

Monologue et discours dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline

Abdenour Boukhal¹

Fatima Zohra Chiali-Lalaoui²

1- Université d'Oran 2
boukhal.abdenour@univ-oran2.dz

2- Université d'Oran 2
chialifz@gmail.com

Reçu le : 13 / 08 / 2023 ; Accepté le : 07 / 09 / 2023

Monologue and discourse in the works of Louis-Ferdinand Céline

Abstract: in this article we aim to study a particular tendency in Louis-Ferdinand Céline's style and vision: the monologue. At first, we will explain the monologue and its opposition to the widespread use and interpretation of Bakhtin's concepts, especially *Dialogism* and *Polyphony*, in modern literary criticism. Then we will analyze Céline's monologue and its interaction with his conception of the literary discourse, with his search for the emotional immediacy and the instantaneous effect. In the end we'll see how the drawing and portraiture of characters are woven with the same uniform breath of creation and the obstinate dominance of the narrator over his fellow creatures.

Keywords: Céline ; Monologue ; Discourse ; Portrait ; Style.

المونولوج والخطاب في أعمال لويس فرديناند سيلين

عبد النور بوخال¹

فاطمة الزهراء شيالي لالاوي²

الملخص: في هذا المقال نهدف الى دراسة المونولوج أو الحوار الذاتي عند سيلين. في البداية سوف نشرح مفهوم الحوار الذاتي عند سيلين من خلال معارضته للمفاهيم المنتشرة في النقد الأدبي والموروثية عن باختين: البولي فونيا والمحادثة. سندرس بعدها علاقة الحوار الذاتي بالخطاب الأدبي حسب سيلين. في الأخير سوف نرى كيفية تقديم وضبط الشخصيات عند سيلين حسب مفهومه الخاص للحوار الذاتي.

Introduction

L'écrivain taille souvent ses personnages d'une coupe rigoureusement uniforme, dont même le temps ne réussit à altérer les traits ; et c'est alors que se présente devant nous l'irrésistible physionomie sociale et les linéaments psychologiques de l'humanité célinienne, tracée sur le vif par l'œil, et surtout l'oreille du narrateur. Ce que le personnage gagne dans sa fracassante introduction, restera son crédit narratif jusqu'à sa disparition, Céline agit donc comme un peintre et non comme un romancier, la conscience de ce dernier est la plus transparente avec son héros quand parlent ou gesticulent les autres.

Les voix du monologue

Bakhtine a développé plusieurs concepts pour l'étude du roman, son œuvre semble offrir un creuset théorique assez solide pour recevoir la matière corrosive de la prose vulgaire. Il s'est intéressé surtout aux écrivains à la verve monstrueusement déchaînée contre la dignité des formes : Pétrone, Rabelais, Gogol, Dostoïevski, et avant tout à la multitude anonyme, créatrice des contes et des fabliaux, réservoir esthétique de l'humanité, comme autant de corps taciturnes élevant des cathédrales gothiques.

Ces écrivains dessinent dans leur succession ce qu'il appelle la deuxième ligne stylistique du roman européen, l'épaisse ligne populaire, invisible aux institutions puisqu'elle est partout présente comme un tiers état de la littérature. Le roman lui-même, héros et personnage principal des analyses de Bakhtine, s'est développé suivant cette ligne vulgaire, dans les marchés, les foires et les carnivals, au fond crasseux de la rencontre vitale et dans le jeu masqué des identités transgressées ; à la différence de la poésie des cours aristocratiques et des épopées intégrales, des lettres édificatrices et des drames distingués. Il lui donne la définition suivante :

Le roman, c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux [...] Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de place fixe. (Bakhtine, 1978 : 183).

La conscience reflétée par le roman moderne est plutôt einsteinienne. L'œuvre de Bakhtine est très utile pour comprendre la genèse et l'évolution des univers romanesques jusqu'aux temps modernes. Mais la transposition excessive que ses concepts, éminemment personnels, subissent dans les études littéraires, incite à se demander si ce n'est pas finalement leur charme obscur et leur origine énigmatique qui en rassemblent tant de zélés admirateurs. Le désintérêt académique de Bakhtine et la ferme maîtrise de sa volonté systématique par une grande probité intellectuelle sont plus dignes d'admiration.

La tendance trop commune de forcer l'émigration des concepts est gênante dans le travail littéraire, car au lieu de faire l'effort de dégager par soi-même la spécificité du phénomène étudié, on s'embrouille dans des gesticulations ridicules à vouloir ouvrir des couvercles arrachés par des instruments invisibles.

Bakhtine appartient à cette catégorie de théoriciens qui travaillent à relier vigoureusement les termes dans une réalité trop injustement différenciée, alors que d'autres (Barthes) cherchent inlassablement et avec une certaine délectation à distinguer les moindres contours objectifs dans l'immense indifférenciation du réel.

Nous pouvons essayer de comprendre un phénomène assez vaste et compliqué comme la médiocrité littéraire de notre temps, en prêtant d'abord attention aux agissements de la multitude au lieu de se concentrer sur l'étude des œuvres plus clairement déterminées. Grâce à Rabelais se recueille le génie carnavalesque, mais le génie de la foule moderne n'est plus mystérieux.

L'anonymat était autrefois une condition importante de la création, alors que l'affirmation individuelle de notre temps, loin de diminuer la valeur littéraire des œuvres, lui a donné une extension plus restreinte, car le génie n'est plus ce concours de toute une époque écrasée dans l'entonnoir miraculeux de Milton ou de Goethe. La grandeur littéraire aujourd'hui est horizontale. Le devenir génial n'est plus une destinée, mais une caution de départ, cette confusion conduit dans la mentalité populaire à presque autant d'erreurs que celle de la cause finale avec l'efficente. La réserve du génie se vide chaque seconde dans le cours infini des réseaux sociaux.

« Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue » (Bakhtine, 1978 : 103). Le dialogisme est la dimension essentielle du discours humain, car aucun langage n'est possible dans la solitude de l'être : « Le véritable milieu de l'énoncé, là où il vit et se forme, c'est le polylinguisme dialogisé, anonyme et social comme le langage, mais concret, mais saturé de contenu, et accentué comme un énoncé individuel » (Bakhtine, 1978 : 96). Le discours romanesque étant le témoignage des profondes mutations de l'interaction humaine, il se trouve naturellement conçu sous le signe de la pluralité des voix.

Céline pourtant fait vibrer dans ses personnages les mêmes cordes vocales, le narrateur dans ses romans parle avec les autres et toujours au-dessus d'eux, il s'agit d'un mimétisme vertigineux qui les redoublent à l'infini. Céline crée surtout par l'intensité de son monovocalisme généralisé un effet romanesque similaire à ce que Platon réalise avec les

interlocuteurs de Socrate. Etienne Gilson note justement qu'il n'est pas étonnant que : « les seuls bons dialogues philosophiques connus soient ceux du type platonicien, qui sont des dialogues à une voix, où le même fait les questions et les réponses » (Gilson, 1967 : 103).

Les personnages de Céline parlent le même langage. Cependant, il ne s'agit pas d'une pauvreté substantielle dans l'imitation qui aurait empêché Céline de donner plus de couleur à la voix de ses personnages (plusieurs grands écrivains créent des différenciations physiologiquement étonnantes tout en gardant à la voix un timbre presque monotone quant aux comparaisons énonciatives ; et de l'autre côté, des romanciers de la masse parviennent avec une grande aisance à rendre par quelques touches intonatives une intensité réelle à des créatures par ailleurs uniquement distinguables vocalement, comme des figures dans un drame radiophonique, d'où l'adaptabilité merveilleuse des romans policiers aux ondes sonores).

Contrairement à la différenciation profonde des tonalités chez Proust (on pourrait effacer les noms des principaux personnages de la *Recherche*, et nous serions tout de même aisément capables de distinguer Gilberte d'Albertine ou la Duchesse de Guermantes de Madame Verdurin, sans parler du colossal Charlus, dont le souffle est plus renversant d'originalité que mille autres discours), les voix de Céline sont monotonisées par leur extraordinaire différence interne. L'autorité de l'instance parlante est trop forte pour qu'elle soit découpée selon les besoins expressifs de chacun, il s'agit d'un fleuve impétueux qu'aucune canalisation ne peut ordonner.

C'est la raison pour laquelle la lecture à haute voix de Céline est très peu compensatrice par rapport au profond murmure écarquillant de la lecture silencieuse. Le fait qu'il soit rédigé en

prose populaire a pu donner l'impression que le texte célinien est sous son meilleur jour quand il est transposé extérieurement en ironie tranquillisante et en cris libérateurs. Les conduites oniriques et les analyses sophistiquées de Proust se prêtent pourtant mieux à la déclamation, la beauté des images et la subtilité désespérément allongée engloutissent le mimétisme crachotant des acteurs, de la même manière qu'il est difficile de ne pas rêver à haute voix avec Chateaubriand ou Nerval. Le discours célinien est plus rétif à l'appropriation affichée de la lecture, d'où la gêne qu'on éprouve devant une récitation publique d'un passage de ses romans.

La virtuosité que Céline déploie pour rendre le langage des autochtones à « Topo » sans éprouver le besoin d'y emprunter la moindre tonalité est le meilleur indice de son monovocalisme extrêmement gonflée. La proximité de la description est gardée des périls de l'étrangeté par le principe de l'indifférence radicale, celle même de la justice du lieutenant Grappa : « tous ces êtres semblaient tenir avant tout à s'agiter frénétiquement dans le fictif ; ils fracassaient autour d'eux un idiome de castagnettes en brandissant au-dessus de leurs têtes des mains crispées dans un vent d'arguments » (Céline, 2012 : 152).

Les réussites de la fiction célinienne font penser à ce rival de l'enfance qu'on a laissé très loin derrière nous, mais dont on continue à lui asséner des coups imaginaires de plus en plus éclatants. Avec son besoin chronique de triompher, Céline ne peut exécuter le vœu littéraire de Bergson :

Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être

au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes. (Bergson, 1982 : 99)

Les récits du discours

L'étude du discours littéraire de Céline pourrait probablement négliger les tensions théoriques qui existent souvent entre la volonté absente de l'auteur et la promptitude analytique du critique pour la remplir, puisqu'il revendique la capacité de ses romans à donner au lecteur, en parfaite opposition avec tous les autres, le tranchant de l'expérience vivante. La conception célinienne de l'écriture se rapproche ainsi par plusieurs aspects d'une théorie de la discursivité littéraire.

Le terme qu'il choisit pour expliquer sa poétique, le *rendu émotif*, exprime le même besoin d'actualité et une immédiateté aussi nécessaire que le concept de discours tel qu'il sera développé par Benveniste. Il s'agit en effet du récit converti par la vie intense de l'expression et la ponctuation fulgurante en discours.

Le discours est l'instance actualisatrice et vivante du langage, par rapport à un récit toujours dépassé. Le roman est nécessairement construit par un agencement pénible et intelligent des deux dimensions, son unité historique et ses crises esthétiques sont des combinaisons des deux tendances contradictoires.

Cependant, chez Céline, une telle conception est partiellement contraire à ses propres déclarations sur les exigences du vrai travail littéraire, c'est-à-dire le sien. Même si ses romans se déroulent au passé, et nous savons à quel point Céline a puisé

dans sa propre vie pour créer ses histoires, l'immédiateté du présent et le rendu vivant de l'expérience est ce qu'il vise toujours en écrivant.

Pour Céline le récit est avant tout un discours. L'immédiateté discursive lui sert d'outil pour ramener le passé vers un présent ultime. Quand il raconte pourtant le moment dans lequel il se trouve, il est dépourvu et se perd rapidement dans sa manière, d'où les fastidieuses répétitions dans la dernière partie de son œuvre.

Parmi les mécanismes inventés par la modernité pour prendre en compte la durée bergsonienne, la relativité temporelle ou convertir précisément la fuite du présent en monnaie littéraire, les techniques de Céline : l'effectivité, l'immédiateté, le rendu instantané, la brutalité narrative et la vie convulsive du discours démontrent une nécessité pressante de parvenir au plus vite et d'en finir aussitôt.

L'intérêt du bavardage vulgaire réside dans ses détours impromptus, ses arrêts soudains, et surtout dans les arrachements imprévisibles de la durée sonore. On regrette ainsi que dans les vivantes répliques d'une seule conscience narrative, on ne puisse entendre l'interruption salutairement irritante d'un *non, je regrette, mais...* Si Céline n'était pas monologue, son *truc*, comme celui de Jésus, n'aurait pas tenu.

Le discours doit toujours se garder de tourner en commentaire, la fatalité des entrelacements compliqués de la modernité entraîne ce grand risque : « Nous sommes voués historiquement à l'histoire, à la patiente construction de discours sur les discours, à la tâche d'entendre ce qui a été déjà dit » (Foucault, 1963). Cependant, le drame du discours littéraire est la nécessité de s'affirmer, une répétition

condamnée à l'actualité. Le passage du régime substantif à l'adjectif ne cherche dans la littérature que l'indéfini de la circulation mécanique.

A la différence du discours second de la critique qui ne cesse de célébrer à l'envers de l'œuvre son impuissance, la littérature revendique intérieurement cette stérilité comme la condition de son exercice : « un Mallarmé a pu chanter l'horreur de la page, c'est parce que, tout de même, il y a eu l'œuvre de Mallarmé. Le poète qui jamais ne trouve sa forme, ne sera bientôt plus du tout poète, incapable de chanter même la stérilité de son effort » (Wahlsens, 1979 : 52).

Le discours littéraire procède par distinction ou par transparence. Le compromis étant souvent l'horizon du médiocre, les écrivains importants sont ceux qui portent le choix de l'une des deux exigences jusqu'à l'extrême : « Ce fait de discours, cependant, n'est pas rhétorique : il a cette énergie de langage qui fait basculer le discours en écriture » (Barthes, 1971 : 92). Nous remarquons ici que le discours littéraire pourrait disposer d'une grande élasticité méthodologique, puisqu'il doit assumer pour s'analyser le sens même de l'écriture, ou celui de la parole dans d'autres contextes scientifiques.

Le discours n'est pas l'écume au-dessus des mouvements de la société, il est la réalité même de ses interactions, les mots du discours sont étroitement liés aux choses : « les mots sont des choses qui demandent à être goûtées dans leur saveur matérielle, et les choses des mots qui réclament d'être lus et interprétés » (Richard, 1955 : 159). Le discours fonctionne pourtant par son extériorité même : « Le discours vit en dehors de lui-même, dans une fixation vivante sur son objet. Si nous nous écartions complètement de cette fixation, nous n'aurions

plus sur les bras que le cadavre nu du discours, qui ne nous apprendrait rien sur sa position sociale, ni sur ses destins » (Bakhtine, 1978 : 113).

Le discours quand il est reconnu comme l'instance fondamentale de la communication littéraire, est souvent annoncé selon les modalités du jugement conditionnel : « Clos et interminable, achevé ou indéfiniment recommencé, enroulé autour d'un centre absent, qu'il serait donc bien capable de montrer ou de masquer, diffus et ramassé : le discours d'une œuvre » (Macherey, 1966 : 38).

La duplicité discursive est une donnée constitutive en poésie. La mise en doute de sa spontanéité n'est pas un obstacle pour sa compréhension, alors que le discours romanesque doit revêtir son masque devant une audience exigeante par son incrédulité même. Un roman peut difficilement passer pour inconscient, même s'il a pour lui les emportements de l'histoire contre la patiente élaboration poétique. « La littérature, précisément, nous met en présence d'un discours où plusieurs choses sont signifiées en même temps, sans que le lecteur soit requis de choisir entre elles » (Ricœur, 1965 : 118). La linéarité réceptive, au milieu d'un divers plus ou moins différencié selon l'élection de l'univers romanesque, est pourtant très contraignante. La liberté présumée du lecteur n'est que l'envers d'un arbitraire stylistique assez exigeant.

L'art du portrait

Chez Céline, il n'existe point de développement psychologique, ce qui n'est pas étonnant, et même tout à fait naturel si nous considérons Céline comme un romancier moderne. La rigoureuse progression psychologique étant l'une des caractéristiques du réalisme, Céline ne peut réaliser avec

son tempérament fougueux la lente cristallisation d'un personnage vers son incarnation typique, comme l'est encore ceux de Gide ou de Thomas Mann. Cependant, aucune volonté théorique ne semble présider chez Céline à cette manière de transposition, et nous pourrions même soupçonner chez lui un égocentrisme narratif exagéré qui ne crée l'altérité que par défaut, si ce narrateur lui-même n'avait aucune progression, et ne s'imposait avec une imposante artillerie psychologique depuis le début, ainsi le discours de Bardamu à Arthur Ganate ou les accents téléologiques de Ferdinand au début de *Mort à crédit* ; et si ce n'est par ailleurs la particularité de la touche célinienne, que nous pouvons décrire comme un impressionnisme violent et expressif (dans l'introduction des personnages seulement, et non comme une visée systématique de l'œuvre).

Ce barbarisme du sens s'affirme comme une contradiction, historique du moins, alors que le terme d'expressionnisme abstrait est malgré tout additionnel et conciliateur, et que celui d'*impressionnisme abstrait*, risque de glisser sous l'étourderie théorisante, encore qu'il ne serait pas mal approprié à quelques paysages céliniens.

La description des personnages chez Céline s'apparente beaucoup à la peinture, le portrait conjoint des Époux Puta, bijoutiers, ne rappelle-t-il pas *Le Peseur d'or et sa femme* de Metsys, par l'exécution neutre de l'intention acerbe, le renvoi psychologique qui fonctionne comme le petit miroir convexe, et surtout son inscription problématique entre une scène de genre et une allégorie, chargée certes par la rancune personnelle de la mémoire plus que par la teneur morale de l'idée ? : « son visage, malgré la finesse incontestable de ses traits, formait une harmonie de placidité sotte dont il est difficile de ne pas garder

pour toujours un souvenir désespérant » (Céline, 2012 : 103), quant à sa femme : « Ce n'est point qu'elle fût laide, Mme Puta, non, elle aurait même pu être assez jolie, comme tant d'autres, seulement elle était si prudente, si méfiante qu'elle s'arrêtait au bord de la beauté, comme au bord de la vie, avec ses cheveux un peu trop peignés, son sourire un peu trop facile et soudain, des gestes un peu trop rapides ou un peu trop furtifs » (*Ibid.*).

La description obéit à l'atmosphère générale de la scène, pendant la guerre, une fille surgit réellement de l'ombre : « Une jeune fille, un châle, un tablier blanc, sortaient aussi de l'ombre à présent » (*Ibid.*, 38). Il s'agit là d'une performance, où le personnage est repris par ses attributs, ce qui rehausse l'impression d'inquiétude et de mystère.

L'introduction de Madame Vitruve, secrétaire de l'écrivain, et de sa nièce Mireille, est réalisée avec la même méthode progressive, avec des coups précis, une promptitude retenue, des variations mesurées. On commence avec le passé : « Elle est affreuse en tout Vitruve, et comme visage et comme boulot. C'est une vraie obligation [...] Et Mireille ici, la petite nièce, elle a le vice de toutes les autres, une vraie peau de vache, une synthèse » (Céline, 1972 : 17). La description est suivie de réflexions sur l'accablante incertitude de l'âge : « C'est inépuisable les rides, le fronton infect des belles années dans la viande » (*Ibid.*).

Le portrait de la laideur chez Céline n'est jamais caricatural, mais toujours réalisé avec le mélange nécessaire du comique et de la précision, grâce à sa synthèse psychologique, tout le contraire de celui de la beauté, où l'exaltation féerique n'est contrôlée que par l'évidence musculaire des jambes : « Question de loucher, la Vitruve, j'ai jamais vu pire. Elle faisait mal à regarder. Aux cartes, aux tarots c'est-à-dire, ça lui

donnait du prestige cette loucherie farouche [...] Quand elle était prise alors par l'incertitude et la réflexion, derrière ses carreaux, elle en voyageait du regard comme une vraie langouste » (*Ibid.*, 18).

Conclusion

Disons finalement que la reprise chez Céline, nourrie par le dégoût, est tellement noétique qu'elle invalide l'acte de connaissance, et ne laisse parfois que le squelette persistant du souvenir : « Quand je la voyais farfouiller dans les recoins de son bazar je pourrais jamais tout écrire combien qu'elle me dégoûtait [...] La mère Vitruve elle émanait une odeur poivrée. C'est souvent le cas des rouquines. Elles ont je crois, les rouses, le destin des animaux, c'est brute, c'est tragique, c'est dans le poil » (*Ibid.*, 19).

Bibliographie

Céline, Louis-Ferdinand. (2012), *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard.

Céline, Louis-Ferdinand. (1972), *Mort à crédit*, Gallimard.

Bakhtine, Mikhail. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard.

Barthes, Roland. (1971), *Sade Fourier Loyola*, Seuil.

Bergson, Henri. (1982), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France.

Foucault, Michel. (1963), *Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France.

Gilson, Etienne. (1967), *Les tribulations de Sophie*, Vrin.

Auteur correspondant

بوخال عبد النور

إنسانيات معاصرة للبحوث والدراسات

المجلد 2 العدد 2 الشهر سبتمبر

السنة 2023

Macherey, Pierre. (1966), *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro.

Richard, Jean-Pierre. (1955), *Poésie et profondeur*. Seuil.

Ricœur, Paul. (1965), *La métaphore vive*, Seuil.

Wahlsens, Alphonse de. (1979), *Une philosophie de l'ambiguïté : l'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Nauwelaerts.