Document généré le 6 juil. 2025 07:53

Études françaises

Céline, d'une langue l'autre

Guy Laflèche

Volume 10, numéro 1, février 1974

Écrire c'est parler

URI : https://id.erudit.org/iderudit/036565ar
DOI : https://doi.org/10.7202/036565ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Laflèche, G. (1974). Céline, d'une langue l'autre. *Études françaises*, *10*(1), 13–40. https://doi.org/10.7202/036565ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1974

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Céline, d'une langue l'autre

Guy Laflèche

La langue parlée et la langue écrite diffèrent sur un seul point, mais essentiel : le point final. On peut bien tenter de transcrire la langue parlée et la langue écrite peut toujours être prononcée, il n'en reste pas moins qu'il s'agit là de deux systèmes sémiologiques radicalement différents et que la littérature — même orale — n'appartiendra jamais qu'au deuxième. La raison, me semble-t-il, en est simple et la sagesse populaire la connaît bien lorsqu'elle traduit le brouillage sémiologique de la langue parlée « écrite » par l'expression *faire des phrases*. Il est en effet paradoxal que la linguistique moderne [1] se donne pour objet la phrase et ses éléments cons-

1. Si l'on accorde que la linguistique moderne commence avec Saussure, on remarquera la vigueur avec laquelle il a dédaigné l'écriture dans le titre même du sixième chapitre de l'introduction à son *Cours de linguistique générale* (3e éd., Paris, Payot, 1967, p. 44-61) : « Représentation de la langue par l'écriture » où il écrit : « Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier » (p. 45). Un demi-siècle plus tard, André Martinet a repris l'essentiel de cet exposé dans ses *Eléments de linguistique générale* (Paris, Armand Colin, 1967 ; voir paragr. 1-2 :

titutifs et qu'elle privilégie en même temps la langue parlée qui ne la connaît pas. Qu'est-ce que la phrase? Une compagnie de quatre linguistes en donne la définition suivante :

> Elle répond à des critères de *sens* (« [Elle] est apte à représenter pour l'auditeur l'énoncé complet d'une idée conçue par le sujet parlant » [*Marouzeau*]) et à des critères de *forme* : elle se termine par une ponctuation forte, généralement un point, et répond à une intonation déterminée [2].

La moitié de cette définition, celle de la grammaire usuelle, traditionnelle et scolaire [3], s'efface dès qu'on remarque que la linguistique ignore ce qu'est une « idée » et ne peut évidemment savoir ce qu'en serait l'énoncé complet. Plus encore : comme toute unité de forme correspond nécessairement à une unité de sens, le lien qui unit les deux faces du signe linguistique est proprement la *signification* définissant les unités de première et de deuxième articulations, les monèmes et les phonèmes, par l'opération de commutation. Or si l'on peut concevoir une unité minimale de la signification (le monème : le plus petit élément linguistique porteur de sens), on peut difficilement en imaginer une « unité maximale ». On dira, de façon imagée, que la soustraction de sens s'arrête à l'insignifiant, tandis que l'addition de sens n'a aucune limite concevable (l'illogique, l'absurde ou la contradiction ne peuvent même pas être considérés comme des syncopes sémantiques) : il n'existe donc aucun critère correspondant au passage de l'être au néant de la signification, aucun critère de sens. Restent les critères formels. On assiste alors à un court-circuit puisque la grammaire nous renvoie à la phonologie qui définit : voir grammaire. La phrase « répond à une intonation

« Caractère vocal du langage », et 5-18 et suiv. : « Langue parlée et langue écrite »).

2. Jean-Claude Chevalier, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé et Jean Peytard, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1964, p. 9.

3. Cf. la définition de Grevisse : « La phrase est un assemblage logiquement et grammaticalement organisé en vue d'exprimer un sens complet » (*le Bon Usage*, Paris et Gembloux, Hatier et Duculot, 1964, paragr. 2, p. 23).

déterminée » ? Le phonologue André Martinet est au contraire très satisfait d'une description grammaticale, car elle

> nous permet de définir la phrase comme l'énoncé dont tous les éléments se rattachent à un prédicat unique ou à plusieurs prédicats coordonnés, et nous dispense de faire intervenir l'intonation dans cette définition, ce qui présente un sérieux avantage, *étant donné le caractère faiblement linguistique de ce phénomène* [4].

En réalité, l'intonation dont il est question ici est la *prononciation* d'une « ponctuation forte, généralement un point » et la seule définition acceptable de la phrase est d'une vulgarité à faire rougir l'homme de science : une suite de mots terminée par un point. C'est dire que non seulement la phrase n'existe que dans la langue écrite [5], mais plus encore qu'elle

4. André Martinet, *op. cit.*, p. 131. (C'est moi qui souligne.) En réalité, l'analyse des « fonctions syntaxiques » d'une phrase repose sur un découpage en phrases qui n'est pas défini ; or, selon le principe que l'analyse d'un échantillon ne peut jamais rendre compte de l'échantillonnage, ces fonctions ne peuvent définir l'unité qui justement les crée, à savoir la phrase qui *a été* découpée.

5. La linguistique syntagmatique s'est peu intéressée à la syntaxe : elle étudie essentiellement les éléments constitutifs de la « phrase » héritée de la grammaire classique (qui l'a trouvée où elle est, évidemment, dans la langue écrite) ; c'est ce que résume Emile Benveniste lorsqu'il fait remarquer que la phrase, constituée d'unités linguistiques, n'est pas une unité de cet ordre, mais du discours : « Avec la phrase on quitte le domaine de la langue comme système de signes, et l'on entre dans un autre univers, celui de la langue comme instrument de communication, dont l'expression est le discours » (« Les niveaux de l'analyse linguistique », *in* : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 129-130). La linguistique générative, pour sa part, se donne pour objet la « description des phrases d'une langue » (Jean Dubois et Françoise Dubois-Charlier, *Éléments de linguistique française : syntaxe*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1970, p. 11 ; Noam Chomsky, *Structures linguistiques*, trad. Michel Braudeau, Paris, Seuil, 1969, p. 13) et elle est essentiellement une syntaxe ; mais le pluriel ici n'est pas insignifiant : il ne s'agit pas de décrire *la* phrase, mais *les* phrases d'une langue, sans qu'on sache comment ces phrases sont découpées. En réalité, tout le monde le sait bien : *phrase* appartient au métalangage de la grammaire usuelle et traditionnelle, celle qui s'est construite depuis plusieurs siècles dans la description de la langue écrite ; la phrase est un groupe de mots commençant par une majuscule et se terminant par une ponctuation forte ; pour ce qui est de la « définition » sémantique recouvrant cette réalité de la langue écrite, elle peut se dire tout aussi bien d'un verset, d'une strophe, d'un paragraphe, d'un chapitre ou d'un livre : la définition est inopérante, mais la description reste exacte : les difficultés ne surgissent que si le linguiste emprunte

est le critère essentiel permettant de départager la dichotomie langue parlée/langue écrite : le locuteur change de système sémiologique dès qu'il commence à faire des phrases. Toute la question sera de savoir maintenant si le brouillage inverse est concevable : un scripteur peut-il ignorer le point final? On ne peut l'espérer d'aucune écriture idéologique : qu'elles se parlent ou qu'elles s'écrivent, les phraséologies n'échappent jamais à la ponctuation. Reste l'œuvre littéraire : le degré zéro de l'écriture ne serait-il pas justement l'état qui échapperait à la phrase? Il s'agit en tout cas d'une des dimensions de l'Utopie du langage [6].

Une œuvre, me semble-t-il, est susceptible d'illustrer magnifiquement cet état d'*ascripture* : celle de Louis-Ferdinand Céline, écrite sur le mode du n'être pas non seulement dans l'intention de son auteur (qui n'a jamais cessé de proclamer le caractère oral de son œuvre), mais surtout dans la détérioration progressive de la syntaxe, du *Voyage au bout de la nuit* (1932) à *Rigodon* (1969). Détérioration? Avec le premier roman déjà, une évidence s'impose : il semble que ce texte ne soit pas « écrit », qu'il échappe à la langue écrite. L'évidence se renforce avec le roman suivant : à partir de *Mort à crédit*, la ponctuation ronge le texte comme un cancer, à tel point qu'avant la lecture, au premier coup d'œil, le dessin de la page signe le texte et qu'après cette lecture, la plupart des œuvres littéraires paraissent d'une ordinaire fadeur. Céline lui-même s'en est expliqué (apparemment) dans ses *Entretiens avec le professeur Y* [7], auxquels nous nous en tiendrons ici :

cette notion au grammairien — unité de la langue écrite, la phrase n'existe pas dans la langue parlée. (Voir Bernard Pottier, *le Langage*, Paris, Denoël, « Les dictionnaires du savoir moderne », 1973 art. *Phrase*, qui souligne bien la fragilité des critères de description.)

6. « Il y a donc une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même : les écrivains d'aujourd'hui le sentent : pour eux, la recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture, c'est en somme l'anticipation d'un état absolument homogène de la société » (Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 125).

7. Les *Entretiens avec le professeur Y*... (qu'on abrégera ici : *Entretiens*) paraissent en cinq tranches dans *la Nouvelle Revue fran-*

— Vous avez inventé quelque chose?... qu'est-ce que c'est?

Il demande.

L'émotion dans le langage écrit!... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit!... comme je vous le dis!... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure!... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit »!... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit! c'est pas rien!... c'est infime mais c'est quelque chose!... [...] *L'émotion du langage parlé à travers l'écrit !* Réfléchissez un petit peu, Monsieur le Professeur Y! faites marcher un peu votre nénette! (22-23)

Tout tient dans un petit truc et c'est lui qui le souligne dans le texte : il consiste à faire passer la langue parlée dans la langue écrite, l'émotion du parlé dans l'écrit. Reste à décrire cette *invention* [8] sur laquelle Céline opère une série de com-

çaise, de juin 1954 à avril 1955 : n° 18, juin 1954, p. 1020-1037; n° 23, novembre 1954, p. 790-806; n° 24, décembre 1954, p. 977-998; n° 26, février 1955, p. 193-210; n° 28, avril 1955, p. 612-630. Ils sont repris, la même année, en un volume où la seule variante est constituée par la disparition des points de suspension du titre : *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955, 155 p.; l'achevé d'imprimer est du 1er mars 1955 et l'édition comprend 7 121 exemplaires numérotés. C'est aux pages de cette édition que renverront ici tous les chiffres entre parenthèses. On en trouve une troisième édition dans les *Œuvres de Louis-Ferdinand Céline*, 5 vol., éd. Jean-A. Ducourneau, Paris, André Belland, 1966-1969, vol. III, 1967, 605 p., p. 349-411 : on trouvera dans les « Notes » de cette édition la description non pas du mais des manuscrits (totalisant 709 feuillets et comprenant trois versions des *Entretiens*) vendus par Mme Lucette Destouches à l'Université de New York en 1967.

8. Cette *invention*, le texte la nomme le « rendu émotif » (l'opposant au « chromo »), soit du nom de son effet (« *l'émotion du langage parlé à travers l'écrit* »), mais jamais l'invention, sujet rabâché des *Entretiens* (nous verrons que le « rabâchage » la constitue pour une bonne part), n'est décrite. On sait seulement que le « rendu émotif » s'oppose au cinéma comme le « plein air » des impressionnistes s'est opposé à la photographie. On apprend que l'*émotif* en question est le lyrisme qui naît du « je », de l'« argot » et des « trois points » et que le *rendu* est le truc essentiel, l'astuce, l'invention (comme le bâton cassé dans l'eau a l'air droit) qui (trans)porte l'émotion : un métro de rails biseautés. Céline s'est toujours présenté comme un styliste (déjà, dans l'épilogue de *Mort à crédit*, il se compare à son grand-père, professeur de rhétorique), mais c'est dans sa « retraite » du Danemark, semble-t-il, qu'il élabore la stylistique qui sert de « sujet » aux *Entre-*

paraisons et dont il montre les effets, mais qu'il ne décrit jamais. *Entretiens,* le titre en tout cas est significatif : commentaire sur l'œuvre, ce texte se place et place l'œuvre dans

tiens. On en trouve l'exposé dans deux lettres à Milton Hindus en avril et mai 1947 dont voici l'essentiel : « Le fait que vous me trouviez styliste me fait plaisir — je suis cela avant tout — point penseur nom de Dieu! ni gr écrivain mais styliste je crois l'être — mon gr-père était professeur de rhétorique au Havre — je tiens de lui sans doute cette adresse dans le « rendu » émotif [...] Encore est-ce un truc pour faire passer le langage parlé en écrit — le truc c'est moi qui l'ai trouvé personne autre — c'est l'impressionnisme en somme — Faire passer le langage parlé en littérature — ce n'est pas de la sténographie — il faut imprimer aux phrases, aux périodes une certaine déformation un artifice tel que lorsque vous lisez le livre il semble que l'on vous parle à l'oreille — Cela s'obtient par une transposition de chaque mot qui n'est jamais tout à fait celui qu'on attend une menue surprise — Il se passe ce qui aurait lieu pour un bâton plongé dans l'eau pour qu'il vous apparaisse *droit* il faut avant de le plonger dans l'eau que vous le cassiez légèrement si j'ose dire que vous le tordiez, préalablement » (Lettre du 16 avril 1947, *in* : *les Cahiers de l'Herne,* réédition des Cahiers nos 3 et 5, Paris, 1972, p. 111). Tout cela est repris et développé quelques mois plus tard, au moment où l'image du métro fait son apparition : « En vérité mon apport aux lettres françaises a été je crois ceci, on le reconnaîtra plus tard; rendre le langage français écrit plus *sensible,* plus *émotif, le désacadémiser* — et ceci par le *truc* qui consiste (moins facile qu'il y paraît) en un monologue d'intimité parlé mais TRANSPOSÉ [...] Je me souviens qu'avant de me lancer dans le *Voyage au bout de la nuit* une idée m'est venue — Je me suis dit : il y a deux façons de traverser Paris (ou New York) l'une en surface, par auto, vélo, à pied, etc. alors on se cogne partout, on s'arrête partout, on est soumis à toutes les impressions, descriptions, etc., pour se rendre mettons, de Montmartre à Montparnasse et puis il y a l'autre façon qui consiste à prendre le métro — (underground) d'aller alors directement à son but par l'*intimité même des choses* mais cela ne va pas sans imprimer à la pensée un certain tour mélodieux, mélodique, un rail... *et n'en dériver, dérailler à aucun prix* — Il faut s'enfoncer dans le système nerveux, dans l'*émotion* et y demeurer jusqu'à l'arrivée au but — Transposer le parler en écrit n'est pas commode... » (Lettre du 15 mai 1947, *ibid.,* p. 112). A partir de ce moment, Céline fera souvent allusion à cette stylistique (à Lucien Descaves en avril 1947, *ibid.,* p. 137; à Erns Benz au cours de 1948, *ibid.,* p. 144 et 145) qui devient l'objet de la digression des *Entretiens* : ce n'est pas en soi, mais comme réalisation d'elle-même que l'intention (ou l'appréhension) célinienne nous intéressera dans les *Entretiens.* Une remarque de Céline dans une lettre à Milton Hindus est pourtant amusante : « Au sujet du style et du bâton — il me semble que je ne me suis pas fait encore bien comprendre [...] C'est tout à fait autre chose que ce que vous semblez avoir compris » (Lettre du 17 octobre 1947, *ibid.,* p. 128) : c'est, avec moins de distinction, ce que Céline répète plusieurs fois au professeur Y (« faites pas le malin!... vous êtes obtus!... vous avez pas du tout compris l'essentiel de ce que je vous ai dit!... » — p. 35), comme si celui-ci n'était qu'une transposition du professeur Hindus, le premier pour qui Céline a essayé cette rationalisation.

une très longue tradition littéraire : par son titre, l'interview ou plutôt l'interviouwe avec le professeur Y alias le Colonel Réséda court-circuite le dialogue socratique en passant par le dialogue philosophique du XVIII[e] siècle et l'entretien classique [9] : tentation sans âge du naturel et du débraillé — de la langue parlée.

1. LA PURE INVENTION : LA CONNOTATION

L'écart le plus évident de la langue écrite à la langue parlée tient certainement au caractère oral de cette dernière; on a déjà parlé de l'intonation que la ponctuation aurait pour fonction de représenter : elle pourrait transcrire, par exemple, la prosodie de l'interrogation ou de l'exclamation :

... je laisse rien à la Surface! [...] Non! j'emmène tout!
— Les ponts avec?
— Les ponts avec! (105)

Les deux derniers signes de ponctuation ont une valeur informationnelle totale puisqu'ils distinguent à eux seuls la signification par ailleurs identique des deux énoncés. De même, la graphie peut mimer l'allongement vocalique : « formidââââble » (20), ou consonantique : « V*zzzz*! v*zzz*! v*zzz*! » (112), et même le bégaiement : « Al!... alors!... Al!... allons-y! » 18). Mais on chercherait vainement dans les *Entretiens* d'autres « transcriptions » des réussites et des ratés de la prononciation, d'autant plus que l'orthographe « idéââs » (20) nous assure qu'il s'agit d'un jeu proprement graphique. Ce relevé exhaustif montre la fréquence négligeable du phénomène. Par contre, des contractions « phonétiques » se réalisent systématiquement; elles se réduisent toutefois au nombre de trois dont la première est de loin la plus fréquente :

9. Voir Bernard Beugnot, *l'Entretien au XVII[e] siècle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Leçon inaugurale », 1971, 56 p., et, sur le développement de l'entretien à la radio, proprement l'interview des communications de masse, voir Jean Lescure, « Un genre spécifique : l'entretien », *in* : *Histoire des littératures, III*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1958, p. 1710-1713.

1. L'élision du relatif qui *devant voyelle* :

tous ceux *qu'* ont des femmes de ménage... (79)

tous ceux *qu'* ont pas encore appris à écrire en « style émotif »... (86)

un émotif ministre *qu'*aura les larmes ! (121)

2. La transformation du pronon lui *en* y :

J'*y* dis. (11)

on *y* apprendrait à se foutre du monde !... (46)

Ça *y* avait transformé la vie ce terrible accident du pont !... (98)

3. L'effacement du pronom il *dans le gallicisme* il y a :

Y a pas de saperlipopette ! (108)

Y a belle lurette qui [10] y aurait plus de guerre... (29)

y a plus de costumes pour votre nature !... (69)

Voilà à quoi se réduit ce qui pourrait correspondre au caractère à première vue essentiel de la langue parlée : la prononciation. Bien entendu, tout cela n'a aucun rapport avec une transcription phonétique, mais l'élision du morphème *qui,* si elle ne change rien à sa signification (ou plutôt à sa fonction d'embrayeur ou d'opérateur de la relativisation), n'en porte pas moins une signification seconde, celle justement de l'articulation phonique (qu' = « *je suis un* qui *prononcé* »), disséminée tout au long du message.

Cette connotation de la praphie ou de l'orthographe se retrouve au niveau lexicologique, également disséminée à travers le message. Une des fonctions de l'argot est bien, en effet, de connoter non plus le caractère articulatoire de la langue parlée, mais cette langue elle-même. Chaque vocable de ce lexique colore de place en place l'ensemble du texte [11] :

10. La transformation de *qu'il* en *qui* qu'on trouve ici est exceptionnelle.

11. Le texte souligne bien d'ailleurs le caractère disséminé de la connotation argotique — il le compare au piment : « Eh bien ! Colonel, retenez ça : piment admirable que l'argot ! mais un repas entier de piment vous fait un méchant déjeuner ! » (72) Sur le lexique de Céline, voir les relevés et l'analyse de Marc Hanrez, *Céline,* Paris, Gallimard « Pour une bibliothèque idéale », 1961 ; sur son lexique argotique, voir l'article de Philippe Almeras, « Nature et évolution de

la langue parlée peut bien échapper dans une très large mesure à l'argot, mais lui n'y échappe jamais : à cause de la très forte pesée du purisme sur la langue écrite, il est bien entendu que l'argot ne s'écrit pas sans la précaution des guillemets. La fréquence de l'adverbe en *-ment* et celle de l'adjectif de mise en évidence (« vous êtes *joliment* peu aimable » (16), « une *sacrée* pensée de Pascal » (98), etc.) ont également cette fonction. Or il me semble qu'il en est de même, paradoxalement, de tous les néologismes, composés et dérivés qui truffent les textes de Céline et qui, partout ailleurs, signifieraient la langue écrite plus que parlée : *maquereauter* (« ils la maquereautent » 19), *morphiner* (« elle est morphinée de la radio » 27), comme *goncourteux* (17) et *paracafouilleux* (107), outre la signification qu'ils posent, supposent la langue parlée : cela tient au mythe de la *parole* saussurienne, à la prétendue liberté du locuteur individuel devant la langue considérée comme institution sociale; inconsciemment, la dichotomie langue écrite/langue parlée recouvre injustement la dichotomie langue/parole, de sorte que l'invention permise et rigoureusement déterminée par le code linguistique semble s'exercer contre lui, hors de lui — dans un ailleurs ineffable : la langue parlée.

Le niveau morphologique échappe presque à cette connotation : si on laisse de côté les quelques changements de catégories grammaticales (surtout l'adverbialisation de l'adjectif : « je vis clandestin » (47), « il louche divergent » (119), etc.) qui rejoignent les transformations lexicologiques dont il vient d'être question (« les tableaux queue leu leu » (18), « les crimes à la veux-tu voilà » (26), etc.), on ne comptera que quelques emplois de l'article devant le nom propre et l'utilisation de la préposition *des* pour *de* (« ils ont tellement *des* lettres en retard qu'ils... » (13), « Ils ont *des* très grands artistes à la NRF » (54), etc.), marques de la langue parlée dont la fréquence est trop faible pour qu'on la prenne ici en considération.

l'argot célinien », *le Français moderne*, t. XL, nº 4, octobre 1972, p. 325-334.

Au niveau syntaxique, au contraire, la connotation est assurée par une marque extrêmement fréquente : la fragmentation. On sait que l'arrangement des fonctions syntaxiques est rigoureusement déterminé dans le français écrit, dans la mesure où la situation d'un segment dans le déroulement syntaxique est pertinente à la définition de la fonction. Cette position est libre toutefois chaque fois qu'elle est marquée :

> arriver très en avance *c'est* la tactique habituelle des gens qui se méfient... (15)
>
> *C'est* son gagne-pain le respect, Paulhan! (78)

Mais le morphème de mise en relief qui marque dans ces exemples le déplacement (la permutation du thème et du prédicat) est souvent absent de l'arrangement syntaxique. Dans ce cas, la place du segment déplacé devrait être marquée par le pronom de reprise :

> *Il* est supposé, *lui, l'auteur,* jouir d'une solide fortune personnelle... (8)
>
> *elle* lit aussi qu'aux cabinets *l'élite*... (27)
>
> De quoi *ils* leurs [*sic*] parlent *les Danois ?* (64)

et on trouve en effet de tels exemples à toutes les pages des *Entretiens*. Mais il arrive encore fréquemment que la place d'un segment ne soit tout simplement pas marquée dans l'arrangement syntaxique : c'est ce qui se produit chaque fois qu'un thème est juxtaposé au prédicat alors que l'un ou l'autre devrait être encadré par le morphème de mise en relief *c'est...que* : soit l'ouverture des *Entretiens* :

> La vérité, là, [c'est] tout simplement, [que] la librairie souffre d'une très grave crise de mévente. (7)

Plus généralement, le morphème *c'est* est effacé et *que* marque à lui seul le déplacement :

> [c'est] la veille *qu'*il faudrait arriver... (15)
>
> [c'est] nerfs à vif *qu'*il faut vous lancer... (69)
>
> [c'est] pour ça *qu'*il regardait par là... (83)
>
> [c'est] moi *qu'*aurait plutôt le droit de m'assoir!... (132)

Tous ces types de fragmentation, auxquels il faut d'abord reconnaître une fonction de mise en évidence (et qui informent généralement un contenu émotif), ont pour fonction seconde, dans ce texte, de signifier la langue écrite : cette

« signification seconde », c'est ce qu'on appelle la connotation.

On voit qu'à tous les niveaux de la forme linguistique, des éléments récurrents connotent la langue parlée : la graphie marque de place en place que le texte est prononcé, tandis que des éléments lexicologiques et des organisations syntaxiques indiquent qu'il appartient à la langue parlée. Ce relevé n'est certainement pas exhaustif et on trouverait probablement encore quelques éléments linguistiques véhiculant cette connotation; mais il reste qu'en dehors de ces signes peu nombreux, disséminés à travers le texte, une bonne part de la matière linguistique n'a aucun rôle à jouer dans cette connotation. Bien plus, ces signes eux-mêmes, rien n'indique qu'ils reproduisent, représentent ou miment la langue parlée : leur fonction est uniquement de la signifier. Le propre du signe linguistique n'est-il pas d'être arbitraire? L'effacement de la première partie du morphème double de la négation (*ne... pas*) est incontestablement un trait de la langue parlée qu'on rencontre dans tous les syntagmes figés :

— Ça va pas? (88)

— Ça va plus!... (110)

et on peut le considérer comme une tendance de la langue parlée :

je voulais pas lui faire de peine... (11)

l'élite a pas le temps d'être lyrique... (27)

les gens où je demeure se doutent pas!... (121)

Cette soustraction systématique [12] doit être considérée comme un signe de la langue parlée : le morphème de négation *pas,* non annoncé par son antécédent corrélatif *ne,* apparaît d'abord comme un signe « motivé » puisqu'il reproduit un trait de la langue parlée et on peut penser que le texte transcrit le français parlé. Or en réalité, si cet élément mime initialement la langue parlée, c'est arbitrairement qu'il la signifie. On relèvera d'abord que cet effacement n'a rien de général

12. Le morphème *ne* ne se rencontre qu'une vingtaine de fois dans les *Entretiens.*

en langue parlée et que, systématisé, il tire de lui-même des conséquences qu'ignore la langue parlée. Soit l'énoncé

votre récit *n'*est *pas* ordinaire !

la réécriture effacera le premier élément de la négation :

votre récit est *pas* ordinaire ! (109)

La signification dénotée par l'énoncé ne varie pas, mais il s'y ajoute la connotation « langue parlée ». Si l'on admet que cette transformation n'est qu'une tendance de la langue parlée, le découpage des fonctions syntaxiques demeure identique, soit

votre récit / est pas / ordinaire !

Or comme dans le texte qui nous occupe la « tendance » de la langue parlée est systématisée ou élevée au rang d'une règle nécessaire, c'est un tout autre découpage qui s'impose :

votre récit / est / pas ordinaire !

Par conséquent, ce qu'on peut considérer comme une économie de la langue parlée, l'effacement du premier élément du morphème de la négation verbale, une fois utilisé comme marque de ce langage, transforme en réalité le code linguistique (écrit) : le morphème *pas* n'est plus un élément du groupe verbal, mais au contraire du syntagme adjectival où il commute avec les adverbes de cette classe (*pas/très/assez/peu,* etc. *ordinaire*) ; détaché du groupe verbal, le morphème ne porte que sur l'adjectif :

ils sont méchants agoniques *pas* approchables ! (87)

ou plus précisément sur l'extension du groupe verbal :

Vous vous êtes sensible, Colonel !... un sensible !... *pas* un cancre imbécile épais ! *pas* un étranger non plus ! (113)

Il faut alors souligner que cette transformation du code linguistique ne peut à aucun titre être considérée comme une « transcription » de la langue parlée : elle en est seulement mais toujours le signe arbitraire, exactement comme la règle qui commande la réécriture du relatif *qui* devant voyelle : ces transformations évoquent la langue parlée parce qu'elles peuvent s'y rencontrer alors qu'elles sont exclues de la langue écrite ; mais elles en portent la connotation (la signifient) arbitraitement puisque d'une part le choix ne porte que sur quelques traits de cette langue à l'exclusion de plusieurs

autres et d'autre part parce que ces traits s'organisent systématiquement, c'est-à-dire sans tenir compte de certaines règles restrictives que ne manquerait pas de dégager une description correcte du français parlé.

Plusieurs éléments, donc, signifient la langue parlée, ils portent, en plus de leur signification propre (la négation, par exemple), une signification seconde que l'on peut gloser : « ceci est de la langue parlée ». Corrélativement, ils signifient aussi : « ceci n'est pas de la langue écrite ». Il existe pourtant des éléments qui portent cette connotation non en conséquence, mais en effet. Soit l'incise. On peut définir la proposition incisive comme un arrangement de fonctions syntaxiques qui s'insère dans le cours d'un autre arrangement sans en interrompre le cours et sans remplir ou faire partie d'aucune de ses fonctions. La proposition incisive la plus régulière de la langue écrite et qui nous intéressera d'abord ici est celle qui marque le niveau narratif de la phrase où elle se trouve, le style direct, celui qui « rapporte » la parole, type : « dit-il ». Cette proposition est rigoureusement déterminée : elle inverse le verbe et le sujet ; et peut être considérée comme une marque de la langue écrite puisque la langue parlée l'ignore complètement. Pourtant, le texte de Céline ne l'ignore pas du tout : soit qu'il ne permute tout simplement pas le sujet et son verbe (type « il dit » : « Il demande » (22), « Il s'étonne » (52), « J'affirme » (126), etc.), soit qu'il affuble cet arrangement non permuté du morphème *que* (type « qu'il dit » : « qu'il concluait » (11), « qu'il bredouilla » (16), « qu'il s'exclame » (54), etc.). Dans tous les cas, une transcription de la langue écrite exigerait que les paroles ne soient pas rapportées, mais portées par le texte : le style direct n'est-il pas justement la reproduction de cette langue parlée dont la langue écrite n'est pas responsable et qu'elle prend bien soin de marquer comme un corps étranger ? En réalité, on voit bien qu'il s'agit d'une fiction, mais, dans ce cas, pourquoi ne pas en profiter pour opérer la marque de la langue parlée ? Simplement pour opérer une fiction beaucoup plus efficace : signifier par la déformation de la proposition incisive que le niveau narratif où est (rap)portée la parole n'est

pas la langue écrite. Autrement dit, au lieu que l'incise marque dans le récit la langue parlée, elle est utilisée pour signifier que ce texte où s'inscrit la parole n'est pas l'écrit, de sorte que se trouve brisée la convention narrative susceptible d'opposer une langue parlée rapportée et une langue écrite rapportante : l'incise complète donc la connotation qu'on avait dégagée jusqu'ici — une langue qui ne s'écrit pas.

2. L'INVENTION DE L'ANTIPHRASE

Pourtant, c'est beaucoup plus largement — et littéralement — que la langue ne s'écrit pas :

> J'étais en pleine digression ! loin de mon sujet !... mon Colonel perdait le fil... vite à mon histoire ! mon histoire !... ma propre histoire !... les dons que j'avais reçus, moi, du Ciel !... pourtant tous les tons j'avais insisté !... des dons vraiment extraordinaires ! j'y avais fait répéter cent fois !... basta, qu'il se souvienne ! que c'était moi le vrai seul génie ! le seul écrivain du siècle ! la preuve : qu'on parlait jamais de moi !... que tous les autres étaient jaloux ! Nobel, pas Nobel ! qu'ils avaient tous essayé de me faire fusiller !... et que je les emmerdais d'autant !... à mort ! puisque c'était question de mort entre moi et eux !... que je leur ferai sauter leurs lecteurs ! tous leurs lecteurs ! que je les ferai se dégoûter de leurs livres ! cabales, pas cabales ! qu'il y avait pas de place pour deux styles !... c'était : le mien ou le leur !... le CRAWL ou la brasse !... vous pensez !... le seul inventeur du siècle ! moi ! moi ! moi là, devant lui ! le seul génial, qu'on pouvait dire ! maudit pas maudit !... (85)

On peut bien essayer de découper ce texte en phrases : on trouvera d'abord l'opération difficile, puis, bientôt, impossible. La cause en est, on l'a déjà dit, que la ponctuation seule devrait nous permettre d'isoler des unités d'expression qui emporteraient avec elles leur poids de signification (le sens dit complet). « J'étais en pleine digression ! loin de mon sujet !... » : or ici le point d'exclamation ne peut être considéré comme conclusif dans la mesure où les deux segments qu'il

isolerait (« J'étais en pleine digression » et « loin de mon sujet ») ne peuvent correspondre à deux unités de contenu puisque le deuxième segment ne peut être regardé comme une phrase nominale : on dira qu'il remplit une fonction dans le segment précédent (un deuxième complément circonstanciel de « J'étais ») ou qu'il est en équivalence avec un de ses syntagmes (apposition à « en pleine digression »). Cette analyse sera plus convaincante encore si un segment séparé par un signe de ponctuation est la répétition d'un élément du segment qui précède, soit « vite à mon histoire ! mon histoire !... ma propre histoire !... les dons que j'avais reçus, moi, du Ciel !... » qu'on peut découper de cette façon :

vite à 1 mon histoire !
2 mon histoire !...
3 ma propre histoire !...
4 les dons que j'avais reçus, moi, du Ciel !...

Le segment 1, répété en 2, emporte la même fonction ; et soulignons tout de suite que la répétition opère déjà un changement de sens (glosons : une signification expressive due à la mise en évidence), de sorte que si du segment 2 au segment 3 le changement de sens est marqué lexicalement (par l'addition de l'adjectif « propre »), la fonction syntaxique est conservée en dépit de la ponctuation, exactement de la même façon que du segment 1 au segment 2. Il en est de même pour le segment 4 bien que la variante combinatoire de l'article (*aux*) serait attendue si le segment était inséré à sa place dans le syntagme (« vite *aux* dons que... ») de telle manière qu'on peut être certain que la brisure graphique de la ponctuation est également une cassure syntaxique qui place des syntagmes en équivalence sans se mettre en peine de leur actualisation syntagmatique. Or cette fonction de mise en équivalence, généralement dévolue à la virgule (« Nobel, pas Nobel » ; « cabale, pas cabale »), est ici réalisée par n'importe quel signe de ponctuation, le point d'exclamation (!) ou les points d'exclamation-suspension (!...) : par conséquent, la « ponctuation forte » s'affaiblit, elle perd son caractère conclusif. Cette dévalorisation de la ponctuation est nette chaque fois qu'un signe de ponctuation est suivi d'un morphème de liaison, soit

la préposition, la conjonction et le relatif que nous soulignons dans ces deux exemples :

> qu'est-ce qui gagne dans le monde entier? Monsieur le Professeur Y? qu'a la faveur absolue? *des* masses et de l'élite? (24)
>
> j'y avais assez répété! *que* toute la bande des autres? pouah! pouah! *qui* remplissaient des pages entières de critiques... (83)

On voit donc que la ponctuation ne permet plus d'opérer une division du texte en phrases. Malgré les apparences, il ne s'agit pas là d'un problème théorique, mais éminemment pratique : on peut croire que c'est la ponctuation qui guide le lecteur dans le déroulement du texte écrit et que, par conséquent, le texte de Céline l'oblige à adopter d'autres habitudes de lecture. Pas plus que la ponctuation n'arrête ici le sens d'une phrase, elle ne peut arrêter le lecteur. Soit, par exemple, le segment « mon Colonel perdait le fil » : il est tout aussi bien une proposition indépendante (une « phrase » ou une proposition incisive) qu'une proposition consécutive de la précédente ou causale de la suivante :

> J'étais en pleine digression! loin de mon sujet!... [de sorte que] mon Colonel perdait le fil... [aussi (j'en viens)] vite à mon histoire! mon histoire!...

de telle manière que, les segments s'enchaînant toujours à ceux, et à tous ceux, qui les suivent, il n'est plus possible d'arrêter la lecture, puisque le lecteur ne sait jamais s'il ne s'arrêtera pas au milieu d'une phrase — et même sait très bien qu'il s'arrêtera toujours au milieu de la phrase qui ne se terminera qu'avec le texte. Soit, par exemple :

> j'invente rien!... la bête à deux têtes est grotesque! pas d'hier! pas d'hier! depuis que le monde est monde! la bête à deux têtes est cochonne.../

Coupée à cet endroit, la « phrase » pose que la bête à deux têtes possède deux attributs : elle est grotesque et cochonne. En réalité, la suite lui retire le second attribut :

> [...] la bête à deux têtes est cochonne... *qu'elle dit!* (76)

Certes, on ne trouve pas partout un tel renversement sémantique, mais les fluctuations de la signification ne sont jamais absentes : comme on ne peut pas découper de phrases, on ne peut pas non plus tailler de contextes [13].

On peut reprendre de façon plus convaincante encore cette observation : on trouve partout, tout au long du texte de Céline, ce que nous appellerons des parenthèses syntaxiques ouvrantes dont la fin se perd dans la trame du texte. Par exemple, dans le passage cité plus haut, on lit :

> j'y avais fait répéter cent fois!... basta, qu'il se souvienne! *que* c'était moi le vrai seul génie! le seul écrivain du siècle! la preuve : *qu'*on parlait...

On remarque d'abord que les deux conjonctions que nous soulignons, comme nous l'avons déjà illustré, sont contradictoires avec les signes de ponctuation qui les précèdent; on peut se demander également à quoi se relient les propositions ouvertes par ces deux charnières de liaison : la première peut ou bien introduire la complétive de « fait répéter *que* », ou bien la complétive de « qu'il se souvienne! *que* »; alors que la seconde peut encore introduire, outre une complétive de l'un ou l'autre de ces deux verbes, l'objet d'une mise en relief : « la preuve : [c'est] qu'on parlait... ». Mais peu importe (!) ces ambiguïtés : les propositions ouvertes par ces charnières de liaison — ces parenthèses syntaxiques ouvrantes — ne seront jamais fermées : et comment le seraient-elles si la ponctuation perd son caractère conclusif? La

13. Il ne s'agit pas, comme le proposait Albert Chesneau (« La phrase de Céline dans ses rapports avec *l'écriture organique* », *in* : *Problèmes de l'analyse textuelle*, Paris, Didier, 1971, p. 95-106) d'opposer la phrase « émotive » de Céline à la phrase « intellectuelle » de Grevisse. D'autre part, sur la séquence de *Nord* qu'il analyse, on peut bien dire que « la notion même de phrase [...] a disparu » (p. 102), mais non pas qu'il n'existe plus, entre les segments du texte découpés par la ponctuation, qu'un « seul lien, le sens, qui court à travers la séquence comme la navette à travers la trame de la tapisserie » (p. 103). La comparaison platonicienne est jolie, mais inopérante : si le sens « court » d'un segment à l'autre, l'expression doit bien suivre. En réalité, si la notion de phrase disparaît chez Céline, ce n'est pas parce que le texte éclate en mille segments indépendants, mais au contraire parce que tous les segments se fondent dans une seule phrase complexe qui empoigne tout le texte.

charnière de liaison *que* a sept occurrences dans ce passage entre « le seul écrivain du siècle » et « le seul inventeur du siècle » et toutes ces occurrences sont placées en équivalence avec celles qui viennent de nous occuper. Or non seulement elles ont dès le départ trois fonctions possibles, mais toutes peuvent être considérées comme la causale de celle qui précède :

> le seul écrivain du siècle [parce] qu'on ne parlait jamais de moi!...
> on ne parlait jamais de moi!... [parce] que tous les autres étaient jaloux!
> tous les autres étaient jaloux! [parce] qu'ils avaient tous essayé de...
> etc.

de telle manière qu'on pourrait figurer l'organisation syntaxique du texte par une série de parenthèses ouvrantes et la fin du texte, on le devine, ne consiste pas à fermer ces parenthèses : arrêter d'écrire (?) comme arrêter de parler consiste alors à cesser d'ouvrir des parenthèses. De la langue écrite à la langue parlée, on peut dire que la correction passe de l'axe paradigmatique à l'axe syntagmatique. En effet, l'écrit seul peut connaître la rature et la surcharge : dans le champ du point final, le lecteur saisit une phrase à la fois corrigée et correcte — finie. Au contraire, la langue parlée ne connaît de corrections que syntagmatiques, ni ratures, ni surcharges (voir l'observation d'Henri Meschonnic : « Le discours ordinaire est le vrai discours plurivoque, cascade d'ambiguïtés se corrigeant de proche en proche, comme la marche est une série de chutes contrôlées, indéfiniment reprises [14] » et l'intuition de Céline : « Je suis bien l'émotion avec les mots je ne lui laisse pas le temps de s'habiller en phrases...[15] ») : sans aucun

14. Henri Meschonnic, *Pour la poétique (I)*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1970, p. 132.

15. Céline, Lettre du 16 avril 1947, *in* : *les Cahiers de l'Herne*, p. 111. Dans les *Entretiens*, la perspicacité dépasse l'intuition : « — Bon!... Les trois points! me les a-t-on assez reprochés! qu'on m'en a bavé de mes « trois points »!... *Ah, ses trois points!... Ah, ses trois points!... Il sait pas finir ses phrases!...* Toutes les cuteries imaginables! toutes, Colonel! » (114). Ces trois points jouent un rôle

investissement métaphorique, il faut dire que la langue parlée est celle qui ne connaît pas le point final et que les *Entretiens* ne sont qu'une phrase complexe, une longue phrase baveuse qui se corrige *dans le texte.* Alors, l'antiphrase ce n'est pas cesser de faire des phrases, c'est en commencer une qui ne se terminera jamais.

Il existe une conséquence en quelque sorte syntaxique de cette dissolution : en effet, si tout le texte n'est qu'une longue phrase complexe, toute proposition « indépendante » qu'il serait possible d'isoler se définira nécessairement comme la proposition incisive que nous avons déjà décrite : soit une suite de segments qui s'insère dans le cours de la phrase ou du texte sans l'interrompre; ce sera :

> c'est Justice!... moi, / n'est-ce pas, professeur Y, / on m'y reprendra pas! (19)
> un débat, / mettons, par exemple, / sur les mutations du progrès... (19)
> Vous, / en tous cas, du moins je trouve, / vous êtes d'une vanité de paon! (38)

depuis les interjections *Oh!, Ah!,* en passant par les *pardi!, hélas!,* jusqu'aux « pouah! pouah! [...] repouah! pouah! » (83), « Fouchtra! fouchtri! tonnerre! bigre! bougre! » (118) et les très nombreux syntagmes interjectifs du type *vous pensez!, remarquez!, attention!, pardon!, (ma) parole!, d'abord!,* à quoi viennent s'ajouter encore les fréquents vocatifs :

> Et *vous,* dites-moi, qu'est-ce que vous faites?... *vous, Professeur* Y?... (22)
> le Goncourt?... que vous avez *vous,* piteusement loupé, *vous génial!* (25)

essentiel dans l'image du métro : « Mes trois points sont indispensables!... indispensables bordel Dieu!... je le répète : indispensables à mon métro! [...] Pour poser mes rails émotifs!... simple comme bonjour!... sur le ballast?... vous comprenez?... ils tiennent pas tout seuls mes rails!... il me faut des traverses!... » (115-116). Cette explication doit être comprise dans sa littéralité : l'emportement du métro vise celui du lecteur, la lecture imposée par le texte, tandis que la ponctuation (les trois points) est le mécanisme imposant cette transformation de la lecture.

Interjections et exclamations, vocatifs et impératifs, accentuent respectivement les fonctions expressives et communicatives (Jakobson dit *conatives*) du langage : les deux peuvent être regroupées au titre d'une fonction émotive puisque une mise en relief du je ou de l'expression dans le circuit de la parole entraîne une corrélative accentuation du tu ou de la communication : le lyrisme comme l'exhortatif colorent l'information d'émotion. Il me semble en effet qu'on doit distinguer le contenu informationnel du contenu émotif d'un message : l'émotion, c'est l'intérêt que prennent le destinateur et le destinataire à l'information véhiculée par le message; cet intérêt est certes marqué ici par l'accentuation de leurs substituts nominaux (répétition et mise en évidence du pronom : « le seul inventeur du siècle ! *moi! moi! moi là, devant lui!* le seul génial ! »), mais plus encore par les propositions incisives insérées dans le déroulement de la phrase.

La proposition incisive, véhicule essentiel de l'émotion, et la phrase complexe, où elle se greffe et qui module l'information, sont-elles encore des signes de la langue parlée? Apparemment, elles ne se bornent plus à la connoter : elles la miment. En effet, si la dichotomie discours/récit, au sens arrêté par Benveniste, ne recouvre pas exactement celle de langue parlée/langue écrite, on peut raisonnablement supposer d'une part que le discours est le mode narratif essentiel de la langue parlée et d'autre part que c'est elle que la langue écrite vise à travers le discours [16]. La prédominance marquée

16. « La distinction que nous faisons entre récit historique et discours ne coïncide donc nullement avec celle entre langue écrite et langue parlée. L'énonciation historique est réservée aujourd'hui à la langue écrite [*c'est donc dire que la langue parlée ne peut être que* discours]. Mais le discours est écrit autant que parlé » (Emile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *in* : *Problèmes de linguistique générale,* p. 242). Du point de vue morphologique, l'opposition discours/récit recouvre très exactement les dichotomies passé composé/passé simple et je (actualisation de la personne)/il (non-actualisation de la personne) : les *Entretiens,* qui ignorent tout aussi bien le passé simple que la non-actualisation de la personne, remplissent bien la formule narrative du discours : *je + passé composé.* Les *Entretiens* contiennent, il est vrai, une dizaine d'occurrences du morphème du passé simple qui se localisent nettement sur deux points du texte : *1. Le choix de l'interviouweur* : « ... j'en *trouvai* un!... puis deux! [...] comme je voulais vexer personne... comme je *fus* embarrassé!... certains si déclamatoires!... d'autres tellement discu-

de la fonction émotive, la connivence de Céline et de son lecteur, le dialogue de Céline et du Colonel — la littéralité des *Entretiens* — empêchent dès lors le texte de fonctionner comme signe de la langue parlée puisqu'il se propose de ne pas s'en distinguer : Platon l'a déjà fait remarquer [17] : le signe ne serait plus tel s'il était la chose même; il vise un référent qu'il ne peut être sans cesser d'être signe. Voilà ce qu'il faudra apprécier sur la forme du contenu des *Entretiens*.

3. L'INVENTION D'ARISTOPHANE : LA RHÉTORIQUE [18]

La répétition qui nous a permis d'illustrer le caractère non conclusif de la ponctuation est en réalité un tour constant des *Entretiens* :

> mais pas de politique surtout !... pas de politique !... (19)
> moi je le dis ! je le dis, Colonel !... (51)
> Oh ! j'attendais mieux, j'attendais mieux de vous !... (61)
> Oui, je vais lui dire !... que je vais lui dire !... oui, je lui dirai ! (127)

tailleurs !... j'en *trouvai* un, ça valait mieux, qui m'était tout à fait hostile... » (14). Le passé simple marque ici l'arbitraire du choix en le posant comme une vérité historique : n'importe quel interviouweur serait tout aussi bien le Professeur Y pissant dans son froc. *2. Le récit de la collision, en 1940, du Kingston Cornelian et du Shella* : « — Oui, Gibraltar ! Colonel !... devant Gibraltar !... nous *coulâmes* un petit anglais, l'aviso *Kingston Cornelian*... nous lui *passâmes* par le milieu ! nous le *fîmes* couler corps et biens... [...] nous le *découpâmes* par le milieu cet effronté ! toutes ses grenades *firent* explosion !... il nous *déchira* sur seize mètres ! [...] c'est ainsi aussi que six ans plus tard je *fis* deux ans de réclusion à la prison Vesterfangstel, Pavillon K, Copenhague, Danemark... » (62-63). Le passé simple est bien ici la marque du récit historique, mais une marque en creux qu'on trouve fréquemment dans la langue parlée : le morphème connote le discours comme un récit infecté d'ironie sarcastique, contrepoison qui fait écho à la question venimeuse de l'interviouweur : « Vous *fûtes* donc persécuté par les ennemis de votre style ?... si je comprends bien... (29).

17. « Il serait risible en tout cas, Cratyle, le traitement que les noms infligeraient aux objets qu'ils désignent s'ils étaient faits en tout point à leur ressemblance. Tout serait double, sans qu'on pût y distinguer où est l'objet lui-même et où est le nom » (Platon, *Œuvres complètes*, V, *le Cratyle*, trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 125).

18. « — Que pensez-vous d'Aristophane ? — Aristophane, c'était quelqu'un ! — Qu'a-t-il inventé, selon vous ? — La foudre ! les nuées !... la rhétorique ! » (42)

Ces répétitions se présentent souvent comme des suites de syntagmes équivalents (« pas d'hier! pas d'hier! [=] depuis que le monde est monde ») :

> [Van Gogh :] mettons qu'il revienne... qu'il réapparaisse... qu'il se représente avec ses toiles... (46)

C'est toujours le cas de ces longues parataxes qui caractérisent la syntaxe célinienne; soit, par exemple, les plaisirs du cinéma :

> tous les plaisirs du Cinéma!... pensez!... pensez!... les minois des dames, les postères des dames, et toute l'animation autour! les messieurs qui piaffent!... l'éclaboussement des vanités!... la concentration des boutiques!... les bariolages, les étalages!... milliards à gogo!... le Paradis en « étiquettes »!... à tant l'objet! à tant le kilo!... femmes! parfums! comestibles de luxe! les convoitises!... « Mille et trente-six Nuits » chaque vitrine!... (101)

En réalité, on en a déjà vu quelques exemples, la reprise s'accompagne toujours de nouvelles déterminations (elle peut aller, on le sait, jusqu'au renversement sémantique, mais la répétition pure et simple d'un segment transforme déjà son contenu sémantique, ne serait-ce que d'être une information répétée) :

> Gaston... Gaston Gallimard (10)
>
> c'était à onze heures, onze heures du matin, notre rendez-vous... (15)
>
> l'inventeur d'une technique! d'une petite technique! (39)
>
> des gens capables... je dis capables : qu'ont la fortune! (44)
>
> etc.

De même encore, au niveau lexicologique, des vocables comme « le grand jeu », « chromo », « truc » et « invention », répétés, déterminés et corrigés, prennent une extension sémantique qui fait la matière même des *Entretiens*. Ceci n'est pourtant que l'envers du plan de l'expression : reprises, répétitions, déterminations et corrections des segments d'une phrase qui se mesure à la longueur du texte, seront nommés répétition, rabâchage, vulgarité et digression sur le plan du contenu.

— Vous rabâchez Monsieur Céline!

— Oh, pas assez! jamais assez! la preuve : vous avez rien compris!... (34)

Rien n'est plus exact. L'essentiel du contenu de l'interviouwe me paraît entièrement compris dans les deux premières répliques et bien souligné par le narrateur :

« Et vous alors, qu'est-ce que vous êtes? »

La première question qu'il me pose!

Ah! je vais avoir mon interviouwe!

« Je suis qu'un petit inventeur, Monsieur!... un petit inventeur, et je m'en flatte! (21)

Céline se pose comme l'inventeur d'un style, affirme en tout cas cette invention qu'il décrit dans le premier passage que nous avons cité en ouvrant cette analyse; tous les *Entretiens* ne sont que la répétition, la reprise de cette affirmation, sa correction, sa comparaison : au bouton de col à bascule (22, 29, 42, 58), au « plein air » de Van Gogh (32, 87, 114); à travers toutes ses fluctuations, l'affirmation est justement emportée dans le métro du rendu émotif, partout inchangée : le texte rabâche donc. Mais rabâcher, ce n'est pas seulement « répéter », c'est plutôt « remâcher » : le bouton de col à bascule, le pigeon double pour vélo, la mort-aux-rats, les roulements à billes, le « plein air », le crawl, Lavoisier, Pasteur, Van Gogh, Aristophane, etc., ne sont pas seulement des inventions ou des inventeurs comparables à Céline et à son rendu émotif, ils sont trente-six façons de le mettre en relief, de l'expliquer et de le nuancer, exactement à l'image de la phrase dont les éléments se répètent et se corrigent successivement. Chacune de ces comparaisons, hors son contexte, est fausse, puisque l'invention du rendu émotif surpasse l'invention de l'atome :

le truc du « métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-traver-ses-trois-points » est plus important que l'atome! (116)

Chaque fois, pourtant, la comparaison était juste : rabâcher, c'est définir par reprises et corrections successives. En ce sens, l'affirmation de Céline prend toute sa valeur : on ne rabâche jamais assez : « la preuve : vous avez rien compris! » Il s'agit

du Colonel, évidemment, mais également du lecteur : en réalité, il y a dans cette affirmation quelque chose de retors : si l'on (le Colonel ou le lecteur, peu importe) n'a rien compris, c'est justement parce que le rabâchage a pour fonction de suspendre la compréhension et la preuve, c'est que le « résumé » qui suit cette affirmation (page 35 : depuis « L'émotion ne se retrouve... » jusqu'à « d'ailleurs pas du tout le même travail. ») corrige et complète — rabâche — ce qu'à cause de cela il était impossible de comprendre.

— Bon ! Bon ! je vous écoute... mais c'est pas très intéressant !... (41)

Et pour cette raison, ce qui est dit n'est jamais très intéressant : l'intérêt, par définition, est dans ce qui suivra. La langue écrite suppose que chaque phrase est intéressante, assez en tout cas pour supporter son point final ; elle pourra bien être nuancée ou, exceptionnellement, contredite plus loin, mais cela, la *phrase* ne peut jamais — à cause de la nature même du langage écrit — le laisser supposer. La langue parlée, au contraire, ne réalise pas plus de phrases que de « centres d'intérêt » : ce qui est dit n'importe jamais qu'à travers ce qui le sera. De nombreuses fois, Céline interroge le Colonel qui transcrit l'interviouwe : « Combien de pages ? » Cette question est répétée presque telle quelle au moins onze fois (45, 46, 50, 56, 58, 60, 62, 71, 74, 80 et 81) :

— Vous trouvez ça intéressant ?

— Non ! Non ! mais ça fait des lignes... (56)

La dépréciation même de ce qui est dit, son ravalement au niveau du papier, n'est pas étrangère à l'essai de réalisation écrite de la langue parlée : il faudrait pouvoir se regarder écrire comme on peut s'écouter parler.

Un niveau de langue, la vulgarité, n'est-il pas le plus sûr garant de la langue parlée ? Il existe un décalage certain entre la langue parlée et la langue écrite du point de vue de leurs actualisations sociologiques. Rien de plus sûr, pour marquer la langue parlée, que d'employer les tons « bas » puisque leur correspondance écrite a peu de probabilité : la langue parlée connaît certainement tous les niveaux, mais le niveau prétendu vulgaire, populaire et familier, lui est certai-

nement réservé : il y a des choses qui ne s'écrivent pas! L'argot a déjà pour fonction de signifier un niveau de langue qui ne s'écrit pas, mais c'est la vulgarité qui l'imposera avec force. Or contrairement à ce qu'on pourrait croire, la vulgarité ne va pas de soi : les mots sont d'une innocence désarmante. *Cabinets* (27), *scrotum* (34), *chier* (36 *et passim*), *merde* (66), *caca* (70), *sperme* (76) et surtout *pipi, pisser* et *pisseur* représentent l'essentiel du lexique de la vulgarité des *Entretiens*. Et pourtant, il ressort de ce texte une impression de très grasse vulgarité. C'est que la vulgarité est une rhétorique qui prend bien soin de ne pas dévoiler ce qu'elle désigne : pas autrement d'ailleurs qu'une rhétorique de la délicatesse — puisqu'il n'existe de rhétorique que de l'ineffable. Le mot « merde », on le sait, n'est pas très salissant; il ne peut le devenir — si l'on peut dire — qu'au terme d'un mécanisme complexe :

> « Votre technique?... [...] c'est votre « je » partout, votre invention!... [...] — Oh! Colonel, oh! Colonel!... moi, la modestie en personne! mon « je » est pas osé du tout! je ne le présente qu'avec un soin!... mille prudences!... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde! (66)

On voit comment ce petit mot, ailleurs bien innocent (« Merde, alors! »), peut prendre d'importantes proportions : syntaxiquement parce que l'expression du complément est retardée par un double superlatif adverbial et narrativement par l'inattendu de ce complément : la « modestie en personne » supposait un voile pudique, non fétide. Enfin (surtout), la métaphore, passant d'un sens littéral à un sens imagé du mot « merde » est le fondement même de la rhétorique de la vulgarité : on chercherait vainement une description capable de rendre au sens propre (!) cette vulgarité qui tire sa force de son ineffabilité. C'est bien là l'effet de l'image vulgaire, grandiose et envoûtante du prostatique Colonel Réséda, rabâchée tout au long de la seconde moitié des *Entretiens* : le professeur se retient d'uriner, se rend ou non à la pissotière, se trifouille la braguette, pisse finalement dans sa culotte et patauge dans sa flaque alors que le rythme de l'interviouwe

ne cesse de s'accélérer devant les badauds qui s'assemblent. Tout cela peut-il avoir un quelconque rapport avec un sujet taillé dans la langue écrite?

Rabâché, sans intérêt et vulgaire! Même si l'on ne peut déterminer avec certitude le sujet de l'écriture, il est bien certain qu'on ne peut jamais lui accorder aucun de ces trois attributs. Ils ne pourraient être que ceux de la langue parlée qui de toute façon sera toujours en dehors du sujet : c'est la digression. On voudra bien se souvenir ici du passage cité plus haut : « J'étais en pleine digression...[19] » Cet extrait se place au contraire en plein résumé : après la première apparition de l'obsession scatologique (« Vous permettez?... je vais faire pipi!... — 83), on croit faussement que le Colonel quitte le narrateur pour aller uriner alors que celui-ci fait le bilan de l'interviouwe (« l'essentiel : que j'étais le seul écrivain du siècle! » — 83) ; la « digression » sur Mauriac et Claudel qui suit n'en est une que parce que le texte l'affirme (c'est l'extrait cité) : elle est en réalité une autre présentation-rabâchage du sujet; mais inversement, le sujet n'est jamais que sa propre digression. Si l'on s'arrête un instant à la structure d'ensemble des *Entretiens*, on verra qu'elle a plusieurs actualisations dans l'œuvre de Céline : de la même façon que le portrait de Courtial des Pereires émerge dans la deuxième moitié de *Mort à crédit* et celui de Jules dans celle de *Féérie pour une autre fois* (soit dans *Féérie II*, ou *Normance*), de la même façon ici, le portrait du Colonel Réséda est le sujet de la seconde moitié des *Entretiens*. Qu'est-ce à dire? Que le narrateur n'arrive pas à trouver son sujet, qu'il le trouve, l'accentue ou le transforme et toujours, étrangement, près du centre du livre? En réalité, l'œuvre à double volets est le meilleur garant de la digression. La langue écrite ne se conçoit pas sans sujet : on ne commence pas à écrire avant de l'avoir bien en main et n'importe quel étudiant de maîtrise le sait bien qui doit d'abord le présenter à l'approbation des instances universitaires. Or la langue parlée, par définition, récuse le sujet, du moins jusqu'à ce qu'elle morde sur l'un

19. Plus haut, page 26.

de ses propres engrenages, Courtial, Jules ou Réséda, qui *fonctionnera,* comme ce sujet qu'elle *n'avait pas* : une digression. Comme sujet apparent, le portrait désigne l'empêtrement textuel, d'où il émerge, comme une série de divagations, tandis qu'en retour celui-ci le montre simplement comme l'hypertrophie d'une des divagations de la série.

Enfin, les *Entretiens,* comme la langue parlée, récusent toute littérature et d'abord toute fiction : c'est de Céline qu'il est question, de ses livres qui ne se vendent pas à cause du silence de la critique (7), de son « séjour » dans les prisons du Danemark (62-64), etc. Et le texte même des *Entretiens* dont on s'inquiète toujours du nombre de pages, c'est Gaston Gallimard qui l'a demandé (du moins pour « jouer le jeu ») et c'est bien Jean Paulhan qui l'édite à la N.R.F. où on le lit; ces hommes dont il est question, Gide, Proust, Claudel, Mauriac, ces lieux dont on parle, depuis le square des Arts-et-Métiers jusqu'à la rue Sébastien-Bottin en passant par la station de métro Pigalle, tout cela n'a rien de fictif.

— Ah! si vous aviez connu Courtial! (53)

Oui, comme le professeur Y, alias le Colonel Réséda, il s'agit d'une « connaissance » du narrateur. Réséda ne nous est ni plus ni moins étranger que Paulhan : ils ne nous sont pas plus *présentés* l'un que l'autre : leur existence va de soi. Or pour la langue écrite, l'existence ne va jamais de soi : inutile de citer Balzac, la langue écrite exige toujours la présentation, tandis que dans la langue parlée la présentation (le portrait) est non seulement superflue, mais ridicule : la langue parlée ne décrit pas, elle oriente, montre, désigne. La fonction référentielle est la substance même de la langue parlée, tout le reste n'est qu'accident : l'expression s'efface devant le contenu informationnel et émotif qu'elle transporte. Alors, comme le parleur change de système sémiologique lorsqu'il « fait des phrases », le scripteur fait de même dès qu'il brouillonne : l'écrit s'envole comme la parole. C'est le cas du message griffonné sur ce qui ne doit être qu'un bout de papier, du type : « Le professeur Y vous attendra à onze heures au square des Arts-et-Métiers ». Sitôt lu, sitôt jeté. Le « silence de la critique » prend dès lors une signification

littéraire et linguistique : le *message*[20] délivré, il ne doit rien en rester, d'autant plus qu'il est rabâché, vulgaire et sans intérêt — qui s'inquiètera de l'emploi parcimonieux du passé simple dans ce texte ?

Or, ce qu'on dit d'un texte en fait irrémédiablement partie : la préface de Mallarmé au *Coup de dés* apparaît comme le premier volet malicieux du poème (« J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oubliât... ») — mais il faut aller beaucoup plus loin et dire que, non seulement ce que l'auteur écrit sur son texte en fait partie, mais également tout ce qui s'écrit sur lui, aussi bien la préface de Mallarmé que, disons, les notes de Valéry sur ce poème. Il me semble qu'il faut prendre au pied de la lettre l'enseignement de Riffaterre : le texte est un stimulus qui détermine sa lecture. Tout ce qu'on a dit sur l'œuvre de Céline — et tout ce qu'on n'a pas dit : c'est le *silence* —, on ne peut, sans impertinence, le poser comme contingent. La générale et belle lourdeur de la critique célinienne n'est pas plus le fruit du hasard que la sophistication de la critique mallarméenne : elles sont toutes deux le fruit de la rhétorique textuelle. Il existe, on l'a vu, une rhétorique de la vulgarité, mais il existe tout aussi bien une rhétorique du rabâchage, de l'inintéressant et de l'antifiction : une rhétorique inversée qui serait, étymologiquement, l'art de mal parler, le plus sûr moyen de ne pas écrire.

20. Peu importe que le message soit justement de n'en pas être un : « J'envoie pas de messages au monde!... moi! non Monsieur! j'encombe pas l'Éther de mes idées! moi! non, Monsieur! » (22).