

Le discours littéraire de Louis-Ferdinand Céline

THE LITERARY DISCOURSE OF LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Abdenour Boukhal^{*1}, Fatima Zohra Chiali-Lalaoui²

¹ Université d'Oran 2 (Algérie), boukhal.abdenour@univ-oran2.dz

² Université d'Oran 2 (Algérie), chialifz@gmail.com

Reçue: 18/04/2022

Accepté le: 05/07/2022

Publiée: 18/09/2022

Résumé :

Entre le concept de discours développé par les sciences du langage et les formules utilisées par Louis-Ferdinand Céline pour décrire sa propre poétique, il existe une forte convergence qui mérite d'être étudiée. A partir d'une série de dualités qu'il a réussi à créer grâce à une place de plus en plus importante, le discours prend en charge la pratique linguistique dans l'arrière-plan indéfini de la langue, par rapport à la parole individuelle, au texte figé et au récit révolu. De l'autre côté, le *rendu émotif* de Céline, cette façon dont il conçoit la véritable activité créatrice, est proche d'un point de vue théorique de l'idéal discursif que les linguistes projettent.

Mots-clés: (Discours ; Récit ; Style; Benveniste ; Céline)

ABSTRACT:

There is a very strong relation between the concept of discourse developed by linguistics and the way in which Louis-Ferdinand Céline used to describe his own poetics, this relation is worth studying. From a series of dualisms created thanks to a progressively important position, the discourse has become the center of linguistics practices against the indefinite background of the language, as opposed to the individual word, the fixed text and the dead narrative. In the other hand, Céline's *Rendu émotif*, this manner in which he considers the real creative activity, is close from a theoretical point of view to the ideal concept of discourse projected by the linguists.

Keywords: (Discourse; Narrative; Style; Benveniste; Céline)

1. Introduction :

Depuis le tournant linguistique de la philosophie et le développement des sciences du langage, le concept de discours a progressivement renié ses origines grecques vers une dimension plus pratique. La plénitude contradictoire du *Logos*, parole et raison à la fois, est tendue durant le siècle dernier dans le sens unique du rendement extérieur vers l'évidence moderne de la réalisation. Et puisque le discours est désormais vécu comme la manifestation sémantique par excellence, et que son activité *dispense* du travail l'esprit, il est immédiatement offert à la prise analytique ; c'est ainsi qu'une analyse du discours est devenue possible.

2. Le discours littéraire

Pour comprendre le discours littéraire il faut remarquer que l'importance du concept de discours se voit dans le réseau qui s'organise autour de lui au fond même de la linguistique et des études littéraires à partir d'une série d'oppositions et de contrastes majeurs : discours / texte, discours / parole, discours / récit, discours / figure, etc. L'étude du discours littéraire d'un écrivain est concernée par l'engagement objectif de son œuvre et l'impact réel de ses voix narratives. Il s'agit d'une double appropriation de l'idée discursive puisqu'elle révèle dans le tout littéraire la figure reconnaissable de la présence. Cependant, pour résoudre le problème de la subjectivité dans le langage ainsi formulé : « comment le même terme (je) pourrait-il se rapporter indifféremment à n'importe quel individu et en même temps l'identifier dans sa particularité ? »¹, Benveniste répond par l'existence d'une *instance de discours* qui permet l'expression subjective de la langue. « Le langage est donc la possibilité de la subjectivité, du fait qu'il contient toujours les formes linguistiques appropriées à son expression, et le discours provoque l'émergence de la subjectivité, du fait qu'il consiste en instances discrètes »².

2.1 Discours et parole

Le discours s'oppose à la parole, mais ils tirent tous les deux leur importance d'une commune opposition à la langue. Le discours a en effet repris la fonction historique que donnait Saussure à la parole. Celui-ci affirmait que « en séparant la langue de la parole, on sépare du même coup : 1° ce qui est social de ce qui est individuel ; 2° ce qui est essentiel de ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel. »³. L'analyse du discours est pourtant partiellement construite autour du rejet de la définition de la parole. Si la parole est le domaine de l'individuel, de l'accidentel et de l'accessoire, mérite-t-elle donc notre attention ? Un concept aussi fuyant et imprécis est-il susceptible d'étude scientifique ? C'est en partie pour remédier à cette lacune et redonner à l'expérience individuelle et subjective de la langue une importance propre que Benveniste a substitué le terme de discours à celui de la parole pour l'étudier à nouveau frais. Le discours se distingue en effet de la parole saussurienne en tant que cette dernière marque les frontières du linguistique, alors qu'il ouvre plutôt l'espace individuel à l'investigation scientifique. Le discours est le particulier ouvert au général. Alors que la parole particularise schématiquement la langue en s'emparant du personnel et du contingent, domaine étranger à la systématisation scientifique, le discours est la contingence dialectique, donc nécessaire pour la compréhension du phénomène linguistique. L'accidentel est tout sauf l'inessentiel, il est même l'essentiel informe et toujours vivant. Le discours n'est donc pas seulement la parole consciente de son inscription plus large dans le réseau

de la langue, mais le subjectif engagé dans la description verbale, la langue active est nécessaire.

2.2 Discours et récit

Dans *Les relations de temps dans le verbe français*, Benveniste ne distingue pas uniquement deux voix verbales destinées à remplacer le vieux paradigme temporel basé sur une mauvaise conception de la temporalité grammaticale (c'est ainsi qu'il dénonce l'ambiguïté de la relation personne/sujet dans les verbes indo-européens), mais bien deux systèmes. Cette notion recouvre toute la complexité qu'elle tire originellement de Saussure. Un système s'érige principalement grâce aux oppositions radicales (c'est-à-dire constitutives, essentielles) que ses éléments entretiennent pour se poser. Cependant, il s'agit de deux systèmes d'énonciation et non de deux manières différentes d'expressivité verbale quand il s'agit du discours et du récit. En parlant de la psychanalyse, Benveniste affirme ceci : « l'analyste opère sur ce que le sujet lui *dit*. Il le considère dans les discours que celui-ci lui tient, il l'examine dans son comportement locutoire, « fabulateur » »⁴. Il s'agit en effet d'une « déchirure du discours »⁵ au sein de la langue dont l'examen fournit au psychanalyste l'histoire du patient. Mais l'homme est avant tout un être de langage. Cet examen n'est donc pas le privilège unique de la psychanalyse.

Toute science du langage gagne à introduire au sein du discours sa différence avec la modalité fabulatrice et narratrice, celle du récit ou de l'histoire. « L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, « récit », « événement », « passé », sont également à souligner. Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit »⁶. Nous avons affaire à une énonciation historique, et non à une extension narrative du discours subjectif, c'est au plan plus profond de l'énonciation, de la production discursive, des interactions sociales et économiques complexes, qu'il faudrait chercher l'origine de la distinction et ses conséquences pratiques.

Les théoriciens de la littérature se sont intéressés à la distinction fameuse de Benveniste surtout pour comprendre et problématiser le versant de l'histoire, décliné progressivement pour la création du concept de « récit ». Le discours demeure par contre la contrepartie négative sur laquelle se fonde la positivité conceptuelle et objective du récit. En ce qu'elle se comprend en elle-même, cette négativité est sans opposition aucune.

Benveniste en revanche donne une égale importance aux deux concepts et son premier souci est d'opérer une distinction pertinente et de les expliquer par leur

opposition et leur complémentarité. Notamment par rapport au plan de leurs énonciations respectives. Il existe en effet une énonciation historique, celle dont le récit résulte naturellement. L'absence au niveau de l'énoncé est présupposée et ne doit pas être exhibée comme la découverte d'une structure rigide et fondamentale dont le structuralisme entretient complaisamment la paradoxale ambiguïté.

Le temps fondamental du récit est « l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur »⁷. L'aoriste grec désigne en effet l'indéterminé, l'incertain et l'indéfini, il est dépourvu de contours temporels précis. Ceci est en effet problématique. Benveniste affirme que la modalité du présent est exclue de la temporalité de l'énonciation historique, et que le présent historique ou bien le présent de narration n'est qu'un artifice de style.⁸ Que le présent historique soit une absence énonciative de fait est la conséquence paradoxale de cette dernière analyse.

Cependant, le discours fondateur du récit occidental, l'épopée homérique, demeurerait incompréhensible dans sa singularité historique et culturelle si nous ne considérons pas la plénitude du présent qui n'admet aucun arrière-plan, aucune perspective d'énonciation réfléchie. « Ce qu'il raconte constitue toujours le présent et remplit entièrement la scène aussi bien que la conscience »⁹, remarquait Auerbach à propos d'Homère au début de sa *Mimésis*. Le discours en revanche est du domaine du parfait, « il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. »¹⁰ C'est une définition générale qu'on propose ici, mais qui vaut surtout par son actualisation, par sa présence pleine opposée à l'indétermination de l'énonciation narrative. Il est dit par ailleurs que « 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. Mais le discours est écrit autant que parlé »¹¹. Il s'agit là d'une importance précision.

Le discours suspend le caractère temporellement vague et indéfini de l'énonciation historique, qui trouve sur le plan écrit son support convenable, qu'elle soit fictionnelle ou simplement évocatrice. Le discours n'est cependant pas réservé à la sphère parlée, il peut à travers l'écrit s'insinuer même au fond de l'histoire. C'est cette double posture qui rend le discours encore plus apte à l'étude littéraire que le récit, cette perspective d'opposition rigide est stérile pour la recherche. Mais ce n'est pas à travers une opposition dialectique qu'on peut féconder le discours et rendre son association à la littérature plus légitime, comme c'était bien le cas avec le texte et la langue. Cette dualité s'exprimerait mieux si le discours englobe le récit en tant que

seul apte à exprimer les modalités temporelles parfois paradoxales de l'histoire du passé.

L'instance discursive est finalement grosse de tout ce qui se distingue d'elle. Elle peut seule prendre en charge l'absence de temporalité déterminée du récit, l'univers fictionnel qu'il ouvre et les complications des voix polyphoniques, les incertitudes de l'énonciateur et les jeux des énoncés avec leur propre plan d'énonciation, le sentiment des bouleversements sémantiques et des désordres textuels, l'incohérence des niveaux énonciatifs et la difficulté de leur assigner une source fixe. Le discours intègre tout ce qui précède grâce aux dualités multiples qui le distingue. En partant du discours littéraire, et non du texte ou du récit, nous pouvons voir que cet instrument à usage multiple et complexe peut seul rendre compte de la complexité essentielle et constitutive de la littérature.

L'usage du mot *discours* est enfin problématique, nous l'avons déjà affirmé, il retrouve un sens plus général et presque non linguistique quand il s'oppose aux parties narratives ou descriptives dans les sources épiques en traitant de la phrase nominale. La phrase nominale, introduite dans le discours, « pose un absolu », elle est « hors du temps, des personnes et de la circonstance, une vérité proférée comme telle »¹². Le discours dont la structure est essentiellement nominative et assertive, s'élève ici loin des vicissitudes temporelles et des accidents narratifs et sert à la désignation sentencieuse et solennelle. C'est un langage qui ne supporte pas la contradiction, qui n'admet plus la richesse de l'opposition narrative et vitale, comme nous le verrons chez Céline.

Nous pouvons finalement considérer abstraitement les deux perspectives opposées de l'idéal discursif : il s'agit ou bien de l'énonciation pure, non mitigée conceptuellement et qui garde ainsi toute sa complexité chromatique et son intégrité vitale, ou bien du discours dans son horizon idéal, discours au-dessus de la littérature, qui n'est à son tour que le discours de l'expérience elle-même. L'espace de l'analyse discursive s'étend entre la pureté immédiate de l'expérience et l'enflure du concept à l'infini.

3. Le rendu émotif

A partir de ce qui précède nous pouvons remarquer que l'inscription forcée du discours analytique dans les lettres n'est même pas obligée pour circonvenir l'œil du lecteur avisé de consigner l'évidence de son effort grâce à la médiocrité de la fiction actuelle. En effet, cette fiction ne peut plusse projeter dans l'absolu, d'où les déchirures de la fixité théorique et les trous du réel, ce qui révèle la ridicule démarche de la littérature contemporaine, poussée malgré elle par la censure du moralisme

mondialisé et la condamnation autobiographique. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier du point de vue littéraire cette conjonction entre l'universalisme attributif de l'éthique et l'exiguïté individuelle de l'expression esthétique.

Louis-Ferdinand Céline a toujours affirmé son dédain de la littérature, et il a évoqué dans plusieurs endroits les prétextes matériels de son œuvre, ce qui n'a même pas provoqué le soupçon ou l'intérêt de la critique, puisqu'elle élude les déclarations de l'auteur à cause de l'importance et de l'originalité de son travail. Cependant, la futilité attribuée à sa propre création par l'écrivain ne contredit pas sa valeur au regard critique, surtout si elle est maintenue à l'adresse de toute la production littéraire, elle ne manifeste donc pas l'insatisfaction commune des artistes ou leur recherche désespérée de l'absolu. Céline peut être caractérisée par un terme assez prosaïque, et puisque son style s'en réclame, il s'agit d'un écrivain *honnête*, et à partir des implications obstinément morales de cette qualité, nous pouvons tracer un paradigme intéressant pour la compréhension de son œuvre. Les limites de l'honnêteté se révèlent dans le noircissement constant et pathologique de soi qui structure cette œuvre.

L'un des indices importants de la transparence éthique de l'écrivain est la manière dont il détermine son œuvre de l'extérieur : « retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit »¹³ est la recette de la poétique célinienne. Depuis son premier roman l'écrivain propose de faire concurrence à la musique, il décrit ainsi le manuscrit du *Voyage au bout de la nuit* envoyé aux éditions Gallimard en 1932 : « Il s'agit d'une manière de symphonie littéraire, émotive plutôt que d'un véritable roman »¹⁴. Toute la tradition littéraire française figure pour lui le cadavre de l'écriture, son œuvre est l'effort de la réanimer : « Tous ses romans y compris Balzac me semblent toujours autant d'impostures, ce sont pour moi des plans de roman, mais tout reste à faire, l'essentiel, le rendu émotif ! [...] la musique seule est un message direct au système nerveux »¹⁵. Pour créer sa petite musique, Céline doit radicaliser la pureté stylistique de son écriture : « Un style, c'est une émotion d'abord, avant tout, par-dessus tout »¹⁶. Le style prend d'ailleurs dans la théorie littéraire une position un peu en amont, mais presque similaire à celle du discours en linguistique : « Le style n'est donc ni le particulier pur, ni l'universel, mais un particulier en instance d'universalisation, et un universel qui se dérobe pour renvoyer à une liberté singulière »¹⁷.

Pourtant, quelle prétention que de se croire exclusivement placé du côté de la vie ! Rien ne peut tirer du bredouillement intellectuel cette volonté de se faire le représentant de la présence, c'est la raison pour laquelle les derniers romans de Céline, transcriptions d'un idéal théorique qui se refuse comme tel, ne sont plus au

niveau stylistique que les chroniques d'un bergsonisme naïf. Forcer sa petite particularité dans l'angle fictive du général agrandit en effet démesurément son ombre. Est-il enfin légitime de disputer le général tout en tirant la vie vers soi ? Nous devrions plutôt redouter les mains *pécheresses* de Péguy que les mains pures du kantisme.

Le problème que pose l'éclairage excessif de soi dans l'œuvre de Céline est celui de la possibilité de l'interprétation. La coïncidence obsessionnelle du sujet avec l'écriture et l'évidence posée comme principe et postulée comme horizon de l'œuvre interdit en effet la possibilité d'un commentaire interne. Le style de Céline retient toujours au niveau de la forme la fermeture déclarative et solennelle des maximes, il ne réserve rien en creux et ne peut pas se prêter au développement complaisant à cause de sa rigidité éthique et de son nivellement du mystérieux. Le miroir intérieur de l'œuvre est brisé. Il a dit d'ailleurs avec raison : « Je ne crois pas que moi on me suive beaucoup »¹⁸. Sa passion (ou peut-être sa félicité) est d'être incapable d'ouvrir les chemins de sa succession comme n'importe quel petit innovateur.

L'œuvre de Céline est très peu suggestive, ce manque est dû à ce qu'elle concentre en elle sa propre critique. C'est la raison pour laquelle elle ne génère pas une fertilité critique similaire aux autres romans importants du siècle dernier. Il existe certes une bibliothèque prodigieuse destinée à son œuvre, mais, abstraction faite des enquêtes historiques, les études céliniennes sont en large partie des déclinaisons du volontarisme à rebours de Sartre et de son décisionnisme psychisant, s'il nous est permis d'employer ce terme. Elles prennent le départ par des chicaneries biographiques du type : *non, tu as eu exactement la vie que tu méritais*. Les démystifications historiques ou psychologiques que subit la vie et l'œuvre de Céline chez les moins idéologiquement motivés des commentateurs n'ajoutent encore rien à la compréhension interne de l'œuvre, alors que la moindre impression de lecture suffit d'occasionner chez Proust ou Kafka de grandes vagues herméneutiques.

Il faut d'ailleurs noter qu'en ce qui concerne la perspective créée par l'œuvre de Céline, les lieux communs et les déclarations légères et irréfléchies ont plus de pertinence que l'étude sérieuse, puisque la critique postule un discours au degré multiple, et que rien ne peut convenir au monographe vigoureux du style célinien que la trace inexistante d'un commentaire sur YouTube par exemple, et cela vaut malheureusement les profondes analyses de Jean-Pierre Richard si le lecteur peut prétendre à une familiarité moyenne avec l'œuvre.

4. Conclusion :

Le *rendu émotif* recouvre presque l'acception du discours que nous avons étudiée, coïncidence importante qui rend légitime l'utilisation de l'expression de discours littéraire. Plusieurs questions se posent toutefois : comment étudier le discours littéraire de l'écrivain en prenant compte de ses propres cadres théoriques ? Ils se limitent certes à quelques déclarations dispersées, mais trouvent par contre une confirmation dans la démarche analytique du discours et dans une sorte de cohérence interne, maintenue d'ailleurs par le mépris obsessionnel de l'auteur. La même question peut être ainsi formulée : depuis quel niveau la conscience de son œuvre permettrait à l'écrivain d'introduire la différence dans le discours critique lui-même ? Les nombreuses possibilités de réponse peuvent finalement ouvrir un espace pour l'analyse du discours littéraire.

5. Références :

-
- ¹Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 261.
²*Ibid.*, p. 263.
³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1982, p. 30.
⁴E. Benveniste, *Op. cit.*, pp. 75-76.
⁵*Ibid.*, p. 78.
⁶*Ibid.*, pp. 238-239.
⁷*Ibid.*, p. 241.
⁸*Ibid.*, note n°1, p. 245.
⁹ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris, 1969, p. 13.
¹⁰ E. Benveniste, *Op. cit.* pp. 241-242.
¹¹*Ibid.*, p. 242.
¹²*Ibid.*, p. 165.
¹³Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, Paris, 1955, p. 23.
¹⁴Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la N.R.F.*, Gallimard, 2011, p. 40.
¹⁵*Ibid.*, p. 67. (Lettre à Paulhan du 10 Janvier 1949)
¹⁶Cité par Pol Vondromme, *Louis-Ferdinand Céline*, Editions Universitaires, Paris, 1963, p. 106.
¹⁷Jean Starobinski, Préface, in Leo Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, Paris, 1970, p. 23.
¹⁸Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées*, Editions Complexe, 1987, p. 69.

6. Bibliographie :

- Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.
- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1982.
- Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris, 1969.
- Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, Paris, 1955.
- Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la N.R.F.*, Gallimard, 2011.
- Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées*, Editions Complexe, 1987.
- Pol Vondromme, *Louis-Ferdinand Céline*, Editions Universitaires, Paris, 1963.
- Leo Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, Paris, 1970.