

La Langue de Céline et le corps humain dans *Voyage au bout de la nuit*

Audrey COULARIS

Université de Bretagne Occidentale, Brest (France)
Faculté des Lettres et Sciences Humaines « Victor-Segalen »
audrey.coularis@gmail.com

REZUMAT: *Limba lui Céline și corpul uman în Călătorie la capătul nopții*

Acest articol reprezintă un comentariu, rezultat al câtorva note despre L.-F. Céline și raportul acestuia cu argoul, după lectura primului său roman, din 1932, *Voyage au bout de la nuit* (*Călătorie la capătul nopții*, traducere românească de Maria Ivănescu, București, Cartea Românească, 1978). Pornind de la premiza că a scrie în argou este un act de limbaj puternic în literatură, ne-am aplecat asupra modului în care autorul folosește argoul în descrierile sale, în special în cele referitoare la corpul uman. Dorința noastră nu este de a trata exhaustiv acest subiect, fără îndoială mult prea ambițios pentru a fi rezumat în câteva pagini, ci de a introduce trei abordări ale autorului, în raporturile sale cu corpul uman, care ies în evidență în întreg romanul: corpul ca materie vie, corpul-cadavru și corpul-mașină.

CUVINTE-CHEIE: *argou, literatură, Céline, corpul uman, descriere*



ABSTRACT: *Céline's Language and the Human Body in Journey to the End of Night*

The present paper is a comment, resulted from some notes on L.-F. Céline and his relation to slang, when I read his first novel, published in 1932, *Voyage au bout de la nuit* (English translation *Journey to the End of Night*, by John H.P. Marks, 1934; Ralph Manheim, 1988). Based on the hypothesis that write in slang is a strong speech act in literature, I looked into how the author used slang in his descriptions, especially the descriptions of the human body. The aim of this work is not to state what this relation to slang really is, but to propose three approaches of the author towards human body, which I can distinguish in the novel: body as living matter, body as corpse and body as an infertile machine.

KEYWORDS: *slang, literature, Céline, human body, description*



RÉSUMÉ

Nous présentons ici un compte rendu, résultat de quelques notes sur le rapport à la langue argotique de L.-F. Céline, lors de la lecture de son premier roman de 1932, *Voyage au bout de la nuit*. Partant de l'hypothèse qu'écrire en argot est un acte de langage fort en littérature, nous nous sommes penchée sur la manière dont l'auteur employait de l'argot dans ses descriptions, et notamment dans celles qui touchaient au corps humain. Notre volonté n'est pas de traiter ce sujet de manière exhaustive, sujet bien trop ambitieux pour être résumé à quelques pages, mais d'introduire trois approches de l'auteur dans son rapport au corps humain, approches qui se démarquent dans l'ensemble du roman : le corps comme matière vivante, le corps-cadavre, et le corps-machine.

MOTS-CLEFS : *argot, littérature, Céline, corps humain, description*



LA LANGUE D'ARGOT est communément associée au langage codé du Milieu et, par extension, au langage de la rue elle-même. L'argot, utilisé par les cercles proscrits de la société, va également être rejeté par une norme linguistique. C'est ici qu'il adopte une fonction identitaire ; en refusant de parler un langage normatif, l'argotier affirme son appartenance à un groupe social défini. L'usage de l'argot n'est plus seulement une manière de préserver une opacité sur des actes mais un choix de langage, un parti pris linguistique. À cette fonction s'ajoutera une fonction stylistique ; l'argot rendu de plus en plus public au fil des siècles devient un outil de langage, de revendication d'un positionnement social.

Au XIX^e siècle des romanciers tels que Balzac, Zola et plus particulièrement Victor Hugo, commencent à intégrer de l'argot dans leurs œuvres, mais ce lexique est généralement restreint au discours parlé. Le genre du roman est longtemps resté fidèle à une langue littéraire si l'on peut dire classique. Les années folles d'après-guerre ont vu se développer une production littéraire « légère » et à partir des années trente, face à l'inquiétude naissante due à la crise économique, la littérature adopte un ton plus sérieux [1]. La parution, en 1932, du *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline, marque une entrée de l'argot dans le discours même du narrateur, c'est-à-dire dans la langue littéraire.

Selon P. Guiraud les argots, ou jargons, sont avant tout des langages de métier, et il est donc logique que les argotiers s'inspirent du contexte qui les entoure : les outils, les techniques, mais aussi les sensations corporelles [2]. C'est donc tout un vocabulaire imagé qui se développe : « *trouer* » pour 'tuer', « *serrer les dents* » pour 'souffrir en silence', « *avoir dans la peau* » pour

‘être amoureux’, etc. Le concept est exprimé par le détour d’une sensation corporelle, sensation connue d’une expérience collective. La question que nous nous posons ici est de savoir comment l’emploi d’un mot peut-il traduire une relation singulière au corps humain.

Ceux qui se sont penchés sur la vie de L.-F. Céline, et notamment sur sa vie amoureuse, connaissent son penchant pour les corps athlétiques. Parmi ses amantes connues on compte une gymnaste et des danseuses [3] – *Voyage au bout de la Nuit* est dédié à la danseuse américaine Elizabeth Craig.

Dans ce roman, certains passages de description de corps féminins traduisent le goût de l’auteur pour ces chairs athlétiques, matières vivantes. D’autres descriptions les frôlent, portraits de corps pourrissants, cadavres en devenir, ou encore exposés de corps sans âme, réduits à leurs plus simple fonction organique et malléables. Ce sont ces trois regards conflictuels que nous nous proposons d’aborder, au regard de quelques exemples tirés du roman.

1. Le corps en mouvement : force de la chair et sexualité

Dans *Voyage au bout de la nuit*, on compte parmi les nombreux personnages plusieurs portraits de femmes libres, voire libérées des jugements que leur mode de vie pourrait susciter. Ces femmes, toutes dotées d’un appétit sexuel assumé, font partie des rencontres qui trouvent un écho positif de la part du personnage-narrateur, Bardamu. Dans les quelques lignes qui décrivent Sophie, employée chez Baryton, gérant d’une maison psychiatrique, la verve du narrateur sert à chanter les louanges d’un corps sain et repu, profitant des plaisirs du sommeil :

Elle [Sophie] besognait comme à l’envers de l’existence, à lui pomper de la vie encore... Goulue qu’elle était dans ces moments-là, ivrogne même à force d’en reprendre. Fallait la voir après ces séances de roupillon, toute gonflée encore et sous sa peau rose les organes qui n’en finissaient pas de s’extasier.

(Céline, 2008 : 474).

C’est toute une métaphore filée de l’ivresse et de l’abreuvement que l’on retrouve dans ses lignes, Sophie « *besogne* », « *pompe* » son sommeil, en « *reprend* », termes qui tranchent grossièrement avec le délicat de la « *peau rose* » de la jeune femme. C’est le tableau d’un corps sans pudeur qui s’imprègne de vie dans un sommeil réparateur.

L’argot de Céline est un argot proprement littéraire, souvent qualifié d’argot factice. Il ne se résume pas simplement à quelques mots d’argots posés ça et là dans les phrases, mais à une syntaxe particulière, des graphies phonétiques, qui visent à recréer une impression de langage parlé.

Si la langue argotique, ou *argotisée* de Céline sert une force descriptive, c'est en partie parce que l'auteur applique des procédés de création d'argot à un langage littéraire.

Le texte est alors parsemé de trouvailles littéraires mais aussi trouvailles argotiques, morceaux de phrases et locutions jamais répertoriées comme telles mais qui sonnent pourtant étrangement familières. Ces irruptions d'argot dans le roman font alors mouche, et placent des effets de rupture qui soulignent des détails importants.

Lorsque le narrateur, Bardamu, décrit l'état d'une jeune patiente, tombée enceinte hors mariage, et tente de dénouer les liens familiaux de celle-ci, il affirme : « *La mère devinait cette supériorité animale de sa fille sur elle et jalouse réprouvait tout d'instinct, dans sa manière de se faire baiser à des profondeurs inoubliables et de jouir comme un continent.* » (*Ibidem* : 262)

Ici, l'expression « *jouir comme un continent* » utilise un procédé d'hyperbole, fréquent aux expressions argotiques. Le signifié « *continent* » porte en lui la notion de grandeur, de gigantisme, qui frappe l'esprit de n'importe quel lecteur. L'argot de Céline n'est pas un argot codé, mais un argot littéraire, compréhensible par tous, qui porte en lui un sentiment d'universel. Si cette expression ne figure pas dans les dictionnaires d'argot, elle semble pourtant en être tout droit sortie.

L.-F. Céline reprend à son compte cette perception sensorielle, notamment sur des descriptions de paysages – comme si les paysages, la nature, ne pouvaient être appréhendés qu'à travers le prisme du corps. Cela donne lieu à de nombreuses personnifications, qui s'appliquent tout aussi bien à un paysage de guerre, « *les champs des Flandres bavaient l'eau sale* » (*Ibidem* : 19), qu'à une description des méandres psychiques des patients fous de Baryton, sous la forme d' « *une ville dont les rues devenaient de plus en plus molles à mesure qu'on avançait entre leurs maisons baveuses, les fenêtres fondantes et mal closes, sur ces douteuses rumeurs.* » (*Ibidem* : 427)

Ces instants contemplatifs du narrateur sont somme toute peu nombreux dans le roman, c'est sans doute ce qui permet de les démarquer et de leur donner plus de nerf. La fascination est toujours brève, dans ces moments où « *la matière prend vite* ». (*Ibidem* : 474) La beauté, la beauté de la femme, est nécessairement éphémère : c'est ce que le spécialiste de L.-F. Céline, Henri Godard, nomme la « *face positive de l'obsession de la mort* ». (2011 : 127)

2. Le corps-cadavre : obsession de la décomposition

L'obsession de la mort est une pensée dominante dans le *Voyage au bout de la Nuit*. Fréquente, répétée, elle domine une certaine vision du corps humain.

Le corps est alors envisagé comme une matière condamnée à dépérir, décrit sous l'angle unique de la décomposition qui le guette. L'esthétique du pourrissement, des corps faisandés, est récurrente. On songe aux confidences du caporal faites au narrateur, pendant leur période d'hospitalisation :

La terre est morte, qu'il m'avait expliqué... On est rien que des vers dessus nous autres, des vers sur son dégueulasse de gros cadavre, à lui bouffer tout le temps les tripes et rien que ses poisons... Rien à faire avec nous autres. On est tous pourris de naissance... Et puis voilà !

(Céline, *op.cit.* : 378)

Ce discours rapporté, marqué par une syntaxe orale propre à L.-F. Céline, ancre le corps dans une esthétique de la dégradation. La terre nourricière devient une terre inféconde, déjà morte, sur laquelle le corps n'a plus d'échappée. Ce portrait de chairs en décomposition n'a pas la tonalité lyrique et étrange des vers d'un Baudelaire ; au contraire, le narrateur force le trait sur la sensation d'écœurement qui s'en dégage.

L'expression, « *pourris de naissance* », souligne le sort qui attend chacun des hommes - hommes en période de guerre, qui se nourrissent d'un « *gros cadavre* ». La mort apparaît comme une fin en soi. Cependant, la seule certitude d'une altération du corps peut adopter une fonction de pensée rassurante pour le narrateur : « *On y passerait tous, le colonel comme les autres, tout mariole qu'il semblait être et sa carne ne ferait pas plus de rôti que la mienne quand le courant d'en face lui passerait entre les deux épaules.* » (*Ibidem* : 14)

C'est ici une des seules séquences du roman où un officier hiérarchique est décrit comme un homme commun, identifié comme être de chair, avec sa *carne*. Ramené à son état de corps, le colonel ne peut plus prétendre à une quelconque autorité sur ses hommes. L'affirmation : « *et sa carne ne ferait pas plus de rôti qu'une autre* » assoit l'idée que les corps pourriront tous de la même façon, ou autrement dit, que l'on tue un colonel comme l'on tue un fantassin.

La dernière proposition vient parachever la sentence du narrateur, la périphrase *le courant d'en face* est amenée par un article défini, qui confère au courant des balles ennemies une dimension fatale, voire inéluctable. La phrase s'achève sur un rappel de la condition du colonel, toujours réduit à son corps, corps faillible, faible, qui peut voir la mort « *lui pass[er] entre les deux épaules* ».

Au sujet de ces portraits de laideur humaine et corporelle, l'expression « *beauté interdite* » de Pierre Verdaguer (1988 : chap. VII) fait sens. Louis-Ferdinand Céline, dans le traitement qu'il fait du morbide, en tire une poésie propre à son style.

3. Le corps stérile : faible et mécanique

L.-F. Céline, en plus d'être auteur, exerçait la profession de médecin. On ne sera donc pas étonné de croiser dans son œuvre un jargon anatomique, voire médical. L'utilisation de ce jargon clinique ressort dans les descriptions, dans lesquelles il sert à mettre en scène la mécanique, parfois absurde, du corps humain.

Le narrateur du *Voyage*, dépense parfois une certaine énergie à flétrir les choses, à s'attarder sur les détails avilissants de l'humanité. Prenons pour exemple la description de l'abbé Protiste où le narrateur, trop obnubilé à raconter par le menu la bouche de l'abbé, censure le discours de ce dernier pour se concentrer sur une description :

Il avait les dents bien mauvaises, l'Abbé, rancias, brunies et haut cerclées de tartre verdâtre, une belle pyorrhée alvéolaire en somme. [...] Elles n'arrêtaient pas de venir juter les choses qu'il me racontait contre ses chicots sous les poussées d'une langue dont j'épiais tous les mouvements. [...] Quand on s'arrête à la façon par exemple dont sont formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux.

(Céline, *op.cit.* : 336)

Ce curieux passage mêle un jargon médical – « tartre », « pyorrhée alvéolaire » – et une syntaxe propre au langage populaire avec anticipations pronominales. Ce croisement des jargons permet de faire coïncider le regard du médecin – Bardamu est également médecin dans le roman – et la subjectivité de la narration. La bouche de l'abbé devient le cadre d'un spectacle grotesque, qui se veut écœurant. Son discours est alors réduit à une mécanique orale.

La plupart de ces descriptions cliniques sont regroupées, et de façon assez logique, dans les passages qui décrivent les consultations médicales de Bardamu, propriétaire d'un cabinet dans la banlieue de la Garenne-Rancy. Cependant, là où le lecteur pourrait attendre la description anatomique d'un patient, le discours du narrateur fait faux bond. Penchons-nous, pour entrer dans le vif du sujet, sur la scène nocturne d'un accouchement pénible : « Je lui découvre le trou de sa femme d'où suintent des caillots et puis des glouglous et puis toute sa femme entièrement, qu'il regarde. » (*Ibidem* : 302)

Bardamu présente l'état du travail à l'époux, en traçant un portrait cru de l'affaire. Le vagin est brutalement résumé à une simple cavité, le « trou », et l'image des caillots suintants se voit doublée de l'onomatopée plus qu'équivoque, les *glouglous*. Cette même onomatopée que le lecteur croise au début du roman, lors de la description du colonel mort, premier cadavre

que Bardamu rencontre, figure bâclée d'un cavalier sans tête, avec « rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans, qui mijotait en glouglous comme dans de la confiture dans la marmite. » (*Ibidem* : 17)

L'image, qui se veut naïve, a de quoi frapper l'esprit de son lecteur. L'auteur semble avoir conscience du pouvoir de sa trouvaille, puisqu'il en offre un rappel direct, alors que Bardamu consulte auprès d'une jeune femme en fausse couche : « ça faisait "glouglou" entre ses jambes comme dans le cou coupé du colonel à la guerre. » (*Ibidem* : 260)

La triangulation qui s'opère avec cette image raccorde trois figures entre elles, le cadavre du colonel et deux femmes qui ne parviennent pas à donner la vie. Le corps des patientes est étroitement rattaché à une image sanglante et morbide, c'est un corps stérile, incapable de donner lieu à l'enfantement. Nous pourrions également avancer que Bardamu, traumatisé par son expérience de la guerre et la découverte du cadavre du colonel, n'est plus capable d'envisager l'enfantement, donc un acte de création, dans un monde d'après-guerre.

Cette réduction du corps à ses plus simples fonctions s'étend à d'autres personnages, notamment aux ouvriers, aux travailleurs. De la description des journées de travail dans les usines Ford, nous retenons la peinture des corps remués par la cadence physique et sonore qui règne dans les usines.

On en devenait machine aussi soi-même à force et de toute sa viande encore tremblotante dans ce bruit de rage énorme qui vous prenait le dedans et le tour de la tête et plus bas vous agitant les tripes et remontait aux yeux par petits coups précipités, infinis, inlassables.

(*Ibidem* : 225)

Le rappel à la métaphore survient deux pages plus loin, « viandes vibrées » (*Ibidem* : 227) ; les ouvriers sont décrits par leur corps, corps choqués par la cadence du travail à la chaîne. Cette expression reprise plusieurs fois dans le récit lui donne une couleur lexicale particulière. Le corps des ouvriers ne sera pas décrit autrement. Il est à l'image, selon l'auteur du roman, de ce que l'industrialisation a voulu en faire, c'est-à-dire un corps-machine qui subit les ébranlements du monde extérieur. Employer l'argot « viande » pour corps, réduit ce dernier à un morceau de chair, symbole de l'homme périssable, sans volonté, qui sert de machine comme il a servi de chair à canon.

Conclusions

Le traitement littéraire du corps par L.-F. Céline trouve sa forme sous les angles les plus divers. Aussi antithétiques qu'elles puissent paraître, toutes

ces approches ont un point commun : elles sont vectrices d'une création littéraire toute particulière à l'auteur. La langue d'argot, dans le rapport profond et subjectif qu'elle entretient au corps et aux perceptions sensorielles, sert la force descriptive du personnage romanesque. « *La poéticité interne* », écrit Jean-Paul Colin, « *sous-jacente au mot, est dans le geste verbal qui contrarie l'attente* » (2007 : 124), et c'est dans ce maniement des effets de rupture, de mélange de registres, cette intuition du mot qui fait balle, que L.-F. Céline s'illustre tout particulièrement, et ce encore à notre époque.

NOTES

- [1] Pour une explication plus détaillée du contexte littéraire de cette époque, consulter le mémoire de Bruno Jouy, *Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit : Étude d'une réception*, Brest : UBO, 1991.
- [2] « *Mais c'est surtout le corps qui est la grande source des images ; le vocabulaire des émotions en particulier, reste lié aux sens et aux organes par lesquels on les éprouve ; c'est le corps et non plus l'âme qui est senti comme le siège des sentiments et des passions.* » (Guiraud, 1973 : 42-43)
- [3] Consulter à ce propos l'article de Jacques Henric, « *Céline entre les femmes et ses démons* », publié le 12 juin 2011 dans la revue en ligne *Mondes francophones*.

BIBLIOGRAPHIE

- CELINE, L.-F. (2008) [1932]. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, Coll. « folio ».
- COLIN, J.-P. (2007). *Argot et poésie. Essais sur la déviance lexicale*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.
- GODARD, H. (2011). *Céline*. Paris : Gallimard.
- GUIRAUD, P. (1973). *L'Argot*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ».
- VERDAGUER, P. (1988). *L'Univers de la cruauté : une lecture de Céline*. Paris : Droz.

