaginer dans la vie réelle, comme par exemple, cette scène à laquelle le narrateur a dû assister au front, lorsqu'il a vu deux de ses compagnons soldats succomber face aux tirs des Allemands :

[Le colonel] allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messenger, fini lui aussi (...) mais [ce dernier] n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglou comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace (...) Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Sans nom, « Citations de Sartre » [sur] *la violence et la guerre*, (en ligne), consulté le 09/10/2018, in, URL : <https://la-philosophie.com/citation-sartre>.

<sup>8</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 420.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 23.

Ou encore, le petit garçon qui a été tué sans aucun remord que la sœur expliquait à Bardamu - le narrateur- en ces termes : «[les soldats] *ont tué mon petit frère avec un coup de lance dans le ventre... Comme il jouait sur le pont Rouge en les regardant passer...* »<sup>10</sup>.

Ces agissements soi-disant défendus par de loi, ou vont à l'encontre des valeurs et des convictions qui symbolisent la culture des civilisations humaines, sont en ce temps de folie approuvés et pratiqués par les hommes. C'est manifestement ce qu'essaye Bardamu en tant qu'observateur de montrer à travers ce récit, qui en communique l'ensemble de ses pensées dans un discours tragique. Il fait comprendre en cela que :

Ce qu'on faisait à se tirer dessus, comme ça, sans même se voir, n'était pas défendu ! Cela faisait partie des choses qu'on peut faire sans mériter une bonne engueulade. C'était même reconnu, encouragé sans doute par les gens sérieux, comme le tirage au sort, les fiançailles, la chasse à courre !... <sup>11</sup>

Transposer l'image d'un monde plongé dans le chaos d'une imminente guerre faisait de lui un témoin engagé des horreurs de son époque. Les hommes *fous héroïques*<sup>12</sup> sont devenus des *monstres*<sup>13</sup> déshumanisés. C'est comme s'ils étaient des machines à tuer, il entendait par là qu'ils étaient :

Enfermés sur la terre comme dans un cabanon, pour y tout détruire, Allemagne, France et continents, tout ce qui respire, détruire, plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas), cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux.<sup>14</sup>

Face à cette tragédie, en plus des diverses turbulences qui perturbent la population vue la misère qu'engendre la pauvreté, cela verse ce personnage-narrateur dans la grande désillusion d'un monde paisible. En effet, rejoindre l'armée en prenant part au combat, et découvrir la guerre sous sa vraie apparence secoue son âme sensible. En cela, il le confirme en avouant : « *je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière, j'étais dépucelé. Faut être à peu près seul devant elle comme je l'étais à ce moment-là pour bien la voir la vache.* »<sup>15</sup>

Il s'est rendu compte à ce moment, en voyant cette attitude inconséquente des soldats que cette *croisade apocalyptique*<sup>16</sup> était irrationnel, qu'elle rendait fous tous ceux qui prenaient part à

<sup>10</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 43.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 19.

son délire et conduisait directement vers une mort horrible et douloureuse. Il indiquait en ce sens :

On est puéau de l'Horreur comme on l'est de la volupté (...) Qui aurait pu prévoir, avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? A présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... ça venait des profondeurs et c'était arrivé.<sup>17</sup>

Ereinté par ce spectacle, il demeurait perplexe. Il ne comprenait plus ce qui se passait ni comment y remédier à la situation, il disait à ce propos : « *la guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer.* »<sup>18</sup> En évaluant les conditions dans lesquelles il se trouvait, heurté par toute cette sauvagerie, il décide dès lors en avouant :

Il s'était donc passé dans ces gens-là quelque chose d'extraordinaire ? Que je ne ressentais, moi, pas du tout (...) j'avais comme envie malgré tout d'essayer de comprendre leur brutalité, mais plus encore j'avais envie de m'en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur.<sup>19</sup>

Fuir la guerre à cause d'un sentiment de peur et de lâcheté, fait du personnage un héros anti-héros, et c'est l'une des réformes engagées par Céline. Rompre cet équilibre, c'était une manière pour lui de s'affranchir d'un idéalisme lourd, qui entre autres l'empêche de voir la réalité en face, et de reconnaître les faiblesses des hommes.

En effet, inconsciemment, ces derniers pour ne pas laisser paraître leur impuissance et leur manque de confiance, agissent comme des animaux, un comportement arrogant qui leur donne l'envie de se vanter. Unir un sentiment d'hypocrisie avec celui de la stupidité excite un orgueil détestable chez la personne. Ce sentiment d'orgueil leur fait perdre le contrôle, engendrant un bafouillage insensé, des paroles dans le vide qui n'ont aucun sens.

L'homme est un individu qui cède facilement à ses caprices. Ses ambitions, ses rêves de conquête, de pouvoir et d'argent, etc. l'aveugle, ce qui le fait encore plus divaguer. Effectivement, ne plus être en mesure de se faire des limites est un vice qui fait appel à toutes les formes de violence qui engendrent la misère et la pauvreté, ainsi que le grand malheur des hommes, à savoir la mort.

---

<sup>17</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, pp. 19. 20.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 18.

## 2. Conception de la mort

Bardamu révèle dans le texte que : « *la vérité, c'est une agonie qui n'ont fini pas, la vérité de ce monde c'est la mort.* »<sup>20</sup>

A travers ces propos, une vérité pesante inspire la terreur dans le cœur des hommes. C'est évidemment celle de la fatalité de l'existence des êtres. En effet, en tenant compte du discours qui a été tenu dans le texte, la mort c'est le point noir qui a considérablement enlevé le goût de la vie à Bardamu. D'après ce qu'il a pu voir comme *vacheries* dans ce monde, les violences représentent, de prime abord, les principales causes qui menacent, continuellement, l'existence de l'homme d'une mort angoissante. D'autant plus qu'elles ne font qu'accélérer le processus. En ce cela le narrateur déduit : « *ma conclusion c'était que les Allemands pouvaient arriver ici, massacrer, saccager, incendier tout (...) fondre sur la ville, y foutre le tonnerre de Dieu, le feu de l'enfer, dans cette foire pourrie* »<sup>21</sup> il ajoute plus loin que : « *l'adjudant gardait les animaux humain pour les grands abattoirs (...) Il est le roi l'adjudant ! Le Roi de la Mort* »<sup>22</sup>.

Ces agressivités, de par le fait qu'elles provoquent la mort, posent d'autres problèmes relatifs à la pauvreté et la misère humaine. Par intérêt, l'homme ne cesse de les pratiquer, et d'en recourir à leurs avantages pour gagner ses faveurs.

Toutefois, il est aussi question de prendre en considération un autre fait qui provoque pour sa part la mort. C'est évidemment le problème de l'âge, de la vieillesse, et des maladies, etc.

### 2.1. La mort comme fait naturel

De par les multiples violences donc, qui conduisent à la mort, il y a toujours cette évidence d'âge à laquelle personne ne peut y échapper. Après tout, même si le fait de fuir la guerre et tout ce qui rappelle ce cauchemar présente un avantage, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'est plus question de mourir. Le narrateur révèle en outre que : « *c'est l'âge aussi qui vient peut-être, le traître, et nous menace du pire. On n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. Toute la jeunesse est allée mourir déjà au bout du monde dans le silence de vérité. Et où aller dehors, je vous le demande, dès qu'on n'a plus en soi la somme suffisante de délire ?* »<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 202.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 201. 202.

La vieillesse, en principe, est un phénomène naturel qui touche tous les êtres vivants. Cependant, l'homme, en sa nature insatisfaisante, n'arrive pas à accepter cette réalité. C'est un individu qui tient toujours à vouloir vivre dans la jeunesse éternelle. Dès qu'il atteint ce stade, ou qu'un autre fait menace sa vie, telle que la maladie, il déprime et commence à délirer. Bardamu en cela explicite que : « *l'âme c'est la vanité et le plaisir du corps tant qu'il est bien portant, mais c'est aussi l'envie d'en sortir du corps dès qu'il est malade ou que les choses tournent mal. On prend des deux poses celle qui vous sert le plus agréablement dans le moment et voilà tout !* »<sup>24</sup>

Pour mieux concevoir l'idée qui se dégage, prenant exemple sur la vieille Henrouille citée dans le texte. C'est une personne qui n'a jamais pris en considération le temps. Elle est consciente qu'un jour elle va mourir, mais pour elle la mort ne s'attache pas qu'à l'âge. Le seul grand souci qui perturbe son existence ce conçoit ailleurs, le narrateur dit en ce sens :

L'âge l'avait recouverte comme vieil arbre frémissant, de rameaux allègres. Elle était gaie la vieille Henrouille, mecontente, crasseuse, mais gaie. (...) C'est contre le dehors au contraire qu'elle était contrariée, comme si le froid, tout l'horrible et la mort ne devait lui venir que de là, pas du dedans. Du dedans, elle ne paraissait rien redouter.<sup>25</sup>

A travers cette exemple, il question de comprendre clairement que chaque individu quel que soit son statut dans la vie, perçoit les choses différemment des autres, même principe concernant cette réalité de la mort.

## 2.2. La mort comme image, entre réalité et imagination

*La condition humaine* qualifie, d'après les réflexions du narrateur, l'état dans lequel une vie se conçoit. Elle diffère d'un individu à l'autre, et ce selon l'espace et le temps. Chaque individu entend voir la vie et la mort selon son propre point de vue. Certains en ont plus d'imagination de ces deux réalités contrastes, d'autres non. Tout dépend de la situation dans laquelle ils se trouvent. Bardamu évoque à ce propos que : « *quand on a pas d'imagination, mourir c'est peu de chose, quand on en a, mourir c'est trop.* »<sup>26</sup> En parlant de lui, il s'est fait remarquer qu'il possède une bien vaste imagination, et même qu'il était obsédé par elle.

### 2.2.1. L'obsession de la mort

Effectivement, dans ce texte, il y a une grande part d'éléments qui évoquent cette réalité de la mort. Le personnage en ce sens, ne fait que parler et songer à elle constamment. Cela laisse

<sup>24</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 57.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 24. 25.

penser d'une part, que cette idée de mourir l'obsède et hante son esprit, d'autre part, il pourrait éventuellement expliquer pourquoi il voit toujours les choses d'un point de vue négatif.

D'ailleurs, à prendre en considération les conditions dans lesquelles cet individu vit, remarquons-le, il n'y a pas vraiment quelque chose de réjouissant qui lui donne l'envie de voir le bon côté des choses. Son existence semble n'être qu'une suite d'erreurs et de déceptions. Même qu'il en entame, en cela, une périlleuse quête maladroite à la recherche d'un quelconque sens à sa vie ou tout simplement de fortes idées, qui lui permettraient de faire face courageusement à la mort. Il redoute tellement cet instant qu'il ne peut s'en empêcher de la sentir, de la voir partout, son odeur l'accompagne même où qu'il aille, il dit à ce sujet que : « *la mort est là aussi elle, puante, à côté de vous, tout le temps à présent et moins mystérieuse qu'une belote.* »<sup>27</sup>. Ne sachant pas à quoi il peut s'attendre, son imagination lui fait souvent voir des choses. Une forme d'hallucination qui lui montre une image moins horrible de l'au-delà.

A comprendre ses pensées, la vie n'est qu'une représentation. Une réalité fictive qui voile cette vérité de la mort. Toutes ses expériences et ses voyages ne sont qu'une marche circulaire qui n'a abouti à rien. A partir de ses souvenirs, le narrateur confi : « *les temps passés me revirent en mémoire, ces temps où Lola m'avait quitté dans Paris de la guerre. Cette chasse, traque, embusque, (...) Robinson, les vagues, la mer, la misère, la cuisine si blanche de Lola, son nègre, et rien du tout et moi là-dedans comme un autre.* »<sup>28</sup>

Cette vie dont il est le principal acteur, ce n'est pas celle dont il rêvait. C'est pourquoi, il tient à rappeler que : « *cette espèce d'agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues, il faut l'avoir endurée pour savoir à jamais ce qu'on dit* »

### 2.3. La mort comme vérité

La mort est une certitude que personne ne peut nier. Le narrateur ne cherche pas à la concevoir comme une idée, il veut au contraire l'exposer comme fait réel, qui touche à tout. Il souligne en cela, vers la fin de ce livre que : « *De loin, le remorqueur a sifflé ; son appel a passé le pont (...) Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la compagne et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout.* »<sup>29</sup> En référence à ce passage, il est donc tenu d'admettre que plus rien dans ce monde ne restera et ne sera éternelle.

---

<sup>27</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 453.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 498.

Le narrateur réalise que cette entité funèbre est imprévisible et permanente qui rappelle un ennemi sans ombre qui menace de tuer dans la nuit obscure. Cela revient à dire que toute respiration pourrait finir par un étouffement qui soufflerait à la mort sa venue. Tout mouvement ; un pas qui tend vers l'avant ou vers l'arrière pourrait conduire vers le trou de sa tombe. En cela il fait voir :

Dans toute cette obscurité si épaisse qu'il vous semblait qu'on ne reverrait plus son bras dès qu'on l'étendait un peu plus loin que l'épaule, je ne savais qu'une chose, mais cela, alors tout à fait certainement, c'est qu'elle contenait des volontés homicides énormes et sans nombre.<sup>30</sup>

La mort possède un avantage qui fait que les vivants ne puissent ni la voir ni la pressentir. Alors chercher à la fuir, c'est se donner encore d'autres illusions, et c'est ce qui est en train de se produire. Le psychisme humain est facilement manipulable dans ce cas de figure, surtout à travers la parole ; un art qui trompe les gens de façon naturelle, le narrateur en souligne que : *« l'esprit est content avec les phrases. »*<sup>31</sup>

Ces éclaircissements qui se rapportent au tragique de la fatalité de l'homme posent ainsi un autre regard sur le monde. Bardamu, entre ignorance et désespoir, se perd désormais dans la vanité des choses devenues inutiles et sans valeurs. Il continue de vivre et de déambuler d'un coin à l'autre, malgré les nombreuses déceptions qu'il ressent à chaque nouvelle démarche entrepris dans sa périlleuse nuit. Une existence dont le mensonge l'anime, il indique à ce propos que : *« mentir (...) mourir. Il venait d'être défendu d'entreprendre autre chose. On mentait avec rage au-delà de l'imaginaire, bien au-delà du ridicule et de l'absurde (...) Bientôt, il n'y eut plus de vérité. »*<sup>32</sup> Toutes ces menteries montrent que la vie est insignifiante qui ressemble à un cauchemar pour certains, et à un rêve pour d'autre. En cela, un rappelle de l'extrait de cette chanson évoquée dans le texte, que le narrateur laisse entendre :

Ferme tes jolis yeux, car les heures sont brèves...  
 Au pays merveilleux, au doux pays du rê-ê-êre,  
 Fermes tes jolis yeux, car la vie n'est qu'un songe...  
 L'amour n'est qu'un menson-on-on-ge...  
 Ferme tes jolis yeuuuuuuux !

Cette brève mais signifiante mélodie, éveille la raison qui prend conscience que tout est absurde.

<sup>30</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 28.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 59.

### 3. L'absurdité

La mélodie citée précédemment souligne un point essentiel qui fait que ce livre soit classé parmi les grandes œuvres existentialistes de l'époque. En effet, voir la vie comme un rêve éveillé sous-entend, selon un point de vue subjectif du narrateur, que l'existence humaine est absurde.

*L'absurdité*, c'est la prise de conscience des nombreuses *contradictions*, lesquelles laissent paraître un monde *irrationnel*. Bardamu face à ce fait, entre dans un état de confusion, où il se voit deviser entre deux réalités différentes. L'une renvoie à cette illusion du monde, et l'autre renvoie au sens réel et caché des choses. La mort est une certitude qui rend l'existence humaine dépourvue de sens. Cette fatalité signe d'une part la négation, d'autre part la désillusion d'un monde logique où l'espoir n'est qu'un sentiment éphémère.

Dans cette œuvre, en effet c'est le désespoir qui prend place et se fait ressentir partout, surtout, depuis que les problèmes se font résoudre par la violence. Les hommes deviennent inhumains à cause de leur manque d'empathie envers les autres.

Le pouvoir et l'argent ont donné naissance à des individus qui ne perçoivent que leurs propres intérêts. En ce sens, un tel cas de figure est observé par exemple chez l'ex-petite amie de Bardamu, qui dit Lola cela: « [Lola] *ne dissimule point qu'elle me jugeait capable de toute les lâchetés (...)* Elle pressentait bien que j'étais venu la voir pour lui demander de l'argent et ce fait à lui seul créait entre nous une animosité bien naturelle. Tous ces sentiments frôlent le meurtre.»<sup>33</sup> Un égo absurde qui s'attache à des futilités, pourquoi ?

#### 3.1. L'homme absurde

Bardamu ne comprend pas l'état d'esprit des hommes qui continuent de mener une existence normale, alors qu'ils savent clairement qu'il n'y a pas d'issue face à la mort. D'après ses constatations, la plupart des gens surtout « *ceux qui sont du bon côté de la vie, celui des privilèges, de la santé, de la sécurité* »<sup>34</sup> gardent ce sentiment d'optimisme tout simplement parce qu'ils conçoivent leur fatalité différemment, ou restent indifférent face à elle. D'ailleurs, il se rend compte que leur soucie ne s'est accroché qu'au seul sentiment du bonheur, lequel malheureusement, vue son aspect furtif, reste limité et donc éphémère. Nous évoquons comme exemple l'amour qu'il considère comme : « *l'infini mis à la portée des caniches.* »<sup>35</sup> Nous

<sup>33</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 219.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 14.

rajoutons à cela la religion, laquelle, d'après ses explications, ne fait que tourmenter l'esprit des gens. Sa mère en est un cas particulier, il confie à son sujet qu' :

Elle n'y découvrait de la guerre qu'un grand chagrin nouveau qu'elle essayer de ne pas trop remuer (...) Il était comblé de choses redoutables qu'elle en comprenait pas. Elle croyait au fond que les petit gens de sa sorte étaient faits pour souffrir de tout, que c'était leur rôle sur la terre (...) ils avaient dû faire des sottises (...) C'était déjà bien gentil qu'on leur donne ainsi en souffrant l'occasion d'expier leurs indignités...<sup>36</sup>

A partir donc de ces révélations, il est à comprendre que l'homme ne fait que se fourvoyer dans ses propres illusions absurdes pour espérer vouloir dépasser cette réalité. Toutefois, il est clair que celles-ci ne font que le rendre stupide et absurde. D'ailleurs le narrateur en prend conscience lui-même de ce sentiment, puisque, en songeant à son destin, il réalise que toute sa vie n'a été qu'un grand vide. Tous ses voyages ne l'ont mené à rien, ils n'ont fait qu'accentuer son pessimisme, il dit : « *mon trimbalage à moi est bien fini ! A d'autres !... Le monde était refermé ! Au bout qu'on était arrivés nous autres !... Comme à la fête !... Avoir du chagrin c'est pas tout, faudrait pouvoir recommencer la musique, aller en chercher davantage du chagrin...* »<sup>37</sup>

### 3.2. Le sentiment de l'absurde

Bardamu, à travers cette écriture donc, se définit comme quelqu'un de pessimiste puisqu'il ne fait que révéler l'absurdité de l'existence et de son inutilité. Le monde, pour lui, est hostile et étrange, vue la dualité qui s'affiche dans chaque élément qui le constitue, d'ailleurs, d'après les propos soutenu par Camus qui révèle que : « *L'absurde est la conséquence de la confrontation de l'homme avec un monde qu'il ne comprend pas et qui est incapable de donner un sens à sa vie* “*Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité*“ »<sup>38</sup>

Le protagoniste, face à sa condition, ressent ce vide, d'autant plus, qu'il craint à la longue de faire face à cette réalité et de l'admettre, il confie que :

Toujours j'avais redouté d'être à peu près vide, de n'avoir en somme aucune sérieuse raison pour exister. A présent j'étais devant les faits bien assuré de mon néant individuel. Dans ce milieu trop différent de celui où j'avais de mesquines habitudes, je m'étais à l'instant comme dissous. Je me sentais bien près de ne plus exister (...) plus rien ne m'empêchait de sombrer dans une sorte d'irrésistibles ennui, dans une manière de douceuse, d'effroyable catastrophe d'âme. Une dégoûtation.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 99.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>38</sup> Elisabeth, Caron, sans titre, (en ligne), consulté le 15/10/2018, in, URL : <http://philo-francais.e-monsite.com/pages/francais/1-stmg/l-absurde-en-litterature.html>.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 205.

Le fait de vivre et de recommencer la même chose chaque jour, ennui Bardamu, et c'est cela qui lui fait le plus mal, ne pas pouvoir changer le cours des choses. Il ne fait que suivre le même rythme, telle une machine. « *c'est pas une vie...* »<sup>40</sup> comme il le dit. A ce propos, c'est cet effet de répétition d'ailleurs, qui définit l'absurdité chez Camus.

Le vide de sens s'accroît au reflet de toutes les contradictions liées à la nature humaine et à cette existence vouée néant. Ces valeurs irrationnelles, cette croyance fictive à l'existence de Dieu, toutes ces attaches artificielles ne font que mettre en évidence l'absurde. D'ailleurs à travers ce récit, soulignons-le, dès que Bardamu n'est plus en mesure de s'y faire à ses familiarités, il se retrouve face à lui-même, dans une solitude accablante qui lui fait prendre de la distance vis-à-vis des choses et de ces semblables. Une remise en cause qui le conduit vers sa propre révolte individuelle. Celle de vouloir dénoncer cette réalité des choses.

#### 4. Bardamu entre écœurement et dénonciation

Face à la violence et à la mort, le narrateur ne peut qu'être désorienté et submergé par l'émotion et de nombreuses questions. Pouvoir donner un sens à son existence dans de telles circonstances s'avère être difficile. Cela demande de travailler l'imagination. D'ailleurs, Bardamu le souligne en disant : « *toujours je pensais à autre chose en même temps, à ne pas perdre du temps (...) Comme si la vie allait emporter, me cacher ce que je voulais savoir d'elle (...) Et qu'alors j'en saurais plus assez et que j'aurais tout perdu au bout du compte.* »<sup>41</sup>

Ce personnage, acteur dans sa propre vie, erre à travers le monde pour essayer de trouver des réponses à ses questions, qui lui permettraient de se reconstruire, ou tout simplement de donner un sens à son existence, il révèle : « *de la vie au fond du noir.* »<sup>42</sup> Il ajoute : « *on y respire une odeur de mort somptueuse qu'il n'est pas facile d'oublier par la suite...* »<sup>43</sup> Cet individu pour ainsi dire ne veut point ressembler aux autres, et sombrer dans l'ignorance de ce monde artificiel et mensonger. Il entend par là que : « *pendant que je perdrais de la ferveur (...) la vie m'aurait trompé comme tous les autres, la Vie, la vraie maîtresse des véritables hommes.* »<sup>44</sup>

Après réflexion, il est entendu que cet ouvrage présente, implicitement, une réponse aux nombreuses réflexions soumises par le narrateur à l'égard de la condition humaine. Autrement

<sup>40</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, p. 14.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 233.

dit, c'est un récit philosophique qui apprend des vérités, par l'intermédiaire une voix subjective. Il représente une forme de dénonciation et de révolte contre la violence, l'injustice, l'absurde lesquels transparaissent, entre autres, l'hostilité du monde et des hommes. Eugen Cizek confirme en disant de l'auteur qu'il «*se révolte foncièrement contre l'ordre social, mais aussi contre le sens de l'existence et contre la condition humaine*»<sup>45</sup>.

En effet, ce style témoigne de la gravité de la situation. En somme, Céline conçoit le monde différemment. Il se refuse à toutes les formes de l'idéalisme. Alors, le fait d'écrire de cette façon en mettant en valeur un style de langue relâché, est à considérer comme le premier pas vers la critique et le renouvellement. L'ancienne écriture était restreinte pour pouvoir transposer sa vision émancipatrice des choses. Le narrateur n'avait d'ailleurs pas manqué de critiquer ce dialecte distingué, il confirme qu' :

Ils ont une certaine manière de parler les gens distingués (...) C'est cependant rien que des phrases mal foutues et prétentieuses, mais astiquées alors comme des vieux meubles. Elles font peur leurs phrases bien qu'anodines. On a peur de glisser dessus (...) Ils le gardent cet accent distingué qui vous met en méfiance et en dégoût.<sup>46</sup>

La voix de Bardamu transmute la langue académique pour lui faire dire l'indicible. Pouvoir la libérer de l'emprise de la norme consistait à lui rendre son émoi. A ce propos Philippe Sereuil soutient que :

Céline invente une langue compacte, puissante, dure, luxuriante, qui chahute son lecteur au plus profond, et cette langue et tout le contraire de l'oralité. Elle est très construite, raffinée (...) Elle empoigne le français pour lui faire rendre tout son suc. Il n'y a pas de gras dans la viande des mots chez Céline, que du nerf et de la chair, mais il nous donne toute la bête, qui n'est pas faite pour des estomacs délicats.

La voix narrative directe que l'auteur a créé, véhicule ses opinions, qui se font exprimer par des propos *grotesques et acérés* <sup>47</sup>de vulgarité, cependant, elle possède une force. En ce sens, P. Sereuil déclare : «*ce matériau pour l'acteur, une fois mastiqué et digéré c'est un cadeau.* »<sup>48</sup>

Pour conclure, cette écriture engendre une vision du monde à travers la voix de Bardamu Céline a essayé de redonner un sens à l'existence. Son style violent qui se réfléchit de son caractère vulgaire, est une forme de révolte qui dévalorise toutes les principales valeurs humaines et idéologiques corrompues auxquelles l'homme est attaché. Ce monde illusoire, incohérent et

<sup>45</sup>Eugen,Cizek, « *Céline et Pétrone : un Satyricon moderne* », (en ligne), consulté le 09/10/2018, in, URL :[https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1990\\_num\\_1\\_3\\_1439](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1990_num_1_3_1439).

<sup>46</sup> Louis-Ferdinand, Céline, *op.cit.*, pp. 397. 398.

<sup>47</sup>Eugen, Cizek,, *art.cit.*,

<sup>48</sup> Propos recueillis par Kaddour, Hinde, DOPED-Voyage-au-bout-de-la-nuit-VD.pdf

irrationnel qui se dépeint dans cette réalité, se définit comme l'espace-temps d'un rêve *qui va de la vie à la mort*.

*Le grotesque*, est parmi les caractéristiques de cette écriture. Il reprend l'humour de l'auteur et en qualifie sa touche personnelle, ainsi qu'une reproduction métaphorique réaliste des sentiments ressentis, lors de sa confrontation aux conditions misérable de l'existence. Une forme de cri qui fait alors appel à l'humanisme et au pacifisme.

Au terme de cette étude qui s'est intéressée à l'œuvre de Céline le *Voyage au bout de la nuit*, il a été conclu que l'écriture contemporaine de cet auteur possédait une notoriété grandissante, qui a révolutionné la langue ainsi que la prose française. Tout au long des années, malgré les critiques qui se sont dressées sur son comptoir, elle a continué à susciter l'intérêt du grand public par le profit de son caractère imprévisible et provocateur.

Céline, dans son roman a voulu écrire son style à l'intérieur de ce cercle du chaos, qui symbolise entre autres l'architecture du récit. De la guerre, en passant par le colonialisme, le capitalisme et pour finir en mettant l'accent sur la misère de la condition humaine, tous ces thèmes ont, de près ou de loin, caractérisé l'aspect vulgaire de ce discours affranchi.

Ce travail de recherche qui a donc été mené et réalisé dans le cadre restreint du mémoire de Master a abouti à un résultat qui pour le moins reste satisfaisant. Les hypothèses soulevées au premier abord, ont conduit à des pistes prenantes. Trois chapitres ont été en ce sens répartis pour répondre explicitement à la problématique.

Dans le premier chapitre, il a été question de comprendre l'intérêt que pouvait supposer le caractère plurilinguistique de l'écriture célienne. D'après les résultats retenus de l'analyse, il a été révélé que celle-ci a eu pour objectif de remettre en cause l'écriture traditionnelle, jugée par l'auteur morne et figée. De plus, par référence à l'histoire qui avait inscrit l'analyse dans un cadre théorique thématique et sociolinguistique, il s'est avéré que derrière cette cause, une autre réalité s'est développée. Effectivement l'intention et/ou l'idée qui s'est discerné, par la transposition de la langue orale à l'écrit, se rapportait à la critique sociale. L'auteur, en donnant une voix subjective au texte, a voulu dénoncer l'écart entre les classes sociales, et par la même occasion, décrire les conditions misérables de l'époque qui ont conduit aussitôt l'homme à la déchéance.

Dans le deuxième chapitre, la recherche s'est intéressée à la structure esthétique du récit. Afin de concevoir et définir les éléments qui le composaient, l'analyse du discours, qui a été menée, a alors abouti à un résultat qui a attiré l'œil sur la forme subjective du discours. En effet, par référence à la vie de l'auteur, l'histoire qui a été étayée, a caractérisé un roman autobiographique. En outre, en prenant en considération la forme subversive de l'écriture célienne, le procédé de l'oralité sur lequel s'est développé le texte est défini comme perspective du renouvellement esthétique. Explicitement, compte tenu du travail stylistique réalisé par l'auteur, cela a permis de changer l'apparence de la prose française qui a laissé paraître un roman plus oralisé.

Dans le dernier chapitre, l'analyse s'est conclue en attachant un intérêt à la dimension philosophique de l'écriture célinienne. En effet, le fait de scruter et de s'aventurer dans les entraves de la métaphysique, a révélé qu'entre l'évidence de la mort et le délire des hommes, la vie n'était qu'une suite d'erreurs. Un grand vide remplie d'absurdité et de mélancolie. D'après ce qui a été observé, il était clair que face à l'hostilité et à étrangeté de ce monde, rien n'était logique et encore moins raisonnable. Céline a donc, donné une voix à son texte pour communiquer cette vision pessimiste du monde. Il a d'autant plus dénoncé et critiqué, les hommes, le sens de l'existence et la condition humaine.

En somme, cette recherche a été d'une grande richesse dans la mesure où elle a permis d'acquérir un savoir qui va au-delà des paramètres d'un simple commentaire composé.

Eventuellement d'autres pistes d'analyse pourraient s'ajouter à cette réflexion pour permettre de l'enrichir davantage. Toutefois, le temps imparti, reste assez limité. C'est pourquoi il conviendrait d'aborder ces pertinentes prospections dans d'autres futures recherches qui peut-être s'inscriront dans un autre cadre de l'analyse scientifique.

Evidemment, il est entendu que dans tout travail de recherche, l'analyse ne fait qu'inscrire une autre réflexion, et ainsi de suite. Cela est-il qui n'est jamais exhaustif.

# Bibliographie

## Corpus d'analyse

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éditions, Gallimard, Paris, 1952.

## Ouvrages théorique

1. Claude, PEYROUTET, *Style et rhétorique*, Ed. Nathan, 2002.
2. Henri, Godard, *Poétique de Céline*, Ed, tel Gallimard, 1984.
3. Nathalie, BARBERGER, *Voyage au bout de la nuit, Louis –F. Céline*, Ed. BORDAS, Paris, 2004.
4. Sophie JOLLIN-BERTOCCHI, *Les niveaux de langage*, Ed. HACHETTE LIVRE, 2003, Paris Cedex.

## Articles sur le corpus

1. Eugen,Cizek, « *Céline et Pétrone : un Satyricon moderne* », (en ligne), consulté le 09/10/2018, in, URL : [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1990\\_num\\_1\\_3\\_1439](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1990_num_1_3_1439).
2. Propos recueillis par Kaddour, Hinde, *DOPED-Voyage-au-bout-de-la-nuit-VD.pdf*
3. Mathieu, MORIN, « *L'évolution du style de Voyage au bout de la nuit à D'un château l'autre : stigmatisation du corps et parcours d'une conscience nouvelle.* », (en ligne), consulté le 28/04/2018, in, URL : <https://archipel.uqam.ca/2518/1/M11082.pdf>.
4. Nathalie, VIOUX, « *Voyage au bout de la nuit, Céline, incipit* », (en ligne), consulté le 25/04/2018, in, URL : <https://commentairecompose.fr/incipit-voyage-au-bout-de-la-nuit/>.

## Articles, ouvrages théoriques sur internet

1. André, Sempoux, « *Trois principes fondamentaux de l'analyse du style* », p. 812/ Ferdinand Brunetière, *Bossuet*. Ed. Hachette, Paris, 1914, p. 40-41, (téléchargé en format PDF), (en ligne), in, URL : <https://www.persee.fr/pdf>
2. Catherine, Rouayrenc, « *Figure de discours et contextualisation*, Acte du colloque, *Figure et oralité* », (en ligne), consulté le 01/06/2018, in, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1520>.
3. Emilien, SERMIER, « *Nouveau regard sur le monologue intérieur* », (en ligne), consulté le 05/06/2018, in, URL : [https://www.fabula.org/actualites/nouveaux-regards-sur-le-monologue-interieur-colloque-international-organise-par-l-ur-imiac-tunis\\_79548.php](https://www.fabula.org/actualites/nouveaux-regards-sur-le-monologue-interieur-colloque-international-organise-par-l-ur-imiac-tunis_79548.php).

4. Grégoire, Le ménage, Jérôme, Meizoz, « *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Ecrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* », (en ligne), consulté le 03/10/2018, in, URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/921>.
5. Jean-Louis, Cabanès, « ROMANTISMES, L'ESTHÉTIQUE EN ACTE, L'esthétique comme unité du théorique et du pratique dans le système de l'idéalisme transcendantal de Schelling », (en ligne), consulté le 08/06/2018, in, URL : <http://books.openedition.org/pupo/1518?lang=fr>.
6. Jean-Louis, Cabanès, « *ROMANTISMES, L'ESTHÉTIQUE EN ACTE, L'esthétique comme unité du théorique et du pratique dans le Système de l'idéalisme transcendantal de Schelling* », (Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, in *Sämtliche Werke*, K.F.A. Schelling (éd.), Stuttgart/Augsburg, Cotta, 1856-1861, vol. III, p. 627-628 ; traduction française de Christian Dubois, Louvain, Peeters, 1978, p. 259), (en ligne), consulté le 08/06/2018, in, URL : <http://books.openedition.org/pupo/1518?lang=fr>.
7. Jérôme, Meizoz, « *La langue peuple dans le roman français* », (en ligne), consulté le 29/04/2018, in, URL: <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-101.htm>.
8. Jean-Michel, ADAM, « *Le texte et ses composantes, Théorie d'ensemble des plans d'organisation* », (en ligne), consulté le 30/05/2018, in, URL : <https://journals.openedition.org/semen/4341>.
9. K. Feki, M. Rebai, dir, « *Modalités et enjeux de l'écriture subversive* », (en ligne), consulté le 23/04/2018, in, URL : <https://www.fabula.org/actualites/modalites-et-enjeux-de-l-ecriture-subversive-ouvrage-collectif-sous-la-direction-de-kamel-feki..>
10. K. Feki, M. Rebai, dir, « *Modalités et enjeux de l'écriture subversive* », (en ligne), consulté le 27/05/2018, in, URL: <https://www.fabula.org/actualites/modalites-et-enjeux-de-l-ecriture-subversive-ouvrage-collectif-sous-la-direction-de-kamel-feki-et-72303.php>.
11. Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955
12. Magloire, D.E. Tessoh, « *Les contes égyptiens anciens et les contes de l'Afrique subsaharienne* », Pierre Ngjol, sans titre, (en ligne), consulté le 03/11/2018, in, URL : <https://books.google.dz/books?id=WvoEBwAAQBAJ&pg=PA49&lpg=PA49&dq=proc%C3%A9d%C3%A9+de+l'anthropomorphisation&source=bl&ots=NUEQkG8dqj&sig=2XA-H9TuYsDwfwj9uCDFybANtyA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwj9xLSeg7jeAhVPLBoKHUvLAocQ6AEwBH0ECAQQAQ#v=onepage&q=proc%C3%A9d%C3%A9%20de%20l'anthropomorphisation&f=false>

13. Paul, Dirkx, « *Les débuts du roman parlant* », (en ligne), consulté le 25/06/2018, in, URL : <http://www.fabula.org/cr/374.php>.
14. Richard, HODGSON, « *Mikhaïl, Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine* », (en ligne), consulté le 07/05/2018, in, URL : <https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1995-v37-n4-liberte1035920/32323ac.pdf>.
15. Sans nom, « *Théorie de la littérature*, H. J, Jauss, *Pour une esthétique de la réception* », (en ligne), consulté le 01/05/2018, in, URL : <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>.
16. Sans nom, « *Théorie de la littérature*, Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture et S/Z. La théorie sociologique, LA CRITIQUE SOCIOLOGIQUE*», (en ligne), consulté le 12/05/2018, in, URL : <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm#1>).

### Emissions radio et interviews en vidéo sur internet

1. Fabrice Luchini « lectures "*Voyage au bout de la nuit*" de Louis-Ferdinand Céline au Théâtre Antoine - Entrée libre », (vidéo en ligne), consulté le 04/05/2018, in, URL : <https://www.youtube.com/watch>.
2. LUC F DUMAS, « Philosophie - la condition humaine », (vidéo en ligne), consulté le 12/07/2018, in, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6BjQJDovo0c>.
3. Raphael, ENTHOVEN et Paula, REMAN, « *Le Gai Savoir*, Emission réalisé par François QUENAC, sur France Culture », (vidéo en ligne), consulté le 29/06/2014, in, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dSqM-QjIXzE>.
4. Sans nom « *Entretien avec Louis-Albert ZBINDEN réalisé le 8 juillet 1957* », (vidéo en ligne), consulté le 03/05/2018, in, URL : <http://www.lepetitcelinien.com/2012/1.../https://www.youtube.com/watch>.

### Sitographie

1. Antoine, de LAMARTINE, sans titre, (en ligne), consulté le 01/05/2018, in, URL : <https://fr.wiktionary.org/wiki/écriture>.
2. Djafer, Sadek, "*Analepse, prolepse*", (en ligne), consulté le 04/10/2018, in, URL : <http://gsadek.weebly.com/analepse-prolepse.html>.
3. Elisabeth, Caron, sans titre, (en ligne), consulté le 15/10/2018, in, URL : <http://philo-francais.e-monsite.com/pages/francais/1-stmg/l-absurde-en-litterature.html>.
4. Hady, C. SKAYEM, « *L'autobiographie* », (en ligne), consulté le 05/06/2018, in, URL : <http://www.espacefrancais.com/l-autobiographie/>.

5. PIERRE Cléon, « *Les différents types de création* », (en ligne), consulté le 25/06/2018, in, URL : <https://business.lesechos.fr/outils-et-services/guides/guide-de-la-creation/1409/1412-3-les-differents-types-de-creation-24573.php>.
6. Sans nom, sans titre, (en ligne), consulté le 23/04/2018, in, URL :
7. <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/roman>.
8. Sans nom, sans titre, (en ligne), consulté le 22/04/2018, in, URL : <https://www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/reviser-le-cours/la-crise-du-roman-au-xxe-siecle>.
9. Sans nom, sans titre, (en ligne), consulté le 02/05/2018, in, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis-Ferdinand\\_Céline](https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis-Ferdinand_Céline).
10. Sans nom, « *Citations de Sartre la violence et la guerre* », (en ligne), consulté le 09/10/2018, in, URL: <https://la-philosophie.com/citation-sartre>.
11. Sans nom, « *Une mise en abyme* (effet de miroir, spéularité, récit au second degré) », (en ligne), consulté le 07/06/2018, in, URL : <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php>.
12. Sans nom, « *Citations de Sartre* » [sur] *la violence et la guerre*, (en ligne), consulté le 09/10/2018, in, URL : <https://la-philosophie.com/citation-sartre>.
13. Virginie de La Cruz Lichet, Bachelard, Gaston, « *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* », 1943, Paris, Livre de Poche, 2009. P. 5, « *Image de la mort et la mort en images* » (en ligne), consulté, le 29/10/2018, in, URL : <https://journals.openedition.org/amerika/4228?lang=pt>.

### **Dictionnaire sur internet**

1. DUPRIEZ B. *Gradus*, « *Les procédés littéraires* », (*Dictionnaire*). Paris, Union Générale d'Édition, Collection 10-18, 1984, (en ligne), consulté le 08/06/2018, in, URL : <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/communic/niveaux.htm>.
2. Sans nom, « *Dictionnaire des termes littéraires, 2005, Entrée In médias res.* », (en ligne), consulté le 24/04/2018, in, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/In\\_médias\\_res](https://fr.wikipedia.org/wiki/In_médias_res).
3. Sans non, « *l'internaute* », (en ligne), consulté le 25/06/2018, in, URL : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/subtil/>.

San nom, « *Le roman autobiographique* », (en ligne), consulté, 05/06/2018, in, URL : <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Roman%20autobiographique/fr-fr>.

## *Table des matières*

### **Remerciements**

### **Dédicaces**

### **Sommaire**

Introduction.....	1
-------------------	---

#### **Premier chapitre : Remise en cause de la langue et de la prose française**

1. Réception de l'œuvre.....	6
1.1.Perspective paratextuelle.....	6
A).Titre et épigraphe.....	6
B).Incipit.....	7
2. Langage familier et langage soutenu, deux registres, deux réalités.....	9
2.1.Le dialecte du pauvre.....	9
2.2.Le dialecte du bourgeois.....	11
2.3 Réécriture, la dualité entre deux registres opposés.....	12
2.4.Intrusion et avènement de la langue parlé à l'écriture des genres.....	14
3. L'enjeu de l'écriture célinienne, entre dénonciation et réforme.....	15
3.1.Distinction entre l'homme pauvre et l'homme riche dans la hiérarchie sociale.....	15
3.2.L'argot, le reflet d'une humanité déshumanisée.....	19

#### **Deuxième chapitre : Subversion esthétique et oralité**

1. Subversion esthétique chez Céline.....	25
1.1.Roman autobiographique, entre fiction et réalité.....	26
2. Oralité comme procédé dans le roman.....	28
2.1.La structure esthétique du récit.....	29
2.2.La description et l'effet émotionnel.....	33
3. La narration et temporalité du roman.....	35

3.1.La progression du texte.....	35
3.2.Le discours direct.....	36
3.3.Le personnage-narrateur.....	37

### **Troisième chapitre : écriture comme voyage philosophique**

1. La condition humaine.....	41
1.1.L’homme dans la désillusion d’un monde logique et paisible.....	42
1.2.La guerre et le délire des hommes.....	43
2. Conception de la mort.....	46
2.1.la mort comme fait naturelle.....	46
2.2.la mort comme image, entre réalité et imagination.....	47
2.2.1. l’obsession de la mort.....	47
2.3.la mort comme vérité.....	48
3. l’absurdité.....	50
3.1.l’homme absurde .....	50
3.2.le sentiment de l’absurde.....	51
4. Bardamu, entre écœurement et dénonciation .....	52
Conclusion générale .....	56

### **Bibliographie**

### **Table des matières**