

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

**ANALYSE DE LA MÉTAPHORE ET
DE L'IMAGE DANS LES ROMANS
DE LOUIS-FERDINAND CÉLINE**

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Doktora Tezi

Gülser Çetin

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Arzu ETENSEL ILDEM

194670

Ankara-2000

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

**ANALYSE DE LA MÉTAPHORE ET
DE L'IMAGE DANS LES ROMANS
DE LOUIS-FERDINAND CÉLINE**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Arzu ETENSEL İLDEM

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Tuğrul İnal
Prof. Dr. Arzu Etensel İldem
Prof. Dr. Gönül Yılmaz
Prof. Dr. Tuna Etem
Doç. Dr. Nevzat Yılmaz

İmzası

S. İnal
A. Etensel İldem
G. Yılmaz
T. Etem
N. Yılmaz

Tez Sınav Tarihi: 29 Eylül 2000

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I. MÉTHODE	7
I. A. QU'EST-CE QU'UNE MÉTAPHORE?	8
I. B. QU'EST-CE QU'UNE IMAGE?.....	11
I. C. RÉFLEXION MÉTHODOLOGIQUE: COMMENT.....	19
ANALYSER LA MÉTAPHORE ET L'IMAGE?	
CHAPITRE II. ANALYSE DE LA MÉTAPHORE CÉLINIENNE.	26
LECTURE SYNTAGMATIQUE DU DISCOURS	
II. A. LE SENS MÉTAPHORIQUE DANS LE MOT.....	26
II. B. LE SENS MÉTAPHORIQUE DANS LA PHRASE.....	49
II. C. LE SENS MÉTAPHORIQUE DANS L'ÉNONCÉ.....	64
CHAPITRE III. ANALYSE DE L'IMAGE CÉLINIENNE.	73
LECTURE PARADIGMATIQUE DU DISCOURS	
III. A. ÉTUDE DES IMAGES PICTURALES	84
III. A. 1. IMAGE DE LA NUIT	84

III. A. 2. IMAGE DU VOYAGE.....	107
III. B. ÉTUDE DES IMAGES ICONIQUES.....	129
III. B. 1. ONOMATOPEE ET CALEMBOUR.....	129
CONCLUSION.....	137
BIBLIOGRAPHIE.....	141
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS.....	145
ÖZET.....	147

**Je voudrais remercier Madame Arzu ETENSEL ILDEM,
professeur docteur ès lettres, pour l'esprit de collaboration avec
lequel elle m'a soutenue et aidée lors de la rédaction de cette thèse.**

**Je dois aussi des remerciements à ma famille qui m'a
toujours encouragée.**

Sevgili oğlum TUNAHAN ve eşim İSMAIL'e



INTRODUCTION

Louis-Ferdinand Destouches, connu sous le pseudonyme de Céline, est apparu relativement tard sur la scène littéraire. Son premier roman *Voyage au bout de la nuit* publié en 1932 marque un tournant dans l'histoire du roman français. Le Prix Goncourt lui échappe au dernier moment, car les Frères Rosny changent de décision. Et pourtant, ce roman a été couronné par le Prix Renaudot. Sa publication a mis fin à une époque dans l'histoire du genre romanesque- celle du type réaliste, zolien et à messages- pour frayer le chemin à une autre forme stylistique, anarchique et émotive.

Ce roman a été accueilli avec enthousiasme par les intellectuels de la gauche. Et en réalité *Voyage au bout de la nuit* est le livre de Céline le plus cité. Il représente, en quelque sorte, son testament spirituel. Viennent ensuite les autres romans à caractère autobiographique où le romancier part à la recherche de ses souvenirs d'enfance (*Mort à crédit*) et de son adolescence (*Guignol's band I* et *Guignol's band II*). La particularité de ces livres réside dans le renouveau du langage et du style. La construction classique de la phrase est complètement rejetée; elle est entrecoupée et semée de points de suspension de manière à rendre le rythme du langage parlé.

Ce style est encore plus travaillé et encore plus fortement rythmé, dans les romans suivants: *Féerie pour une autrefois I*, *Féerie pour une autrefois II* et ceux de la trilogie allemande (*D'Un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*). L'oeuvre de Céline impressionne par la musicalité de sa phrase et par l'expressivité picturale de son énoncé. Le langage célinien enthousiasme le lecteur avec sa force innovatrice.

Et pourtant, cette musique se transforme en une cacophonie stridente dans les moments où Céline se livre à la haine de l'Autre, incarné par le personnage du Juif.

Pierre-André Taguieff¹ a fait une étude systématique², avec une équipe universitaire des oeuvres antijuives parues à l'époque de la Deuxième Guerre Mondiale. Il parle d'une littérature "antijuive" qui a eu des influences non négligeables. Cette littérature s'est manifestée comme l'expression de l'idéologie antisémite. Un bon nombre d'écrivains, d'universitaires et de journalistes se sont engagés dans la propagande antijuive; elle a été menée dans l'esprit vichyssois des collaborationnistes. À cette époque les passions anti-juives se sont fortement politisées et en même temps, intellectualisées, comme par exemple dans les pamphlets *Bagatelles pour un massacre* de Céline.

Taguieff distingue trois catégories d'"antisémitisme de plume"³. La première catégorie comprend les fanatiques ou les convaincus; puis viennent les opportunistes qui cherchent à tirer des bénéfices de cette propagande; et enfin il y a les légitimistes qui acquiescent ce qui a été fait. Selon les résultats de la recherche réalisée par Annick Duraffour⁴, Céline appartient à la première et à la deuxième catégorie. On l'a longtemps considéré comme un génie littéraire ayant sombré dans la folie antisémite. C'est vrai que la narration célinienne prend très souvent la forme d'un délire

¹ Taguieff, Pierre-André (reportage avec), *Voyage au bout de la haine*, réalisé par Laurent LEMIRE et publié dans le Nouvel Observateur- No: 1799, semaine du 29 avril, 1999.

² Taguieff, Pierre-André (sous la direction de) *L'Antisémitisme de plume, 1940-1944*, Berg International, Paris, 1999.

³ *ibid.*

⁴ Annick Duraffour fait partie de l'équipe universitaire présidée par Taguieff, Pierre-André qui a réalisé l'étude de la littérature antijuive entre 1940-1944.

irraisonné. Mais sa folie provient d'une idéologie raciste bien revendiquée. Comme nous allons le voir dans le chapitre des images picturales, il y a chez Céline tout un système d'idées racistes développé en images. Ainsi il plaide pour le sang pur et se déclare contre les croisements entre les races. Dans les oeuvres de la trilogie allemande le narrateur de Céline est très souvent pris de panique à l'idée de voir la France envahie par les ouvriers chinois. Ses paroles résonnent comme une mise en garde de propagandiste. De cette manière il fait son adhésion au racisme de type hitlérien, qui pour lui est le seul valable, parce que fondé sur la science biologique.

En réalité le cas de Céline montre qu'un génie littéraire peut se doubler d'un salaud, que l'affinité d'un compositeur d'"opéras sans musique"⁵ peut côtoyer la cruauté du barbare.

Nous avons décidé d'étudier dans notre thèse la métaphore et l'image dans l'oeuvre proprement romanesque de Louis-Ferdinand Céline, à savoir son premier roman *Voyage au Bout de la Nuit*, les trois romans autobiographiques (*Mort à crédit*, *Guignol's band I* et *Guignol's band II*), ceux de la trilogie allemande (*D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*, où le narrateur fait la chronique des années de la Deuxième Guerre Mondiale) ainsi que *Féerie pour une autrefois I* et *Féerie pour une autrefois II*⁶. Les romans *Casse-Pipe* et *Carnet du cuirassier Destouches* étant inachevés, nous les avons laissés de côté. Nous n'avons pas inclus, non plus, dans notre corpus, les deux pamphlets (*Bagatelles pour un massacre* et *L'École des cadavres*) dont la vente

⁵ Godard, Henri, *La Poétique de Céline*, Gallimard, Paris, 1985, p. 254.

⁶ Tous les romans que nous avons analysés sont publiés chez Gallimard.

a été interdite par le décret Marchandeaup, condamnant la haine raciale.⁷ Grâce à ce travail nous avons voulu pénétrer dans le monde célinien afin de voir comment le génie littéraire fait pour cohabiter avec le salaud. Nous avons été mené par la curiosité de savoir jusqu'où ils ont pu aller dans leurs actions. Et l'étude de la métaphore et de l'image nous semble le moyen le plus approprié pour arriver à ce but. En effet, l'étude des figures rhétoriques (tropes) permet d'identifier dans le langage les rapports du sujet parlant à l'idéologie et à l'inconscient.

Nous avons organisé notre travail en deux parties essentielles. L'une porte sur la métaphore et l'autre a pour but d'étudier l'image dans les romans de Louis-Ferdinand Céline. Dans la première partie, qui constitue le premier chapitre de notre thèse, nous effectuerons une étude sémantique de la métaphore figurative, et imagière. Elle sera organisée en trois parties: métaphore-mot, métaphore-phrase et métaphore-énoncé. Ceci est un regroupement des métaphores et non pas une classification, parce qu'il n'y a pas de différence absolue entre les types de métaphores en question. Ces catégories de métaphore n'ont pas de caractère fixe: le mot-métaphore ne peut exister en tant que tel, que dans le contexte d'une phrase; et la phrase, de son côté, représente une ébauche de l'énoncé. Quant à la métaphore-énoncé, elle n'existe que par le support de certains mots portant l'intensité du "choc" sémantique.

Et pourtant, les métaphores peuvent se regrouper en métaphores-mots, métaphores-phrases ou métaphores-énoncés, d'après la "zone" de leur action. Ainsi

⁷ Le décret Marchandeaup est entré en vigueur en 1939.

le “choc” sémantique peut être donné par un seul mot; c’est-à-dire, le sens métaphorique se condense dans un seul mot. Il s’agit dans ce cas de métaphore-mot. Mais si le jeu de sens est “déployé” dans une phrase, si toutes les parties de la phrase (au moins le sujet et le prédicat), sont impliquées dans ce jeu de sens, si elles contribuent toutes à la naissance d’un sens nouveau, autre que ces mots sont censés porter, ceci est alors une métaphore-phrase. Et pourtant, le métaphorisé peut être moulé dans un métaphorisant plus vaste que le mot, ou la phrase: il s’agit, dans ce cas, d’une métaphore-énoncé. La plupart du temps, le sens métaphorique y est repris par plus d’un mot-métaphore; ils entreprennent alors, dans une métaphore-énoncé, ou autrement dit métaphore filée, un jeu de mots et de sens qui suggère une image sensorielle, une vision concrète qui, de leur part, confluent au (dis)cours thématique de la narration.

La deuxième partie de notre travail a pour sujet l’étude de l’image célinienne. Les résultats de notre étude syntagmatique, réalisée dans le premier chapitre, seront répartis, cette fois-ci, sur l’axe paradigmatique; c’est-à-dire, on regroupera les métaphores qui se correspondent par voie d’association et d’évocation. Les images que ces groupes de métaphores suggèrent peuvent être picturales ou iconiques. En raison de leur nature, elles seront étudiées en deux temps.

Dans un premier temps nous analyserons les images picturales qui nous feront découvrir la vision du romancier de la vie et de l’Homme. Pour ce faire, nous essayerons de recomposer les tableaux principaux que les métaphores dans les romans de Céline forment, comme les petites pierres des mosaïques. À ce stade de

notre travail, nous voudrions faire une petite remarque: puisque le fonds métaphorique dans l'oeuvre célinienne est d'une richesse inépuisable, le lecteur peut en former des combinaisons différentes très nombreuses. Par contre, notre étude ne s'intéresse pas à toutes les variations, car il est impossible d'inventorier les virtualités. Notre intérêt sera porté plutôt aux images et aux couleurs fondamentales qui caractérisent le monde intérieur du romancier.

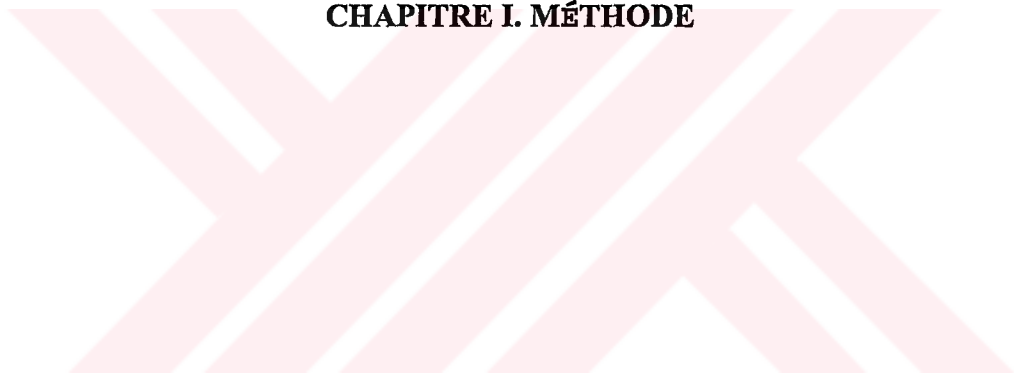
Dans un deuxième temps nous entreprendrons l'analyse de l'image célinienne sous l'angle de l'iconicité. Cette approche nous semble la plus adéquate à la lecture analytique de la narration célinienne où l'onomatopée et le calembour deviennent des facteurs de production du texte.

L'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline est avant tout une création de sens par le jeu sur le langage. Le langage lui-même, de par sa nature "métaphorique", est prêt à contribuer à cette production de l'illusion par un jeu de transformation du sens. Ce jeu est mené par l'écrivain, qui en modifiant le langage tant au niveau du mot, qu'au niveau de la phrase et de l'énoncé, crée sa propre expression.

Le problème de la nature et du mécanisme de création des figures de style a préoccupé philosophes et esthètes de toutes les époques. Mais si nous cherchons à comprendre le charme énigmatique d'une création verbale contemporaine, nous devons avoir recours plutôt aux théories modernes de la poétique et de la rhétorique. Voilà pourquoi nous avons abordé la question de la métaphore et de l'image, à la lumière des théories développées par: Albert HENRY, Professeur à l'Université de Bruxelles et Paul RICOEUR, philosophe français réputé. Nous avons aussi profité des ouvrages méthodologiques de Jean-Michel ADAM et Jean-Pierre GOLDENSTEIN, ainsi que de ceux du groupe μ dans la formation de notre méthode d'analyse.

Mais avant de procéder à une réflexion méthodologique concernant l'analyse des métaphores et des images, un autre problème se pose devant nous: celui de la définition de ces catégories rhétoriques.

CHAPITRE I. MÉTHODE



I. A. QU'EST-CE QU'UNE MÉTAPHORE?

La métaphore est une comparaison condensée. Elle est une figure complexe et synthétique qui exploite totalement le signe d'équivalence. Et comme toute association d'idées, elle exploite la confrontation. Deux notions interviennent dans la création de la métaphore; l'une d'elle est employée pour désigner l'autre; entre ces deux notions il y a une similitude soit de fait, soit de valeur (si par exemple l'attribut est commun, on fait abstraction du reste) :

“(…) Il s’agit d’un parallèle entre deux pensées, telle qu’une situation est présentée ou décrite dans les termes d’une autre qui lui est semblable.”⁸

Cependant, afin d’éviter la confusion dans une analyse de métaphores et d’images, il faut faire la différence aussi nettement que possible entre métaphore, comparaison, métonymie et synecdoque.

La comparaison et la métaphore diffèrent dans leur essence même. La comparaison est une figure stylistique qui rapproche et affronte deux réalités différentes; mais chacune reste intacte; alors que la métaphore :

“(…) tend à réduire à l’unité, elle donne l’illusion de réduire à l’unité”⁹

⁸ Henry, Albert, *Métonymie et Métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 240.

Voilà pourquoi la comparaison n'effectue pas une nomination. Par contre dans le cas de la métaphore, il s'agit d'une substitution du signe d'une unité au signe d'une autre; ce qui amène une nomination nouvelle.

Quant à la métonymie, elle a ceci de commun avec la métaphore que toutes les deux, elles opèrent sur la compréhension. La différence entre elles provient du type de l'équivalence qui unie leurs signifiant et signifié:

“(...) la métonymie exploite des rapports qui existent réellement dans le monde extérieur et dans notre monde de concept. (...) la métaphore fixe des équivalences d'imagination.”¹⁰

En d'autres termes, l'association dans la métaphore est du type de la ressemblance, tandis que la métonymie et la synecdoque exploitent la contiguïté, l'ironie, l'antiphrase et le contraste; car la métaphore est la résultante de l'interférence au moins de deux champs sémiques, alors que la métonymie et la synecdoque se déploient à l'intérieur d'un même champ sémique. La métonymie et la synecdoque reposent sur des rapports logiques entre deux termes d'un même champ qui se substituent l'un à l'autre (la cause au lieu de l'effet, l'instrument au lieu de celui qui l'emploie, le contenant au lieu du contenu, et le vice versa dans le cas de la métonymie; et dans le cas de la synecdoque on désigne la matière pour l'objet, le genre pour l'espèce, la partie pour le tout ou le contraire).

⁹ *ibid.*, p. 63.

¹⁰ *ibid.*, même page.

Cependant Roman Jakobson, dans son *Essai de Linguistique Générale*, affirme que chaque métonymie contient certains éléments métaphoriques et chaque métaphore a quelque chose de métonymique en elle. Et en effet, la métaphore est toujours ou métonymique ou synecdochique. Et s'il faut la comparer encore aux autres figures de style, la métaphore, implique en elle plus de création et plus de poésie.

Une définition synthétique de la métaphore a été formulée par Paul Ricoeur¹¹:

“(…). La métaphore ne recueille pas une ressemblance donnée, mais par le fait qu'elle produit du sens, elle crée de la ressemblance là où il n'y en avait pas. (...) elle crée de la ressemblance qu'on ne peut plus ne pas voir. (...) Ainsi la métaphore, c'est la capacité de produire un sens nouveau, au point de l'étincelle de sens où une incompatibilité sémantique s'effondre dans la confrontation de plusieurs niveaux de signification, pour produire une signification nouvelle qui n'existe que sur la ligne de fracture des champs sémantiques. (...)”

En d'autres termes, pour la création d'une métaphore, il s'effectue un transfert sémantique entre le terme tropique (métaphorisant) et le terme non tropique (métaphorisé). Le rapport entre les deux joue sur un rapport de comparaison, de métonymie et de synecdoque. La qualité attribuée au terme non tropique appartient,

¹¹ Ricoeur, Paul, (interview avec Jean-Marie Brohm et Magali Uhl réalisée le 20 septembre 1996), <http://www.philagora.net/ricoeur.htm>

en réalité, aux champs sémiologiques du terme tropique et: “(...) elle passe au superlatif sur le signifié tropique de ce terme occurrent.”¹²

On peut employer de la même façon le mot de comparant pour désigner le terme tropique occurrent et celui de comparé pour désigner le terme non tropique.

I. B. QU'EST-CE QU'UNE IMAGE?

La métaphore qui se construit sur des rapports d'échanges d'idée, est à la base des images littéraires. L'idée et l'image travaillent ensemble en elle. L'image, c'est l'âme de la métaphore: c'est elle qui la fait revivre dans chaque lecture.

Cette conception de l'image est déduite de la définition de la métaphore donnée dans le *Dictionnaire de Poésie et de Rhétorique*,¹³ selon lequel elle est un procédé rhétorique qui:

“(...) substitue purement et simplement le mot-image au mot objet de comparaison (...) (laquelle) est dans l'esprit et non dans les termes.”

En conséquence, l'image est contenue dans le métaphorisant, car il joue le rôle de mot-image, alors que le mot objet de comparaison équivaut au métaphorisé. Puisque le métaphorisant fait irruption dans un contexte dont le champ sémantique ne

¹² Mazaleyrat, Jean et Molinié, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris, 1989, p.213.

¹³ Morier, M.H., *Dictionnaire de Poésie et de Rhétorique*, p.258, cité par Henry, Albert, *La Métonymie et la Métaphore*, p. 53.

lui est pas propre, le caractère étranger à l'isotopie du contexte est le trait constant de l'image. Le mot, tout en désignant le second concept, éveille toujours l'image du premier objet. Elle peut être affective ou affaiblie, évocatrice ou tout à fait concrète. Mais si cette image est intellectualisée, il s'agit alors d'un symbole.¹⁴

Les rapports de similitude unissent le métaphorisant et le métaphorisé ou autrement dit, l'analogie sémantique instaure un rapport entre un élément appartenant à l'isotopie du contexte et un élément qui lui est étranger et qui, pour cette raison, fait image; ceci nous incite à croire que l'image n'équivaut pas à cent pour cent au métaphorisant; mais elle naît dans l'esprit du lecteur en résultat du crash entre le métaphorisant et le métaphorisé:

“(...) le fonctionnement de l'image associée (...) relève de la connotation et non de la dénotation” et (...) le jeu de la ressemblance s'incorpore au dynamisme de l'énoncé entier.”¹⁵

Et en réalité la ressemblance travaille en jouant sur la connotation. La similarité est introduite en même temps que l'image associée. Elle exploite le rapport entre le terme appartenant à l'isotopie et le terme qui ne lui appartient pas.

¹⁴Henry, Albert, *op. cit.* p. 143.

¹⁵Ricoeur, Paul, *La Métaphore Vive*, Seuil, Paris, 1975, p. 235.

“C’est en effet la manière dont l’image opère par rapport au noyau logique ou dénotatif de la signification qui permet d’ordonner l’ensemble des faits de langage relevant de la similarité. (...)”¹⁶.

En conséquence, on a le droit d’avancer que la métaphore représente une image littéraire, parce qu’elle introduit un autre sens que le sens littéral et qu’elle véhicule un sens figuré, analogique, symbolique, ou tout simplement “métaphorique”, dans un mot, ou un groupe de mots. De ce fait les métaphores émeuvent plus le lecteur qu’une simple description, mais elles peuvent aussi déformer l’information, la charger d’une coloration subjective.

En bref, l’image est une création de l’esprit qui naît du rapprochement des deux réalités éloignées.

Mais il n’y a que les métaphores vives qui sont imaginatrices et évocatrices; les métaphores mortes que présentent les expressions figurées, ont “fixé” l’image une fois pour toutes.

Alors que l’image, selon Paul Ricoeur, c’est le moment *sensible* de la métaphore; c’est lui qui donne à la métaphore son “pouvoir de mettre sous les yeux”¹⁷

¹⁶ *ibid.*, même page.

¹⁷ Ricoeur, Paul, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 263.

Si la métaphore est créée en exploitant le signe dans sa totalité, nous sommes en présence, de l'image picturale. Par exemple l'image de Paris détruit par les bombes, renversé de fond en comble et mort, est rendue par la métaphore suivante:

“L’Arc de Triomphe... tout retourné! (...) suspendu en squelette au ciel! D’un pied! Féerie! (...)”¹⁸

Dans ce cas l'image de la mort est rendue par son isotopie établie par le signifié du mot “squelette”; par association avec les ossements dépouillés, se forme l'image fluette de la construction de la Tour Eiffel; l'idée du chaos apocalyptique est suggérée par les rapports sémantiques qui s'instaurent entre les signifiés de “retourné”, “suspendu (...) au ciel (...) d'un pied”.¹⁹ Sur le niveau du signifiant, en tant qu'image acoustique on ne constate aucun magnétisme sémantique. Par conséquent, en comparaison avec celui du signifié, le rôle du signifiant n'est pas aussi évident dans la formation de l'image picturale.

Par contre, l'image contenue dans la métaphore :

“(...) les phrases procédaient dans sa bouche par bonds terribles parmi des avalanches d' ”R” énormes.”²⁰ (nous soulignons),

¹⁸ *Féerie pour une autrefois II*, p. 339

¹⁹ *ibid.* p.339

²⁰ *Voyage au Bout de la Nuit*, p.283.

fait entendre le savant Russe parler, tant l'imitation de sa manière de prononciation est exacte. L'allitération de "R" donne cette illusion de reproduction du son; ceci est possible grâce à la capacité du signifiant de créer du sens; mais ce sens est une image sonore concrète, créée à l'exemple du référent qui correspond au signifiant du signe.

Dans ce cas il s'agit du type de l'image perceptuelle qui représente ce côté concret et sensible qu'est, en fait, l'icône.

Pour éclairer la conception de l'icône, il faut faire la distinction entre la signification et le signifiant et entre la signification et le référent. La signification c'est le passage du signifiant à son signifié et le vice-versa; alors que le signifiant c'est l'image mentale du son, expression phonique. Cela veut dire que le signifiant est un phénomène sonore enchaîné de façon linéaire dans le temps; tandis que le référent a un aspect physique et concret; c'est l'objet qui existe dans le monde.

Ainsi l'icône est un signe artificiel qui imite perceptuellement ce à quoi il réfère. En cela l'onomatopée est une icône sonore.

Dans le langage littéraire il s'effectue une fusion entre le sens et les sens. Jakobson pensait que la fonction poétique du langage consiste essentiellement dans l'accentuation du message au dépens de la fonction référentielle qui prédomine dans le langage ordinaire, ce qui nous incite à croire que le signe devient lui-même matériau. Ces trois aspects du fonctionnement de la métaphore :

“fusion du sens et des sens,- épaisseur du langage devenu matériau-, virtualité de l’expérience articulée par ce langage non référentiel, peuvent être résumés dans une notion de l’icône.”²¹

Tout comme l’icône byzantine, l’icône verbale est:

“(...)la fusion du sens et du sensible; elle est aussi cet objet dur, semblable à une sculpture, que devient le langage une fois dépouillé de sa fonction de référence et réduit à son apparaître opaque; enfin, elle présente une expérience qui lui est entièrement immanente.”²²

Cependant, l’icône n’est pas la fusion du sens et du son mais la fusion du sens avec des images “évoquées ou excitées”²³ car c’est dans la nature des mots de provoquer des images; le sens lui-même est icônique parce qu’il se déploie en images. D’après la conception sensualiste de l’icône verbale de Paul Ricoeur:

“(...) Cette iconicité présente bien les deux traits de l’acte de lire: le suspens et l’ouverture; d’une part l’image est, par excellence, l’oeuvre de la neutralisation de la réalité naturelle; d’autre part, le déploiement de l’image est quelque chose qui “arrive” (*occurs*) et vers quoi le sens s’ouvre indéfiniment, donnant à l’interprétation

²¹ Ricoeur, Paul, *op. cit.* p. 265.

²² *ibid.*, p. 265-266.

²³ *ibid.*, p. 266.

un champ illimité; (...) en poésie, l'ouverture au texte est l'ouverture à l'imaginaire que le sens libère.”²⁴

Le deuxième aspect de l'icône verbale c'est son caractère fictif; l'image n'a pas de références dans le réel empirique:

“(...) la différence et la distance au réel caractérisent l'icône verbale”.²⁵

Dernièrement, l'icône verbale est une expérience virtuelle, elle représente l'illusion que la lecture de la métaphore fait naître.

“(...) L'iconicité, à la différence de la simple association, implique ce contrôle de l'image par le sens”.²⁶

Outre l'iconicité du rapport entre le sens et la sensibilité, le sens lui-même a un caractère iconique, parce que les images excitées ou évoquées ne sont pas des images prises au hasard, “libres”²⁷ accolées au sens par l'association des idées, mais ce sont des images “liées”²⁸, c'est-à-dire “associées à la diction poétique. Les images sont des connotations obligées. Une aura d'images entoure les mots. Ainsi, un certain psychologisme est impliqué dans leur étude.

²⁴ *ibid.*, p. 266

²⁵ *ibid.*, p. 267.

²⁶ *ibid.*, p. 268.

²⁷ *ibid.* même page.

²⁸ *ibid.*, même page.

“(...) elle (l’image) invoque, tour à tour, l’association dans la mémoire entre les mots et les images de leurs référents, puis les conventions historiques et culturelles qui font par exemple que le symbole chrétien de la Croix développe telle ou telle chaîne d’images, puis la stylisation que l’intention de l’auteur impose au divers des images(...)”²⁹

Par conséquent, l’icône verbale est un procédé de création des images. Mais cet imaginaire est impliqué dans le langage même:

“(...) Le poète, en effet, est cet artisan qui suscite et modèle l’imaginaire par le seul jeu du langage.”³⁰

Le sens verbal et l’image sont liés l’un à l’autre par la ressemblance. En d’autres termes, le sens fonctionne de manière iconique. Les conventions et la disposition psychologique du lecteur assurent cette jonction entre le verbal et le non verbal.

²⁹ *ibid.*, même page.

³⁰ *ibid.*, même page.

I. C. RÉFLEXION MÉTHODOLOGIQUE: COMMENT ANALYSER LA MÉTAPHORE ET L'IMAGE ?

Étudier une métaphore, c'est isoler la métaphore, la déstructurer pour la structurer "en degré zéro d'expression".³¹ Ce qui veut dire, la traduire en langue plus "plate". Pour ce faire, il faut ramener la métaphore en état de syntagme:

" Formellement, la métaphore se ramène à un syntagme où apparaissent contradictoirement l'identité de deux signifiants et la non-identité des deux signifiés correspondants. Ce défi à la raison linguistique suscite une démarche de réduction par laquelle le lecteur va chercher à valider l'identité." ³²

Le premier pas dans l'analyse des métaphores et des images doit constituer l'étude des mots, effectuée sous l'angle de la sémiotique structurale. Et en effet le mot est chargé de cette fonction d'incarner l'identité sémantique; et étant donné que la métaphore affecte cette identité sémantique, il se présente comme le porteur du sens métaphorique. L'approche sémiotique comprend la déstructuration du signe en signifiant, signifié et leur référent, ainsi que la mise en évidence des liens qui se nouent entre ces composantes du signe. Ce travail de démontage, d'abord en parties constituantes et du montage, ensuite de l'unité, représente la démarche de base dans notre travail. Ainsi nous essayerons de "diviser", en quelque sorte la métaphore en

³¹ Mazaleyrat, Jean et Molinié, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris, 1989, p. 149.

³² Groupe μ , *Rhétorique générale*, Seuil, Paris, 1982, p. 106.

métaphorisant (ou autrement dit, en comparant) et métaphorisé (ou comparé). En outre, il est nécessaire de prendre en considération le fait que:

“Entre le comparant et le comparé un sème commun s’intercale. Le processus métaphorique concerne l’organisation sémique du message.”³³

Voici pourquoi il est nécessaire de découvrir “(...)le troisième terme, virtuel, charnière entre les deux autres.”³⁴, car la métaphore recouvre cette “(...) intersection entre les deux termes”.³⁵ Et pourtant la partie non commune est aussi importante pour créer l’originalité de l’image et de “déclencher le mécanisme de réduction.”³⁶ En d’autres termes, la métaphore fonctionne comme le résultat de deux opérations: “(...) suppression et/ou adjonction (...)”³⁷

En réalité le mot n’est pas une entité globale de sens, car il est instantanément décomposable en sèmes ou en parties, selon l’un ou l’autre mode que le contexte exige. Afin d’être mieux orienté dans ce processus de composition et de décomposition des signes dans un texte, il faut étudier de façon systématique les significations connotatives.

³³ Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976, p. 143.

³⁴ Groupe μ , *op. cit.*, p. 107.

³⁵ *ibid.*, même page.

³⁶ *ibid.*, même page.

³⁷ Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 143.

Ainsi, une autre antinomie qui est de base dans notre travail, c'est la dénotation et la connotation. La dénotation existe à priori, elle est explicite, alors que la connotation existe à *posteriori*, elle est implicite. Nous sommes particulièrement sensible au processus de connotation dans le langage car c'est elle qui se charge, avec les champs isotopiques de la production de liens nouveaux; ceux-ci constituent l'étape de base dans la production de la métaphore et de l'image en elle.

Cependant l'analyse de la fonction du mot est une tâche difficile, d'autant plus qu'il semble déchiré par la tension entre la sémiotique des entités lexicales, d'une part et la sémantique des phrases de l'autre. Voilà pourquoi expliquer la signification d'un mot ne suffit pas à expliquer l'effet métaphorique, dans toute sa complexité; en outre elle demeure très abstraite; le signe doit être traité dans son contexte; ce qui donnera comme résultat d'obtenir leur "valeur".³⁸

Et en effet, dans la lecture d'une métaphore il n'y a de référent que contextuel. Pour mener à bien l'analyse de la métaphore il faut lui rendre l'espace où elle s'accomplit: la proposition, la phrase, l'énoncé, le texte lui-même. Cela implique la répartition des données obtenues sur les axes du syntagme et du paradigme.

L'axe syntagmatique a un caractère linéaire; et ses éléments prennent leur valeur de l'opposition avec les éléments qui les précèdent et ceux qui les suivent. Le

³⁸ Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, YKY, İstanbul, 1993, p. 51.

syntagme est formé des unités qui sont liées l'une à l'autre *in praesentia*. En réalité il représente un texte infini qui, pas à pas, prend la forme d'un discours.

Le deuxième axe du langage c'est le paradigme; il se forme d'éléments en relation d'évocation et d'association; à la différence du syntagme, le paradigme est composé d'éléments qui se trouvent *in absentia*, c'est-à-dire, un élément en évoque d'autres avec lesquels il a quelques traits en commun. Les deux systèmes sont étroitement liés l'un à l'autre, car l'axe du syntagme avance au fur et à mesure que les éléments paradigmatiques (systématiques) s'y ajoutent.

La métaphore-mot est une métaphore *in praesentia*. Elle porte sur un seul mot; mais la véritable métaphore est *in absentia*. Elle se base sur la réduction synecdochique.

D'après les auteurs du *Vocabulaire de la stylistique*,³⁹ dans la métaphore *in praesentia* :

“ (...) les deux termes, le comparant et le comparé, sont donnés; leur relation est établie par un lien grammatical prédicatif, sous la forme soit d'une apposition soit d'un attribut. La plupart des métaphores *in praesentia* sont donc nominales.”⁴⁰

³⁹ Mazaleyrat, Jean et Molinié, Georges, *op. cit.* p. 213.

⁴⁰ *ibid.*, p.214

Une autre présentation de la métaphore *in praesentia* apparaît dans la structure “comparant+de+comparé”⁴¹. Dans ce type de métaphore le signifiant est le complété grammatical et le signifié, le complément grammatical.

La métaphore *in praesentia* porte sur un seul mot et introduit des relations d’identité, alors que la métaphore *in absentia* se base sur la réduction synecdochique.

“Dans la métaphore *in absentia* seul le terme tropique est donné, et le lecteur doit faire tout le travail de démontage puis de recomposition sémantiques, jusqu’à l’identification de la valeur connotative qui est à la base du transfert.”⁴²

Dans la métaphore *in absentia*, l’interprétation est parfois guidée par des indicateurs sémantiques ou, selon la structure syntaxique, par un jeu de prédéterminant et de caractérisant ad hoc qui facilite la prédication.⁴³

En bref, l’étude de la métaphore-mot, de la métaphore-phrase et de la métaphore-énoncé exige une lecture syntagmatique et la méthode d’analyse du syntagme, c’est la segmentation du discours. Le mot est l’unité sémiotique alors que la phrase est l’unité sémantique.

Par contre l’étude des images présuppose une lecture paradigmatisque. La méthode d’analyse des paradigmes, c’est la distribution. Cette approche analytique,

⁴¹ Mazaleyrat, Jean et Molinié, Georges, *op. cit.*, p. 214.

⁴² *ibid.*, p.213.

⁴³ *ibid.*, p.214.

nous permettra de repérer les connotations. Elles se forment par voie d'évocation ou en résultat des relations entre les mots dans le syntagme respectif.

Concernant les signifiants, comme image acoustique, elles sont très souvent porteurs d'images sensorielles. Et la métaphore est d'autant plus frappante et surprenante que la distance entre image et sens est plus grande et que le rapprochement est inattendu.

Dans l'explication sémantique des images, Marcus Hester développe la notion de "voir comme"⁴⁴. C'est la relation intuitive qui unit le sens et l'image. Mais il est tout de même intéressant de savoir comment se noue cette relation entre le sens et l'image pour en faire un tout. Grâce à son caractère selectif. "Voir comme" est à la fois un acte et une expérience; une expérience parce que les images déferlent en vagues incontrôlables: l'image apparaît tout simplement et aucune règle n'apprend à voir les images; on les voit ou on ne les voit pas; on "voit comme" tout à fait intuitivement. D'un autre côté "voir comme" est un acte, parce que l'image n'étant pas libre, mais liée, met sous discipline le déploiement iconique.

En ce qui concerne notre méthode, elle a été élaborée dans l'esprit des idées que nous venons d'exposer. Ainsi, nous abordons le problème de la métaphore et de l'image céliniennes, sous l'angle de la sémiotique et de la sémantique structurales, ainsi qu'à la lumière de la rhétorique moderne.

⁴⁴ Ricoeur, Paul, *op. cit.* p. 268.

En ce qui concerne le problème de l'étude de l'image, nous l'avons abordé dans le contexte de la logique, de la linguistique et de la critique littéraire. Le recours à une explication psychologique, aussi, à l'intérieur d'une théorie sémantique ne doit pas surprendre, car dans la tradition saussurienne, cette interférence fait d'autant moins difficulté que signifiant et signifié ont l'un et l'autre un statut psychologique en tant qu'image acoustique et concept:

“(...) Tout style, pour la compréhension des images, la restitution de l'implicite, le déchiffrement des allusions, a besoin pour se réaliser de l'expérience personnelle du lecteur.”⁴⁵

⁴⁵ *ibid.* p. 255.

CHAPITRE II.

ANALYSE DE LA MÉTAPHORE CÉLINIENNE.

LECTURE SYNTAGMATIQUE DU DISCOURS

II. A. LE SENS MÉTAPHORIQUE DANS LE MOT

L'analyse de la métaphore-mot constitue la première étape de notre travail parce que nous considérons le mot comme la plus petite unité qui puisse porter un sens métaphorique. En nous référant à la définition que nous avons essayé de formuler dans le chapitre précédent, nous pouvons dire qu'il ne s'agit pas d'une simple substitution de sens, car le contenu sémantique des termes subit une certaine modification. Elle est le résultat de l'interaction de "deux opérations de base: addition et suppression de sèmes."⁴⁶

En ce qui concerne la métaphore-mot célinienne, elle est le produit du jeu subtil avec les signes et ses composantes que le romancier a entrepris dans ses romans; et au bout de ce processus de métaphorisation, des images et des métaphores violentes ont apparues; quant à la langue avec laquelle elles ont été créées, elle "a cessé d'être la langue obligée de la littérature".⁴⁷

Le romancier est bien conscient que le lecteur contemporain n'est plus à la recherche de savoirs psychologique, sociologique ou philosophique. Ce qui importe selon Céline c'est de lui communiquer son émotion avec une langue qui lui correspondrait:

⁴⁶ Groupe μ , *op. cit.* p. 106.

⁴⁷ Godard, Henri, *op. cit.*, p.34.

“Je suis bien l’émotion avec les mots je ne lui laisse pas le temps de s’habiller en phrase... je la saisis toute crue ou plutôt poétique- car le fond de l’homme malgré tout est poésie-le raisonnement est appris- comme il apprend à parler.”⁴⁸

En réalité, le mot n’est pas, pour qui l’émuit ou le reçoit, une entité globale de sens. “Il est instantanément décomposable en sèmes ou en parties, selon l’un ou l’autre mode que le contexte exige.”⁴⁹

De cette façon le mot devient une figure rhétorique lorsque la sémiotique de son unité lexicale se confronte à la sémantique de la phrase. Il faut, donc, d’abord considérer le signifiant en son dynamisme même pour déboucher, ensuite, aux significations et constructions superposées. Voilà pourquoi:

“Aborder l’étude des romans de Céline par celle des mots avec lesquels ils sont écrits, de la manière dont ces mots sont mis en contact, et des effets de sens de divers ordres qui naissent d’eux, ce n’est pas voir les choses par le petit côté.”⁵⁰

Et en effet, les mots et les associations de mots dans les romans de Céline sont aimantés de façon qu’ils attirent, sans cesse, de nouvelles significations: le vocabulaire des romans est très “métissé”; ils proviennent de registres très différents: sur le fond d’un langage familier on compte un bon nombre de mots argotiques,

⁴⁸ Lettre à Milton Hindus, du 16 avril 1947, *L.-F. Céline, Correspondance*, L’Herne, Paris, 1963 cité par Lecherbonnier, B., Rincé, D., et *...Textes et documents du XX^{ème} siècle*, Nathan, Paris, 1994, p.377.

⁴⁹ Groupe μ , *op. cit.*, p. 101.

⁵⁰ Godard, Henri, *op. cit.*, p.23.

populaires, vulgaires, triviaux, grossiers, orduriers et mêmes d'insultes et d'injures. Dans l'exemple de la métaphore-mot déployée ci-dessous:

“Les autres, en bas, funeste équipage, se tiennent pas pour dit! caboches qu'ils sont!”⁵¹,

la raison d'être de la métaphore “caboches” devient l'ambiguïté de ce mot familier qui signifie à la fois “tête”, “esprit” et “mémoire”, d'après *Le Micro Robert*⁵². Céline exploite largement le jeu de mots dans la création de ses métaphores; ce qui fait que cette création revêt l'aspect d'une plaisanterie, malgré que le plus souvent, très grossière:

“(..) Les femmes à Pierrot (...) Elles coûtent tout de même trois cents fafs toutes crues et je parle pas du linge!”⁵³

Dans l'exemple ci-dessous nous sommes en présence de la métaphore-mot, “crues”. Elle est employée pour qualifier “les femmes à Pierrot” par le verbe “coûter”. Déjà la combinaison de “femmes” avec “crues” est d'autant plus incongrue que cet adjectif évoque “la viande”; ainsi on comprend que les femmes en question pourraient être des prostituées, une impression justifiée par le verbe “coûter” qui, lui, faisant partie de l'isotopie du “commerce”, nous donne une certaine idée du rôle joué

⁵¹ *D'Un château l'autre*, p.132.

⁵² *Le Micro Robert*, Paris, Nouvelle édition entièrement revue et mise à jour en 1988.

⁵³ *Guignol's band I*, p. 46.

par tous ces personnages, ainsi que du type de leurs relations. De cette façon, la métaphore-mot, tissée avec des mots familiers, donne une première information concernant le milieu que le narrateur fréquente et où se déroulera, par la suite, l'intrigue.

L'emploi répété du mot familier "cocu" est à la base d'une autre métaphore-mot célinienne:

"J'étais cocu avec tout et tout le monde, avec les femmes, l'argent et les idées. Cocu et pas content."⁵⁴

Le "choc" sémantique est porté par le mot "cocu". Dans Le Micro Robert, ce mot familier est expliqué comme "mari dont la femme est infidèle", alors que l'adjectif "cocu" veut dire "trompé". Muni d'une telle identité sémantique, "cocu" vient heurter des signes qui courent dans d'autres couloirs: ceux d'"argent" et d'"idées", alors qu'il va très bien de paire avec le mot qui le précède, "les femmes". Dans ce cas, il en résulterait de l'entrecroisement synecdochique des isotopies de "cocu" et "argent", ainsi que de celles de "cocu" et "idées", le sens métaphorique qui peut être traduit ainsi: "trompé dans les affaires d'argent" ou "abusé et trahi à propos de ses idées". Mais cette traduction n'a d'autre mérite que d'être presque synonyme de cette figure stylistique qui s'enrichit constamment de sens connotatifs avec chaque mot et phrase qui viennent s'ajouter à la chaîne syntagmatique. Cette combinaison

⁵⁴ *Voyage au bout de la nuit*, p. 77.

frappante de deux motifs participant de champs sémiologiques très éloignés, gagne en richesse, étant donné que “cocu” combiné avec “l’argent” évoque en nous par contraste une autre locution formée à partir de “cocu”, “avoir une veine de cocu” qui veut dire “avoir beaucoup de chance”; c’est une signification tout à fait contraire à celle que l’on a obtenue en résultat de l’analyse de la métaphore “cocu avec (...) l’argent”. Ce jeu de sens mené par un seul mot se transforme ainsi en un mouvement métaphorique dribblé par le lecteur, une fois le mot-choc lancé par l’auteur dans des champs sémiologiques d’ordres différents.

Une autre métaphore provocative est créée pour évoquer l’image de la manière lyrique dont chantent les Anglaises:

“C’est la manie des jeunes de mettre toute l’humanité dans un derrière, un seul, le sacré rêve, la rage d’amour. (...) Elle les tenait déjà d’ailleurs la misère au cou, au corps, les mignonnes, elle n’y couperait pas d’elles. Au ventre, au souffle, qu’elle les tenait déjà la misère par toutes les ondes de leurs voix minces et fausses aussi.”⁵⁵

De manière très insolite, le mot “derrière”, qui fait partie d’une isotopie grossière, celle de “cul”⁵⁶ vient confronter des mots de l’isotopie de l’idéalisme: “sacré rêve”, “rage d’amour”. Et outre, ce “derrière, un seul” est le métaphorisant qui a assumé la fonction de se substituer, par apposition, aux sentiments romantiques.

⁵⁵ *Voyage au bout de la nuit*, p. 363.

⁵⁶ “(...) Elle avait le feu au coeur et puis au cul...” (*ibid.*, p. 454.)

Ainsi le pessimisme amer de Céline se lit dans le choix d'un métaphorisant grossier de l'isotopie de "cul", "trou", qui en plus est anonyme ("un seul"), pour désigner le lyrisme de la chanson chantée par les Anglaises.

Conformément au jeu métaphorique de type *in praesentia*, la métaphore que nous venons de citer, explicite le métaphorisé en le juxtaposant aux métaphorisants; par contre dans l'exemple:

"cette brume de patience qui n'en finira jamais"⁵⁷,

la métaphore-mot est créée par voie d'identification de la "patience" (le comparé) avec "la brume" (le comparant); la métaphore-mot *in praesentia*, ainsi formée, évoque, par réduction synecdochique, l'isotopie de la "vie"; elle reste implicite dans le syntagme narratif, étant sous-tendue entre les mots-métaphores tels que "les quais du monde", "fantômes", "monnaies fausses", "traîner vivants", et entre les signifiants: "la complainte" et "des chagrins".⁵⁸ Les observations, que nous venons de faire, concernent le mécanisme de la création des mots-métaphores; elles mettent en évidence leur influence réciproque et nous démontrent que cette interaction agit aussi bien sur l'axe paradigmatique que sur l'axe syntagmatique.

De même, le métaphorisé qui participe du champ sémantique de l'idéal et du romantique ("le sacré rêve", "la rage d'amour") est mis en apposition dans le

⁵⁷ *ibid.*, p.365.

⁵⁸ *ibid.*, même page.

syntagme, tout de suite après le métaphorisant “un derrière, un seul”. Le jeu célinien ne perd pas de sa tension en raison de cette mise en évidence du métaphorisé; rapprochées, et mises en contact dans un syntagme unique, ces isotopies qui se repoussent en situation normale, s’unissent de manière scandaleuse et mettent au monde un cynisme choquant.

Cette citation nous a fait découvrir un autre trait caractéristique de la métaphore célinienne: le sarcasme qui y est investi. C’est un sarcasme qui tire sa violence des mots orduriers:

“Du chantage, du pur et simple!...Voilà ce que c’est mes cacas! Et que c’est vous qu’en êtes cause!...Je peux vous le dire là entre quatre zyeux!”⁵⁹

Dans ce cas nous sommes en présence d’une métaphore-mot *in absentia*; par une opération synecdochique le lecteur comprend que le mot “caca” signifie dans ce contexte “ennui”.

Outre le choix des mots, il y a aussi le contexte qui prédetermine la violence de la métaphore-mot célinienne; Céline aime confronter l’idéal avec la réalité miséreuse afin de s’en moquer.

Les métaphores de ce type, qui abondent dans la narration célinienne, suivent la trajectoire de la pierre lancée du haut en bas, comme par exemple dans:

⁵⁹ *Guignol's band*, p.56.

“des tracassés du périnée”⁶⁰

Le mot “tracassé”, fait référence au champ sémantique d’“inquiet, soucieux” et cela évoque la tête ou le coeur humain; mais sa combinaison avec un terme anatomique signifiant “région du corps entre l’anus et les parties génitales”⁶¹, fait changer de direction au mouvement métaphorique: il s’agit non seulement des organes situés dans le “bas” du corps humain, mais aussi de choses jetées dans les bas-fonds de l’inconscient humain et qui recouvrent “la bassesse” ou “la décadence” sur l’échelle des valeurs sociales.

Et en réalité les romans abondent, en mots obscènes et scatologiques et des plus écoeurants sur le fond d’un langage populaire-argotique. L’emploi célinien de l’obscénité et de la scatologie a encore ceci de particulier qu’il n’est pas toujours lié aux organes, gestes ou modalités de la sexualité ou de la déjection. Elles interviennent à travers les moqueries, les menaces et les injures. Selon Henri Godard, la raison principale pour laquelle les mots et les tournures du langage oral sont préférés, est l’état d’esprit du romancier, profondément touché par la guerre. Bouleversé à fond, Céline laisse délibérément parler la haine en lui:

⁶⁰ *Voyage au bout de la nuit*, p.361.

⁶¹ *Le Micro Robert, dictionnaire d'apprentissage*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1988.

“C’est la haine qui fait l’argot. L’argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère (...) L’argot est fait pour permettre à l’ouvrier de dire à son patron qu’il le déteste (...)”⁶²

Ainsi les métaphores et les images véhiculées par ces mots, provoquent des impressions liées à l’obscénité et à la scatologie, de scandale, et de dégoût.

“(...) le Tartre! Gratin de cloaque!”⁶³

Obscénité et scatologie mettent en jeu d’autres forces que celles qui s’affrontent dans la société: elles figurent dans le texte au service de l’injure. Ayant la réputation d’être des intouchables du lexique, elles gardent chacune leurs vibrations particulières. Les insultes ont une vocation comique; elles cherchent entre autre à rendre l’insulté risible:

“(...) l’âme excédée, vous là, si sot!...à leur parler de nouvelles!... oser!... à eux!... les gens riches peuvent être “sportifs”... sportifs en Bourse, ou au Paddock... sportifs à faire monter leur “Suez”... sportifs à se secouer les actrices, les faire monter par leur jockey... sportifs à brûler les “feux rouges”... (...) maintenant là, Gertrut, Brottin, c’était se kidnapper les auteurs!... mais un sport qu’ils se gardent bien...oh! l’horreur!... comme de chier au lit!... c’était de tâter eux-mêmes du

⁶² Godard, Herni, *op. cit.*, p. 68.

⁶³ *D’Un château l’autre*, p. 73.

truc!...maquereaux pas fous! Les auteurs meurent au labeur? alors?... les ânes aussi!”⁶⁴

Obscénité et scatologie sont les moyens du comique le plus primitif, mais le plus sûr. Elles sont aussi le moyen d'affranchissement le plus sûr de certains tabous et révèlent les fantasmes et les peurs situés en deçà et au-delà des mots.

La prolifération de métaphores-mots- injures, insultes, obscénité et scatologie, crée un certain degré de violence que seul le rire peut résoudre. Sans les incessantes trouvailles de langage qui de ligne en ligne font rebondir ce rire, on ne supporterait pas des évocations telles que:

”(...) l'Académie!... Richelieu! ... (...) “Quai des Futés!” ... Coupole des rectums et prostates! (...)”⁶⁵

Ou bien: “(...) les entrailles nouées par les cacas, durs... quinze jours que je peut pas aller (...)”⁶⁶

Et ce qui retient, encore, le lecteur, après une bourrasque d'injures et de grossièretés scandaleuses, ce sont ses inventions lexicales: néologismes, mot-valises, mot amputés et calembours; car, avant d'être créatif dans son style, Céline l'est dans son lexique. Il s'agit de milliers de mots inventés ou transformés par Céline:

⁶⁴ *D'Un château l'autre*, p.76.

⁶⁵ *ibid.*, p. 148.

⁶⁶ *Féerie pour une autrefois I*, p. 168.

“(...) les femmes à Pierrot, qu’on se trompe pas, avec tous les vices et machins, si elles affurent trois livres par jour! C’est tout le bout du monde!...”⁶⁷

(Nous soulignons)

Dans cet exemple nous constatons l’emploi du verbe “affairer” dans une forme transformée par le romancier en “affurer”.

Chaque démarche de Céline en matière de langue devient un moyen de comique. Toute déformation et toute création lexicale, bref, tout jeu avec le signifiant tiennent de la plaisanterie:

“(...) je vois là les Rossky sur la pente (...) ont bien l’air lucifers, mais pas si sûr d’eux!... ils chichitent, tortillent du tank, dialectalotent...”⁶⁸;

ou bien les distorsions telles que “il me supplique”⁶⁹ et “je jérémiadera plus”⁷⁰ n’existent pas dans la langue française; “je jérémiadera plus” est formé à partir du nom pluriel féminin “jérémiades” qui d’après le Micro Robert signifie “plaintes sans fin qui importunent.”

⁶⁷ *Guignol’s band I*, p. 46.

⁶⁸ *D’un château l’autre*, p. 170.

⁶⁹ *Guignol’s band I*, p. 47.

⁷⁰ *D’Un château l’autre*, p.97.

En nous appuyant sur ces exemples, nous avons constaté que les enchaînements de la grammaire et de la logique sont coupés et que le signifiant et le signifié des mots sont déplacés l'un par l'autre:

“les refoulés bombifiés de Berlin”⁷¹

Par une invention lexicale, la transformation du verbe “bombarder”, Céline crée une plaisanterie pour atténuer le choc de l’effroi et du tragique: “bombifié” étant inventé pour dire “bombardé”, rime avec “horrifié” qui d’ailleurs le suit dans le syntagme:

“(…) la réalité c’était (…) les fuyards de l’armée Vlasoff, les refoulés bombifiés de Berlin, les horrifiés de Lithuanie, les défenestrés de Koenigsberg, les “travailleurs libres” de partout (...)”⁷². (nous soulignons).

Le gauchissement des expressions figées est une source parmi les autres de créer des métaphores-mots. Dans un extrait du roman de la trilogie allemande intitulée *D’un château l’autre*, l’expression “peu ou prou” qui signifie “plus ou moins” est employée à deux reprises mais en subissant des changements:

“(…) femmes, choses peu prou pas croyables! (...)”⁷³

⁷¹ *D’un château l’autre*, p.365.

⁷² *ibid.*, même page.

⁷³ *ibid.*, p. 259.

La première fois que cette locution adverbiale subit un premier changement, c'est l'omission de la conjonction "ou", ce qui est bien en unisson avec la loi du moindre effort qui régit le langage parlé; mais cette même locution, sur la même page subit une deuxième transformation, plus significative encore, et cette fois-ci, elle est bien "tordue":

"(...) pris par le sort ... vous vous dégagerez prou ou mal! (...)">⁷⁴

Cette locution à valeur adverbiale est complètement renouvelée pour obtenir un autre sens que l'emploi général l'exigerait; avec une finesse de poète, Céline invente, en transformant une locution qui déjà existe mais qui ne va pas avec le verbe "se dégager". Le croisement des expressions "peu ou prou" et "tant bien que mal" donne "peu ou mal". Et en résultat de ce gauchissement des constructions naît la métaphore- mot créative de Céline.

Un autre procédé de création de métaphores-mots que Céline applique, on dirait, de manière impulsive, c'est la distorsion des mots:

"(...) masochisse à mort"⁷⁵ ou bien

"Monsieur Trisse"⁷⁶

⁷⁴ *D'Un château l'autre*, p. 259.

⁷⁵ *ibid.* p. 157.

⁷⁶ *Guignol's band*, p. 44.

“(…) J’ai toujours trouvé indécent, rien que le mot : écrire!... prétentiard, narcissé, “m’as-tu lu”... c’est donc bien la raison de la gêne... la seule!... pas candidat au Panthéon! Les petits vers les plus chers du monde! Soufflot-goulus! non!(...)”⁷⁷

Outre le néologisme “m’as-tu lu?” créé dans l’esprit du langage populaire et oral, nous constatons l’emploi de “narcisse”, obtenu comme résultat de la distorsion spontanée faite au mot “narciste”. Cette “petite” intervention n’est pas sans effet significatif: précédé par un mot- valise qui porte en lui les signifiants de deux signes différents, ceux de “prétentieux” et “vantard” et suivi d’un néologisme composé- “m’as-tu lu”, la forme tordue du mot “narciste” introduit une nuance très personnelle d’amertume. C’est le moment pour Céline, de s’adresser directement à son lecteur caché derrière le narrateur:

“(…) pas candidat au Panthéon! (...) le peu que j’ai écrit regardez ces haines!... ce qu’on m’en a voulu!... et encore!...”⁷⁸

L’action, entreprise par Céline, sur le signifiant est d’ordre sémantique: à côté de la déformation des signifiants ou de l’invention de nouveaux signifiants, Céline exploite le procédé de déplacer; c’est-à-dire de substituer au terme propre, (le métaphorisé), un autre terme, (le métaphorisant), qui dévie de son sens et de son emploi réglés par les dictionnaires, pour en acquérir des nouveaux.

⁷⁷ *D’un château l’autre*, p. 141.

⁷⁸ *ibid.*, même page.

Une autre originalité stylistique des métaphores céliniennes, ce sont les mots-valises. Ils représentent des croisements de deux signifiants différents, comme par exemple “myriatonnes de décombres”⁷⁹ Cette métaphore est formée par voie de metissage des mots “myriade” et “tonne”; le premier mot porte en lui les sèmes “très grand nombre, quantité immense”, alors que le deuxième élément constitutif de cette combinaison originale, évoque l’idée d’une énorme masse. Bref, deux signifiants différents qui recouvrent le même signifié, unissent leur force suggestive pour donner naissance à une métaphore synthétique, hors du commun.

Jean-Michel Adam et Jean-Pierre Goldenstein, considèrent le mot-valise comme une métaphore génératrice qui:

“(...)engendre une fiction par déplacements, développements successifs du comparant.”⁸⁰

Et dans le cas des mots-valises ces déplacements sont dus à des ressemblances des signifiants, comme vient de nous le démontrer la citation faite ci-dessus. Cette démarche lexicale vise certains effets stylistiques. Si l’auteur avait dit “myriade et tonnes de décombres” ce ne serait plus une métaphore; et l’image de la destruction ne serait pas aussi forte pour traduire toute la cruauté qu’elle implique:

⁷⁹ *D’un château l’autre*, p. 423.

⁸⁰ Adam, J.-M., & Goldenstein, J.-P., *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976, p. 184.

“(...) myriatonnes de décombres, expirant beuglant troglodyte...finie taupe!(...)”⁸¹

On peut toujours multiplier ces exemples:

“je miragine” qui, en réalité équivaut à “mirage”+”imaginer”⁸²; ou bien:

“(...) le moment des idées!... blablafourilleries?... peut-être?”⁸³

où “blablafourilleries” est composé de “blabla” et le verbe “fouriller” substantivé par Céline à l’aide de la terminaison “-erie”. Dans *le Micro Robert*⁸⁴, le mot familier “blabla” est défini comme “bavardage, verbiage sans intérêt”; et le verbe “fouriller”, selon ce dictionnaire veut dire:

“travailler les détails de, aller en profondeur, creuser pour mettre à découvert ce qui peut être enfoui, explorer avec soin en tous sens”.

Ces deux champs sémantiques se confrontent dans une même métaphore-mot pour se moquer des idées vaines de certains intellectuels de son époque.

Les verbes sont les mots les plus fréquemment soumis aux distorsions céliniennes. Tout en eux est susceptible à un déplacement: le temps, le mode, la voix, le régime, la construction:

⁸¹ *D’un château l’autre*, p. 423.

⁸² *ibid.*, p. 155.

⁸³ *ibid.*, p. 138.

“Il (Montandon) a plus eu le temps de tourister aux “horizons-qui-s’enfuient”⁸⁵ (Nous soulignons)

“(…) la connerie de l’homme dialectise tout, brouillaminise...”⁸⁶ (Nous soulignons.)

Céline fait aussi large part à des classes d’éléments qui déséquilibrent au dépens du sens le rapport du signifiant au signifié. Les jurons, les interjections, les onomatopées et les calembours sont autant de ruptures dans la chaîne du discours. Ils donnent une nuance affective avant de se réduire à un ou à plusieurs sens possibles. Céline exploite à volonté ces procédés et multiplie ces catégories de mots-métaphores, afin d’affaiblir le niveau de compréhensibilité du texte:

“(…) je me trouvais embringué dans un de ces micmacs!... méli-mélo... où ça allait?... c’était tout imaginaire? (...)”⁸⁷ (Nous soulignons)

“Micmacs” et “méli-mélo” sont des onomatopées qui ternissent la clarté de la perception du message; mais ceci ne dure qu’un petit moment, car l’interférence paradigmatique des isotopies de “rêve”, “choc” et “hallucinations” dans l’énoncé, colore ces onomatopées de l’idée d’une certaine confusion ou désordre:

⁸⁴ *Le Micro Robert, Dictionnaire d’apprentissage*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1988.

⁸⁵ *Féerie pour une autrefois*, p. 82.

⁸⁶ *D’un château l’autre*, p. 145.

⁸⁷ *ibid.* p. 125.

“(...) c’était moi?... un rêve?... j’ai été très brutalisé... (...) je me ressens fort de certains chocs... (...) mais de telles hallucinations? Auditives, encore... peut-être?... mais visuelles?(...) extrême rareté (...)”⁸⁸

La production du texte est assurée, dans une grande mesure, par des calembours: ce sont des jeux de mots fondés sur une similitude de sons recouvrant une différence de sens; il s’appuie sur l’homophonie de deux signes ou de deux syntagmes:

“(...) Norbert Loukoum, (...) et le foetus Tartre! ... et Larengon! ... la Triolette aux cabinettes!...”⁸⁹

Dans l’exemple de “Tartre” et “Larengon”, ce sont des calembours qui jouent sur l’homographie des noms propres des intellectuels gauchistes français de l’époque: Sartre et Louis Aragon. L’autre calembour, “Triolette aux cabinettes” joue à la fois sur l’homophonie (“Triol-ette aux cabin-ettes”) et sur l’homographie du nom propre Triolet; quant à “cabinette”, c’est un mot-valise, formé en synthétisant “cabinet” et “toilette”; tous les deux, ces signifiants renvoient à l’isotopie de “cloaque”. Identifiant Elsa Triolet avec les lieux d’aisances, le romancier lance une insulte très agressive contre la personne de cette intellectuelle gauchiste, qui a, d’ailleurs, traduit son roman *Voyage... en russe*.

⁸⁸ *D’un château l’autre*, p. 125.

⁸⁹ *D’un château l’autre*, p. 148.

La majorité de ces mots n'ont pas été légitimés par le consensus de l'usage, ni définis par la compréhension commune. Voilà pourquoi nous pensons que, dans une certaine mesure, les métaphores-mots céliniennes contiennent des éléments marginaux.

Ces romans étudiés sont à caractère autobiographique et abondent en néologismes exprimant l'antisémitisme et le racisme de Céline:

“(...) yeutez un petit peu”⁹⁰ (Nous soulignons.)

La verbe “yeuter” employé en forme impérative, n'existe pas en français; c'est une invention du romancier pour désigner ce qui est relatif aux Juifs:

“(...) Coprechot est rédacteur en chef du grand hebdomadaire yachtique “Bout dehors”⁹¹ (Nous soulignons.)

Outre ces mots dictés par sa haine, le fonds lexicologique puise aussi abondamment dans les autres registres. Les mots de “bonne compagnie” ne sont pas tout à fait abandonnés. Si l'on examine attentivement une page de Céline, il est rare qu'on n'y découvre en quantité non négligable des mots qui appartiennent au français “plus neutre”:

⁹⁰ *D'un château l'autre*, p. 136.

⁹¹ *ibid.*, p. 197.

“(…) Vers les dernières heures de cette même soirée tout est devenu assez net autour de nous, comme si les choses décidément en avaient eu assez de traîner d’un bord à l’autre du destin, indécises, et fussent toutes en même temps sorties de l’ombre et mises à me parler. Mais il faut se méfier des choses et des gens de ces moments-là. On croit qu’elles vont parler les choses et puis elles ne disent rien du tout et sont reprises par la nuit bien souvent sans qu’on ait pu comprendre ce qu’elles avaient à vous raconter. Moi du moins, c’est mon expérience”⁹² (Nous soulignons).

À force d’être répété, le mot “chose” devient une métaphore-mot qui acquiert un sens qu’il abandonne tout de suite après, pour en recouvrer un autre. Deux champs sémantiques s’entrecroisent dans ce petit passage extrait de *Voyage au bout de la nuit*, où Bardamu revoit Robinson au café de Martrodin; l’un signifie la netteté: “net”, “sorties de l’ombre”; l’autre champ sémantique exprime l’idée de confusion: “traîner”, “indécises”, “ne disent rien du tout”, “la nuit”; comme si le personnage principal présentait la fin tragique de Robinson, devenu son compagnon contre sa volonté.

Pour le caractère “neutre” et général de son sens, le mot “chose” devient très souvent l’acteur principal du jeu métaphorique dans les romans de Céline. Ainsi, n’ayant plus depuis longtemps de nouvelles de son camarade Robinson, Bardamu se rend à Garenne-Rancy. L’image de ce quartier se dresse comme la métaphore de la misère et de la mort, les acteurs principaux du destin; ayant rendu, de cette façon,

⁹² *Voyage au bout de la nuit*, p. 313.

l'atmosphère générale du quartier, le lecteur se voit introduit chez le fils Henrouille, alité dans sa chambre où l'on sent les relents de la mort qu'exalent les "choses":

"(...) ça change une chambre (...) Si vieilles, si déchues qu'elles soient, les choses, elles trouvent encore on ne sait où la force de vieillir. (...) Pas les objets de place, bien sûr, mais les choses elles-mêmes, en profondeur. Elles sont autres quand on les retrouve les choses, elles possèdent, on dirait, plus de force pour aller en nous plus tristement, plus profondément encore, plus doucement qu'autrefois, se fondre dans cette espèce de mort qui se fait lentement en nous (...) D'une fois à l'autre, on la voit s'attendrir, se rider en nous-mêmes la vie et les êtres et les choses avec, qu'on avait quittées banales, précieuses, redoutables parfois"⁹³

Le lecteur essaye de trouver une signification à ce mot trop général "chose", chaque fois qu'il est répété, mais on n'y arrive pas; il nous échappe chaque fois que nous tentons de le préciser. La première fois que ce mot est mentionné, on dirait que le narrateur parle d'objets qui sont placés dans une chambre, parce qu'on parle des changements dans la chambre où est alité le fils Henrouille, malade; ce qui donne l'impression que ce sont les meubles, les rideaux, les tapis... qui changent; mais cette impression s'avère fautive, car le narrateur précise:

" Pas les objets de place", mais "celles (les choses) en profondeur"⁹⁴

⁹³ *Voyage au bout de la nuit*, p. 373.

⁹⁴ *ibid.*, même page.

Dans ce cas, ne s'agit-il pas de la vie et de la mort, puisque la distribution des sèmes connotatives se fait dans deux champs sémantiques opposés? L'un est promu par l'action interactive des lexèmes "force" et le verbe d'action "aller"; l'autre, composé de la lexème "la mort" et le verbe "se fondre", agit dans le sens inverse. Et pourtant ce n'est ni "la vie" ni "les êtres", mais:

"les choses avec, qu'on avait quittées banales, précieuses, redoutables parfois (...)"⁹⁵

Il y a des moments où ce jeu de mots rend le lecteur perplexe, mais c'est le caractère de la métaphore célinienne, elle se trouve dans un mouvement constant de va-et-vient entre les paradigmes qui se dégagent lors de la lecture syntagmatique; elle semble insinuer quelque chose à force de cumuler des sèmes provenant d'une même isotopie, mais tout de suite après, elle se hâte à la dénier. De cette manière, Céline choque encore une fois son lecteur: les mots et les termes de "bonne conduite" sont-ils employés pour ne rien dire?:

"(...) à quoi ça sert les mots quand on est fixé? À s'engueuler et puis, c'est tout."⁹⁶

Et en réalité, Céline exploite largement le procédé du mutisme dans ces romans, comme s'il découvrait le néant effrayant dans la parole humaine elle-même.

⁹⁵ *ibid.*, même page.

⁹⁶ *Voyage au bout de la nuit*, p. 296.

Céline remplit, par moments, ce vide de sens, avec des termes scientifiques et techniques; c'est le médecin ou le savant qui prend la parole; et avec ce vocabulaire technico-scientifique, on entre dans une zone intermédiaire. D'une part il est celui des ouvriers et des techniciens qui pratiquent quotidiennement les mots en même temps qu'ils manipulent les objets désignés par ces mots. Et d'autre part c'est le vocabulaire savant qui se sépare de la langue populaire et argotique. Il y a chez Céline tout un usage spécifique du vocabulaire médical:

“flirteurs voyous des échafauds, (...) qu'on rouvre la belle Guyane pour eux! réarme l'Île du Diable!... plus, prime, chacun quelque chose à la langue ... petits épithéliomes, tout choix! Entre carotides et pharynx ...”⁹⁷ (Nous soulignons.)

En vérité, le propre de la métaphore célinienne est qu'elle naît de la rencontre inattendue de tous ces mots de provenance différente, du metissage des divers registres de la langue. La manière insolite dont ces mots sont mis en contact, sont à la base des effets de sens qui ne sont typiques que de Céline. Quoi qu'il en soit, tous ces jeux créatifs lexicaux, qu'entreprend Céline avec la langue populaire, ses croisements, sa constante tendance à ajouter au terme neutre un degré d'intensité (augmentatif ou diminutif) ou d'affectivité (admiratif ou péjoratif), donnent naissance à une expression métaphorique extrêmement variée et riche en effets.

II. B. LE SENS MÉTAPHORIQUE DANS LA PHRASE

Lorsqu'on analyse la métaphore-phrased il ne faut pas oublier que la proposition contient des signes mais qu'elle n'est pas un signe, car "(...) les phrases n'ont ni distribution, ni emploi"⁹⁸.

Voilà pourquoi dans la métaphore-phrased, nous chercherons à expliquer les liens entre le comparant et le comparé dans la métaphore. Comme nous l'avons déjà souligné (dans le chapitre I.C de notre thèse), les liens d'identification sont caractéristiques de la métaphore *in praesentia*, alors que les liens synecdochiques sont typiques de la métaphore *in absentia*.

La métaphore-mot est une métaphore *in praesentia*. Elle porte sur un seul mot, tandis que la métaphore-phrased et la métaphore-énoncé sont plutôt du type *in absentia*. Celles-ci se basent sur la réduction synecdochique.

Et pourtant, d'après les résultats de notre étude sur la métaphore-phrased et sur la métaphore-énoncé celiniennes, celles-ci représentent une synthèse des deux: *in praesentia* et *in absentia*, à la fois; c'est-à-dire, la phrased et l'énoncé celiniens se meuvent entre l'énigme et l'explication. Cela prouve que le romancier tarvaille son style de manière à tenir l'attention du lecteur éveillée en parlant de manière ambiguë, sans pour autant le foncer dans l'incompréhensible. La métaphore *in praesentia*

⁹⁷ *D'un château l'autre*, p. 72.

⁹⁸ Ricoeur, Paul, *op. cit.* p.90-91.

amène avec elle les données du puzzle métaphorique, alors que celle *in absentia* introduit l'énigme elle-même, dont le déchiffrement passe par l'identification des liens synecdochiques possibles entre les champs sémantiques. C'est ce qui paraît évident dans les "bouts" de phrase métaphoriques cités ci-dessous:

"La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit. Et puis, peut-être qu'on ne saurait jamais, qu'on trouverait rien. C'est ça la mort."⁹⁹

La reprise de la construction "C'est ça" (un élément *in præsentia*), qui est une manière d'affirmation orale, fait preuve de la volonté du romancier non seulement d'affirmer, mais aussi de confirmer sa vision de la vie passagère et inconsistante.

Dans le cas d'une autre métaphore *in præsentia*:

"(...) villes et empires en marmelade (...)"¹⁰⁰

Nous repérons facilement le lien grammatical entre le comparé et le comparant, introduit par la préposition "en"; en outre les deux éléments sont bien présents; reste à expliciter le lien synecdochique entre les deux:

⁹⁹ *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 340.

¹⁰⁰ *Rigodon*, p. 123.

L'expression "en marmelade" s'est déjà figée, comme nous le démontrent les dictionnaires; et elle a le sens de "réduit en bouillie"¹⁰¹; En conséquence c'est bien le cas de la métaphore morte.

Et en effet, certains emplois figurés se trouvent "sous menace" de mort, comme nous le prouve l'exemple ci-dessous; pour dire que le courage lui manquait, le narrateur conclut:

"(...) je ne savais pas faire ma putain"

Dans le cas de cette métaphore-phrase, nous sommes en présence d'un procès de lexicalisation de la métaphore; cette métaphore, encore vivante, a la tendance de se transformer en expression figée, c'est-à-dire, en métaphore morte. Céline était conscient du caractère éphémère de la langue; ce souci reste le motif de ses recherches stylistiques à des fins d'innovations lexicales, soit sous formes de néologismes :

"des astronomes dardés vers le ciel, à supputer, mathématiser des vides..."¹⁰²

(Nous soulignons)

Soit sous forme de combinaisons inattendues:

"(...) un homme à barbiche poivre et sel (...)"¹⁰³ (Nous soulignons)

¹⁰¹ *Le Micro Robert, dictionnaire d'apprentissage*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988.

¹⁰² *Rigodon*, p. 123.

¹⁰³ *ibid.*, p. 149.

La métaphore-phrase célinienne est particulièrement intense et riche en effets.

Dans une phrase telle que:

“L’esprit du mal, le Jules voilà!”¹⁰⁴

L’inversion de la phrase donne le tout premier choc sémantique, car dans une phrase “normale” la tendance serait plutôt d’employer le mot “voilà” au début, afin de présenter quelqu’un ou de montrer quelque chose, comme par exemple dans la phrase qui suit: **“Voilà Jules, l’esprit du mal”*. Dans ce cas nous aurions affaire à une métaphore *in praesentia* où le comparant “l’esprit du mal” suivrait en apposition le signifié “Jules”. En renversant l’ordre des mots composant la métaphore, dans la phrase, Céline crée bien une métaphore *in absentia*; le comparant “l’esprit du mal” est là, mais son lien d’apposition étant renversé, n’est plus évident. De cette façon, le romancier tire des effets métaphoriques en jouant avec la syntaxe même de la phrase.

La métaphore-phrase célinienne est caractéristique par sa résonance et par sa forme orales. Les tours dont est tissé le texte célinien participent plus ou moins de la syntaxe du français populaire:

“Qui c’est que tu es?”¹⁰⁵ au lieu de “qui es-tu?” ou bien:

“(…) j’y ferai ravalier son boudin”¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Féeries pour une autrefois I*, p.190.

¹⁰⁵ *D’Un château l’autre*, p.112.

¹⁰⁶ *ibid.*, p.130.

Étant donné que “boudin” signifie “boyau rempli de sang et de graisse de porc assaisonné”¹⁰⁷, cette tournure familière conquiert un sens de menace.

Céline montre une prédilection marquée pour les tournures familiales, car elles constituent le matériel linguistique le plus approprié à son but de traduire dans sa phrase l’émotion. Et en réalité elles ont l’air d’être puisées, sans être touchées, “sur place”, c’est-à-dire dans leur milieu naturel qui est le langage familier et populaire; ce qui fait que les romans céliniens donnent l’impression d’une voix qui est en train de parler.

“(…) faut pas mélanger les torchons”¹⁰⁸ est employé pour dire : “il ne faut pas confondre les choses”;

“(…) je cours guibolles à mon cou (…)”¹⁰⁹. “Guibolle” est le mot familier pour dire “jambe”. Ainsi naît une tournure propre au langage familier pour dire “courir de toute force”;

“il prend tout l’ouragan en poire!”¹¹⁰ est une tournure familière pour dire “se moquer de”.

¹⁰⁷ Le Micro Robert, dictionnaire d’apprentissage, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988.

¹⁰⁸ *Guignol’s band I*, p. 46.

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 47.

¹¹⁰ *Féerie pour une autrefois II*, p. 269.

“(…) Elle (la bien aimée que Robinson avait quittée) avait le feu au coeur et puis au cul...Ça l’a reprise de plus belle...”¹¹¹

C’est l’une des métaphores centrales dans l’oeuvre romanesque de Céline. Elle a assumé la fonction de structurer tout le récit célinien; ce qui fait que le mouvement de la métaphore célinienne soit orientée vers le bas (le bas-ventre, même) et que tout dans ce monde se définit et s’explique par “le cul”:

“ Nous implorons la Vierge Marie!... (..) le Dieu le père... les Aquilons! Le Trou du Cul!...”¹¹²

“Tom précédait notre aventure, le trou de son cul était le repère.”¹¹³

et par “le caca”:

“C’est ça l’essentiel: caca.”¹¹⁴;

“Miséricorde! Qui nous forfait dans la culotte à glouglous... C’est la débâcle des Esprits!”¹¹⁵

¹¹¹ *Voyage au bout de la nuit*, p. 454.

¹¹² *Guignol’s band I*, p. 18.

¹¹³ *Mort à crédit*, p. 91.

¹¹⁴ *Féerie pour une autrefois I*, p. 126.

¹¹⁵ *Guignol’s band I*, p. 18.

L'une des particularités de la métaphore-phrase célinienne, de type *in absentia*, c'est sa tendance à se formuler comme un aphorisme. Elle révèle l'empressement, qui agite le romancier, d'argumenter sa propre vérité :

“On a beau dire et prétendre, le monde nous quitte bien avant qu'on s'en aille pour de bon”¹¹⁶;

“(…) l'âme humaine est pleine de poisons mal distillées... d'où toutes ces pensées encrassées...”¹¹⁷

De cette manière la phrase-métaphore se transforme en sentence dans les moments où l'auteur privilégie l'idée de la cohérence de sa narration; et ceci, pour traduire ses propres découvertes concernant la vie, sous forme de pensées-images.

“(…) le vieillard a la larme à l'oeil, chronique (...) il pleure qu'on va le mettre en boîte”¹¹⁸

“(…) la misère poursuit implacablement et minutieusement l'altruisme et les plus gentilles initiatives sont impitoyablement châtiées.”¹¹⁹

Outre qu'il puise abondamment dans le lexique populaire, Céline donne à sa phrase la construction du langage populaire. Elle est agencée de manière à faire

¹¹⁶ *Voyage au Bout de la Nuit*, p.458.

¹¹⁷ *Féerie pour une autrefois I*, p. 223.

¹¹⁸ *Rigodon*, , p. 210.

¹¹⁹ *Voyage au Bout de la Nuit*, p.318.

ressentir la pulsation du parler oral. Elle marque un mouvement constant de va et vient entre les deux pôles: elliptisme et redondance des signes.

Le romancier n'hésite pas à formuler ses vérités de la façon la plus directe et la plus économique; dans la réalisation de ce but la métaphore *in praesentia* convient le mieux:

“C’est ça l’essentiel: caca.”¹²⁰

De cette façon l’auteur a trouvé le lien le plus court qui puisse relier deux notions si éloignées l’une de l’autre dans notre mentalité: “l’essentiel”, qui évoque “l’essentiel de la vie humaine” et se trouve au plus haut dans notre échelle des valeurs, est identifié avec “caca”, qui se trouve au plus bas, et qui, en outre est le plus souvent passé sous silence: on préfère ne pas y penser ni en parler; ainsi par le truchement de la métaphore *in praesentia*, des signifiés qui normalement se nient l’un l’autre, (étant donné que l’un, abstrait, oriente le lecteur vers les hauteurs sublimes alors que l’autre, amène tout de suite l’image concrète des excréments humains), sont mis en relation d’apposition. Et pour se rendre compte de la “terreur” qu’inflige la métaphore célinienne au lecteur, il faut préciser quel est le type de cette relation d’apposition, car la métaphore *in praesentia* du type “nom + verbe être/mise en apposition+ attribut/complément” est le plus fréquent en général. Alors que dans le cas de cet exemple, les deux catégories constituant deux pôles contradictoires, sont non seulement juxtaposées, comme c’est dans l’exemple d’une autre métaphore *in*

*praesentia*¹²¹, mais le refus de ces deux notions opposées d'être unies dans une même phrase, est combattu par l'organisation même de la phrase ("C'est ça"), ainsi que par sa ponctuation (l'emploi de deux points).

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir dans maintes citations faites jusqu'à présent, la phrase dans les romans de Céline est disloquée, segmentée et fragmentée:

"(...) Chaque fois que Céline s'exprime de manière elliptique ou abrégée, il soumet quelque peu l'écrit à cette économie de l'oral. Chaque fois qu'il laisse au lecteur le soin de suppléer le mot qu'il n'écrit pas, il fait appel à ses habitudes d'auditeur."¹²²

"(...) Vidé! Abruti! Vaincu! Par quarante années de petitesse sagaces! (...)"¹²³

Cette phrase représente une métaphore *in absentia*, par conséquent le lien synecdochique attend à être repéré. Il est implicite et se trouve quelque part entre les deux champs sémiques qui viennent s'entrechoquer; l'un porte sur l'épuisement, la déchéance, l'échec et l'insignifiance ("Vidé! Abruti! Vaincu!", "petitesse") et l'autre, sur la perspicacité. Le lien entre les deux isotopies, d'ailleurs situées très loin l'une

¹²⁰ *ibid.*, p. 126.

¹²¹ "la vérité! l'abîme!" (*Féerie pour une autrefois* p. 165), où les deux noms sont juxtaposés de manière que le lien reste à trouver, d'autant plus que l'apposition n'est pas faite avec une virgule, comme le dit la règle, mais avec un point d'exclamation qui n'achève pour autant pas la phrase, mais l'entrecoupe.

¹²² Godard, Henri, *La Poétique de Céline*, Gallimard, Paris, 1985, p.38.

¹²³ *Voyage au bout de la nuit*, p. 439.

de l'autre, est très subtil et échappe à tout effort d'être "traduit" en langage non métaphorique.

La construction de la phrase suggère l'idée du cri étouffé par la colère qui est traduit par des propositions elliptiques exclamatives. La fragmentation de cette phrase elliptique en propositions plus ou moins indépendantes, la transforme en métaphore-phrase de l'amertume:

Surtout à partir de *Guignol's band*, la phrase célinienne devient de plus en plus elliptique:

"Toute la famille humaine au Zoo! le Déluge sans Arche, la Relève des martyrs animaux, l'équarrissage des Instruits."¹²⁴

"La grande Révolution morale?...Colombe! on verra!..."¹²⁵

"(...) la vérité! l'abîme!"¹²⁶

Dans ces cas-là le lecteur doit faire tout le travail de décomposition de la phrase, trouver ce que le romancier a passé sous silence et rétablir ainsi le lien qui sous-tend ces mots ou propositions dans la phrase, pour la recomposer finalement. Il

¹²⁴ *Féerie pour une autrefois 1*, p.78.

¹²⁵ *ibid.*, même page.

¹²⁶ *ibid.*, p. 165

est vrai que la tâche du lecteur célinien n'est pas très facile, car il est impliqué, avec son expérience personnelle dans ce jeu de déchiffrement de la phrase-métaphore tenant du puzzle.

Et tout en restant disloquée et elliptique, il y a, pourtant, en elle une tendance bien marquée à répéter le même signifié, à reprendre le même motif; comme si Céline faisait attention qu'il n'ennuie pas trop le lecteur avec son mutisme, car il suffit de peu de choses pour que le sens se perde. Voilà pourquoi la métaphore explicative n'est pas bannie du texte célinien. La métaphore explicative se double d'une comparaison comme c'est le cas dans:

“(...) Je veux, Ferdinand, essayer d'aller me perdre l'âme comme on va perdre son chien galeux (...). (Nous soulignons)”¹²⁷

“(...) des essaims de balles rageuses, pointilleuses comme des guêpes.”¹²⁸
(Nous soulignons)

Dans la langue parlée, tout mot tend à se doubler d'un autre mot de sens voisin, même à se répéter, toute idée à se formuler plusieurs fois; tel est, par exemple, le discours affecté de Baryton, où ses angoisses trouvent leur expression dans une langue que l'on qualifierait de “violée”, tant ses règles sont irrespectées :

¹²⁷ *Voyage au Bout de la Nuit*, p.439.

¹²⁸ *ibid.*, p.16.

“(…) D’ailleurs on dirait déjà qu’ils y sont enfermés ces supermalins dans la cave aux damnés, à force de se masturber la jugeot jour après nuit. (...) ”

Ils n’arrêtent même plus la nuit de se fornicuer à longueur de rêves ces salauds-là (...) ”

Et je te creuse! Et je te la dilate la jugeot! Et je te me la tyrannise! (...)”¹²⁹ (Nous soulignons.)

Les propositions soulignées font partie de l’isotopie du signifié de “se masturber”. La reprise de ce signifié avec des comparants métaphoriques chaque fois différents, ainsi que leur juxtaposition avec des points d’exclamation, correspondent à l’image des gestes de Baryton en colère; ces phrase-métaphores redondantes renvoient à l’image choquante de la perversité, qui provoque l’indignation chez le héros:

“(…) on s’ennuyait paraît-il dans le conscient! On ne s’ennuiera plus! On a commencé par s’enculer, pour changer...”¹³⁰

Cet exemple nous prouve que Céline s’entête à rendre la métaphore émotionnelle dans son ambiance authentique, en transposant par l’organisation syntaxique de la phrase, les gestes et les mimes qui accompagnent la parole vivante.

De cette manière la phrase célinienne se transforme en une avalanche verbale à force de cumuler des mots et des propositions en les juxtaposant. Ceci ne devrait

¹²⁹ *ibid.*, p. 424.

¹³⁰ *Voyage au bout de la nuit*, p. 425.

pas nous surprendre, car “(...) Chaque fois que Céline préfère la juxtaposition là où notre habitude de l’écrit nous laissait attendre une subordination, il se rapproche du modèle oral.”¹³¹ et fait augmenter la puissance métaphorique de sa phrase.

“(…) nous en avons notre quota d’intellectuels à Siegmaringen... des vrais cérébraux, des sérieux... (...) pas de cafouilloneux de terrasse, ambitionnissimes, alcooliques, débiles à sursauts, louchant d’un charme l’autre, d’une pissotière l’autre, slaves, hongrois, yankees, minges, d’un engagement l’autre, d’une mauriac-tarterie l’autre, carambolant croix en faucille, d’un pernaud l’autre, d’une veste à l’autre, d’une enveloppe l’autre ... (...) tous intellectuels bien sérieux!... c’est-à-dire pas gratuits! Verbaux du tout!non!... payants! (...)”¹³² (Nous soulignons)

Le complément de cette phrase paraît sans fin, parce qu’il est surchargé d’épithètes juxtaposées. Elles véhiculent toute la bile du romancier contre les intellectuels “pas gratuits”. On reconnaît parmi les attaqués Mauriac et Sartre à l’un des néologisme formés à partir de leurs noms:

“mauriaco-tarterie”¹³³

“L’histoire c’est la mémoire des faits! 14 c’est une date! L’Âge de la pierre plate, l’Âge des os, l’Âge des harengs, l’Âge à genoux, l’Âge des cathédrales, et

¹³¹ Godard, Henri, *op.cit.*, p .41.

¹³² *D’un château l’autre*, p.161.

¹³³ *ibid* p.161

l'Âge des Poudres, l'Âge des tanks, l'Âge des trous, l'Âge des reptations, l'Âge des Cages!"¹³⁴ (Nous soulignons).

Après les premières propositions- métaphores *in praesentia* vient le complément développé en une proposition indépendante et elliptique; lui-même représente un entassement de "mini" compléments, contrairement à la phrase traditionnelle littéraire qui veut que la phrase se construise d'après le modèle: nom+ verbe+ complément. Par contre dans cette phrase-métaphorique, le lien entre le groupe verbale et le groupe nominal est assuré par la juxtaposition, comme partout ailleurs dans le récit célinien.

"Qui l'étranglera le beugleur monstre? hululeur! cagoulé féroce fendeur d'âmes, l'hiver baltave!"¹³⁵ (Nous soulignons).

La répétition de comparants qui renvoient au même comparé dans la métaphore-phrase, a pour effet la création d'images précises. Ainsi dans la métaphore suivante:

"On est rien que des vers dessus nous autres, des vers sur son dégueulasse de gros cadavres, à lui bouffer tout le temps les tripes et rien que ses poissons..."¹³⁶ (Nous soulignons).

¹³⁴ *Féerie pour une autrefois 1*, p. 78.

¹³⁵ *Féerie pour une autrefois 1*, p. 79.

¹³⁶ *Voyage au bout de la nuit*, p. 378.

Nous constatons que la reprise de “vers” éveille l’esprit de la Mort omniprésente qui hante le texte célinien, comme par exemple, dans cette métaphore qui déploie l’image de l’horreur et de la débâcle des temps de guerre:

“(…) la réalité c’était (...) les fuyards de l’armée Vlasoff, les refoulés bombifiés de Berlin, les horrifiés de Lithuanie, les défenestrés de Koenigsberg, les “travailleurs libres” de partout (...)”¹³⁷ (Nous soulignons).

Ici le rôle que jouent le calembour est très important. “Bombifié” rime avec “horrifié”; d’ailleurs, c’est un mot-valise (que l’on a déjà étudié dans le ch.II.A.1 du présent travail), forgée à partir de “bombardé” et “horrifié”.

Et en réalité la métaphore-phrase célinienne est très riche en effets. Elle crée des images très impressionnantes, car elle a tendance à humaniser l’inanimé et à déshumaniser l’animé:

“(…) une flamme qui pivote, jaune... violette... tourbillonne... s’échappe!... aux nuages!... danse... disparaît... reprend... l’âme de chaque maison... une farandole de couleurs! (...)”¹³⁸

Ainsi la maison incendiée est dotée d’une âme, ce qui fait ressentir la douleur et le drame de la destruction.

¹³⁷ *D’Un château l’autre*, p. 365.

¹³⁸ *Rigodon*, p. 165

La métaphorisation de la phrase dans les romans de Céline se fait dans l'autre sens aussi. Conformément à la vision célinienne pessimiste et cynique de l'Homme, il est le plus souvent ramené à l'état d'organes:

“paquets de viande”¹³⁹

Ou bien à l'état de geste, ou de vêtement:

“(...) L'Anglais ne dit rien, le polichinelle...”¹⁴⁰

Ainsi nous sommes en droit de conclure que la phrase célinienne par son organisation même qui est inhabituelle et qui va en plus à l'encontre de la phrase traditionnelle littéraire, arrive à créer des effets métaphoriques. Ces effets de sens se prolongent dans la métaphore-énoncé qui les érige en images picturales, et iconiques.

II. C. LE SENS MÉTAPHORIQUE DANS L'ÉNONCÉ

L'étude sur la métaphore-phrase nous a montré qu'en réalité elle pouvait être considérée comme une ébauche d'un énoncé et que chaque énoncé pouvait être considéré comme une phrase. Et pourtant, il est impossible de réduire l'énoncé en une simple somme de phrases. À la différence de la métaphore-mot, qui a un caractère syntagmatique, la métaphore-phrase et la métaphore-énoncé sont plutôt

¹³⁹ *Féerie pour une autrefois II*, p. 306.

¹⁴⁰ *Rigodon*, p. 169.

paradigmatiques, car la métaphore-énoncé n'est en réalité qu'un système de métaphores-mots ainsi que de métaphores-phrases mises en relation par voie d'association et d'évocation; c'est-à-dire l'énoncé métaphorique n'est pas un simple entassement de phrases. Toutes les phrases, tous les mots dans l'énoncé sont impliqués dans cet incident sémique qu'est la métaphore; ils sont tous complices dans ce jeu de sens que l'auteur s'amuse à jouer.

Dans son premier roman Céline s'ingénie à créer des métaphores-énoncés sous forme d'aphorisme:

“Chacun possède ses raisons pour s'évader de sa misère intime et chacun de nous pour y parvenir emprunte aux circonstances quelques ingénieux chemins. Heureux ceux auxquels le bordel suffit.”¹⁴¹

L'oeuvre romanesque de Céline séduit le lecteur par la simplicité et la sobriété de son expression métaphorique que lui confère la forme de l'aphorisme. Et en effet sa narration donne l'impression d'une riche réflexion philosophique, quoique apologisant la laideur, quand il n'est pas submergé par le monde fantasmagorique ou féérique de sa conscience évanouie.

L'énoncé métaphorique célien tire sa force de son organisation syntaxique et syntagmatique inhabituelles. C'est la conclusion qui s'impose après l'analyse des métaphores-phrases. Et en vérité:

“(…) Céline se trouve aux antipodes de Proust (...) Proust travaille pour réunir dans la même structure le plus grand nombre possible de mots et d’actes de prédication; (...) Céline, au terme d’un travail (...) inverse, fait parcourir une succession d’éléments qui n’ont plus entre eux (...) que la liaison la plus ténue et la plus immédiate. L’unité à saisir est celle, dynamique, d’une voix qui parle.”¹⁴²

L’énoncé métaphorique célinien se déroule par rebondissements: c’est tantôt une grêle de mots ou de propositions qui bat le lecteur, tantôt un mutisme déchiré de temps en temps par des cris, mais bien articulés:

“Un moment à la fin des fins, ce perpétuel carrousel grondant fulminant, cette pétarderie de “forteresse” au ras des toits... toute cette idiotie ronchonnerie tonnerre vous attriste... c’est tout! ... le résultat ... la mélancolie que ça vous donne ... l’accablement ... des gens deviennent neurasthéniques (...) vous donne une de ces envies de retourner “chez vous”!... ah, not to be! be! Vous êtes coincé par le sort ... pris dans l’étau! ... vous avez pas fini de rire ... vous débattre et récriminer! À plus savoir! ... not to be crotte! ... que vous êtes fait! ... enfin d’une façon! ... rire contraint ... rire jaune ...”¹⁴³

¹⁴¹ *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 426.

¹⁴² Godard, Henri, *op.cit.*, p. 43.

¹⁴³ *D’un château l’autre*, p. 258.

Ce chapelet de propositions d'une longueur à peu près égale, entrecoupées par des points de suspension, acquiert un sens métaphorique grâce au choc des champs isotopiques qu'émanent les mots et les propositions. "Perpétuel carrousel" et "retourner" forment le paradigme du mouvement circulaire vertigineux accompagné d'un bruit assourdissant: "grondant", "fulminant", "pétarderie", "ronchonnerie", "tonnerre"; et il s'en dégage l'idée de l'absurdité renforcée par l'idée de la mélancolie contenue dans le champ isotopique que forment les mots comme "attrister", "la mélancolie", "l'accablement", "neurasthénique", "rire contraint", "rire jaune"; ainsi l'absurdité devient le destin des hommes et contre lequel tout effort d'échapper ("not to be crotte") est vain: "not to be! be!" est une version obtenue par la transformation de la phrase célèbre du héros shakespearien, Hamlet : "to be or not to be!". Le manque de "or" dans la version célinienne suggère l'idée du manque de choix:

on "est coincé par le sort" et "pris dans l'étau."¹⁴⁴

Ce qui rend particulier l'énoncé métaphorique de Céline, c'est l'abondance des points de suspension. Ils sont une marque de lien et de démarcation, de pause et de passage en même temps:

"(...) Les trois points de Céline isolent dans le blanc de la page et dans le rythme de notre lecture, des fragments de discours qui ne sont en règle générale ni tout à fait dépendants, qui existent par eux-mêmes, moins qu'une phrase, mais plus qu'un "membre de phrase". Entre eux, les trois points établissent une discontinuité de

tous les instants mais aussi une continuité qui tend à faire du texte de sa première à sa dernière ligne un seul discours, constamment suspendu, jamais arrêté.”¹⁴⁵

Outre leur fonction de découper les phrases pour les fondre en un seul énoncé, les points de suspension sont chargés de dire le plus possible en se taisant; ainsi se créent les conditions propices à la naissance des métaphores de type *in absentia*¹⁴⁶, comme celle qui est déployée à propos du château où réside le narrateur dans *D'un château l'autre*:

“(…) des centaine de Landrus pure race! ... trois! ... quatre étages de Landrus! Cousins Landrus! Et à pique! ... masse d'armes! faux! ... éperons! ... frondes! ... toujours plus sadiques! ... dauphin Landrus! Pas le Landru timide de Gambais.”¹⁴⁷.

Ces points de suspension rythment la phrase, suspendent la pensée puis relancent la cadence. Ils donnent l'occasion à l'énonciateur de reprendre haleine.

Choqué d'abord par cette ponctuation, qui a dynamité la ponctuation traditionnelle, le lecteur se sent pris ensuite dans le tourbillon vertigineux des phrases elliptiques, entrecoupées par des points d'exclamation; en subvertissant le système de la ponctuation du français, elles crient la révolte du narrateur contre son destin:

¹⁴⁴ *ibid.*, p.258.

¹⁴⁵ Godard, Henri, 258.*op. cit.* p.48.

¹⁴⁶ Landru, (Henri Désiré) (Paris 1869-Versailles 1922), criminel français, assassin de deux femmes et un jeune garçon; condamné à mort et exécuté. (Dictionnaire Encyclopédique, Hachette, Paris, 1993, p.888.

“Allez vous fourrer! Billevesées! Votre bazar vous retombe! La vie vous rattrape! Pas de quartier! Vous redéboulez votre toboggan, voguez, ramponnez, drossez! encore plus bas! Gnions, loques, bourre! Le Destin c’est du pire en rond, savonneux...”¹⁴⁸.

De toute évidence, l’auteur s’efforce de nous communiquer sa colère, ressentiment et nostalgie en faisant attention à ne pas les trahir par des mots. Dans ce but, il entreprend un jeu avec la ponctuation, il entrecoupe le texte avec des points de suspension, points d’exclamation, point et virgule, virgules et points. Cette manière étrange de ponctuer le texte donne aux romans céliniens la forme d’une dentelle:

“Les points d’exclamation et les aposiopèses de Céline prolongent les mots verticalement et étendent leur sens horizontalement. (...) Ces signes (de ponctuation) (...) jouent un rôle pictural à mesure que l’aspect logique des phrases s’estompent et que les contours d’un mirage émotif remplacent le sens littéral des mots.”¹⁴⁹

“Les péripéties de l’Époque!...(…) c’est la trame du Temps ...le Temps! La broderie du Temps!...le sang, la musique, et dentelles!...je vous l’étends, éploie, déploie...Clamart!...Fulda! voyez! mirez!... Le Temps, la trame! ...vous connaîtriez le rouet, l’endroit où deux et deux font trois...vous seriez moins ébahi...et puis quatre! et puis sept, selon! ... vous diriez oui...vous seriez aux dessins du monde, broderies des ondes ...peut-être? ...et non!...plus un motif remarquez!... modulé...

¹⁴⁷ *D’un château l’autre*, p. 170.

¹⁴⁸ *Féerie pour une autrefois I*, p. 35.

¹⁴⁹ Day, Philippe Stephen, *Le miroir allégorique*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 127.

jamais un brin de Temps sans note! ...la broderie du Temps est musique... Sourde peut-être... preste, et plus rien... petit coucou, horloge qui bat, votre cœur, la vague au bord, le même qui pleure, l'harpe à Siyès..."¹⁵⁰

Cet exemple de métaphore constitue l'exemple-type de la métaphore célinienne du point de vue de son éloquence, sa force inventive et son esprit organisateur. Il réunit en une métaphore-énoncé des mots et phrases métaphoriques *in praesentia*, ainsi que des mots-métaphores et des phrases-métaphores *in absentia*. Le tout est de déchiffrer ce puzzle. Pour ce faire nous avons jugé bon de procéder à l'analyse de cet énoncé par l'établissement des relations d'identité entre les comparants et les comparés (dans le cas de la métaphore *in praesentia*), ainsi que de mettre en évidence les liens synecdochiques (dans le cas de la métaphore *in absentia*). Comme nous avons fait jusqu'à présent, nous allons essayer de repérer les champs sémiques où entrent en jeu les comparants et les comparés des métaphores. La phrase initiale de cette citation représente une métaphore-phrase *in praesentia* où le comparé "Les péripéties de l'Époque" est identifié à "la trame du Temps", "le Temps" tout simplement, et à "la broderie du Temps". Cette métaphore est enrichie dans un deuxième temps par des comparants ressortissants du champ sémique de "dentelle": "dessins du monde", "broderies des ondes"; et les liens d'identification entre les comparants et le comparé passent par ces points de suspension qui ressemblent aux petits points vides dans les dentelles. Dans un troisième temps un autre comparant est introduit, celui de "la musique" :

¹⁵⁰ *Féerie pour une autre fois*, p.83.

“petit coucou, horloge qui bat, votre coeur, la vague au bord, le même qui pleure, l’harpe à Syiès...”¹⁵¹

En réalité une certaine musique se fait entendre dans le texte célinien, rythmé par les points de suspension et scandé par les points d’exclamation. De cette manière la métaphore gagne en richesse en obtenant une dimension nouvelle. Outre son caractère pictural, elle introduit une autre dimension, celle de la musicalité.

Céline est bien conscient des attentes et des objectifs du lecteur des romans contemporains. Autrefois il cherchait dans les livres du savoir sur la vie: soit psychologique- sociologique, soit historique. Mais aujourd’hui toutes les branches des sciences humaines ont connu un essor, inimaginable autrefois; et en plus, dans l’époque des médias, le roman n’est plus une source de connaissances; il suffit de consulter les journaux et revues spécialisés dont le nombre est infini. Voici pourquoi le romancier contemporain, provoqué par la prolifération du savoir et des moyens, toujours plus rapides de leur propagation, ressent le besoin d’une nouvelle technique d’expression; la concurrence sévère des méthodes publicitaires rend évident le besoin d’un nouveau type de métaphorisation:

“De là tous les trous qu’on voit dans mon style (...) Ce qui reste c’est la dentelle: la ligne essentielle, les points caractéristiques; et autour: des trous... La

¹⁵¹ *ibid.*, p. 83.

dentelle, ça me connaît: ma mère était dentellière (...) On fabrique maintenant de la dentelle à la machine. De la littérature aussi.”¹⁵²

En conséquence, l’originalité de la métaphore célinienne réside dans le langage. Il rompt avec les règles enracinées dans la langue écrite et l’enrichit en la métissant avec le langage parlé. Au niveau de la phrase, Céline rejette la syntaxe traditionnelle et lui donne une forme plus souple apte à rendre toutes les marques de l’émotion. Son rythme est tantôt d’une surabondance grisante, tantôt d’une brièveté laconique; quant au mutisme qui alterne avec les flots de mots, il dit ce que ceux-ci sont impuissants à dire.

De cette manière, Céline, à partir d’un langage qu’il rend inclassable à force de le tordre, de le changer et de jouer avec lui, obtient des effets métaphoriques tout à fait littéraires et crée des images multidimensionnelles: picturales et musicales.

¹⁵² Poulet- Céline, *Entretiens*, p. 42, cité par Day, Philippe Stephen, *Le miroir allégorique*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 127.

CHAPITRE III.

ANALYSE DE L'IMAGE CÉLINIENNE.

LECTURE PARADIGMATIQUE DU DISCOURS



Avant de passer à la partie concernant les images céliniennes, il est nécessaire de définir les fonctions que les métaphores assument dans la narration. Pour ce faire il faut rappeler qu'elles se divisent en métaphores expressive et productrice, au niveau du signe. La métaphore expressive est un procédé traditionnel d'éloquence rhétorique, dont le comparant est évoqué dans un but ornemental ou expressif; et sitôt cette tâche accomplie, le comparant disparaît au profit du comparé. En revanche, lorsqu'il y a métaphore productrice, "le comparant se prolonge en aval du texte."¹⁵³

L'exploitation du signe en vue de production de sens connaît deux étapes principales: génération et organisation. Si dans ces processus est visé le signifié, on a affaire soit à la métaphore du type générateur, soit à celle du type structurel. Par contre, lors de la manipulation du signifiant, se crée le calembour ou autrement dit l'image iconique.¹⁵⁴

L'essentiel de la métaphore structurelle est le rapprochement entre "des éléments éloignés de la fiction en vertu de la ressemblance de certains de leurs signifiés et/ou signifiants."¹⁵⁵ Elle rapproche, des éléments voisins-contigus ou éloignés dans le récit, par le fait de la ressemblance. Cette ressemblance peut être partielle ou totale; cela veut dire que certains signes dans une métaphore sont repris par la suite dans le syntagme narratif. En d'autres termes, comme l'écrit J. Ricardou,

¹⁵³ Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976, p. 176.

¹⁵⁴ *ibid.* p. 176.

¹⁵⁵ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, p.136, cité par Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976, p.184

“il y a métaphore structurelle lorsque la métaphore est prise à la lettre, lorsqu’est pratiquée une littérarité de la figure.”¹⁵⁶

En réalité la métaphore structurelle n’est au début qu’une métaphore expressive; mais, comme nous avons l’occasion de l’observer dans les romans de Céline, elle change de statut, car elle est chargée de fonctions essentielles; elle n’est plus une invention qui renforce l’expression; mais du niveau de l’éloquence et de l’invention rhétorique elle est promue au niveau de l’organisation même du texte littéraire; elle structure littéralement le récit.

“La métaphore expressive, subvertie, “se transforme ainsi en métaphore structurelle par laquelle un texte se construit et, spécifiquement fonctionne (...)”¹⁵⁷

Une telle métaphore est, par exemple, la métaphore-énoncé focalisée sur le mot “boue”, dans le roman *Voyage au bout de la nuit*:

“On regardait (...) pendant des heures l’espèce de long marécage aussi dont l’odeur revient surnoise jusque sur la route des autos. (...) Elle n’en avait plus de couleur cette boue, tellement qu’elle était vieille et fatiguée par des crues. Sur les soirs d’été, elle devenait parfois comme douce, la boue, quand le ciel, en rose, tournait au sentiment. (...)”¹⁵⁸

¹⁵⁶ *ibid.* p.184.

¹⁵⁷ Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, p.136, cité par Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976, p.184.

¹⁵⁸ *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 445.

Dans cet énoncé la métaphorisation du motif de “la boue” donne comme résultat son humanisation; elle entre en jeu dans la narration sous l’incarnation d’une vieille femme “sournoise”. Considérée dans son contexte thématique, cette métaphore s’insère dans la trame du récit pour y préfigurer le sort des personnages dans le roman: elle se déploie juste avant l’apparition soudaine de Robinson, le compagnon de guerre de Ferdinand. Il reste chez Ferdinand malgré les protestations de celui-ci; et Robinson, de son côté, fuit Madelon, la jeune fille à laquelle il avait promis le mariage. Elle l’avait soigné à l’époque où il avait perdu sa vue en résultat d’une explosion accidentelle lorsque Robinson était en train de préparer, en conspiration avec les Henrouille, le sabotage afin de liquider leur mère, la vieille Henrouille. Mais après sa guérison, Robinson n’a plus envie de se marier avec Madelon et la fuit toujours quand celle-ci apparaît pour lui rappeler, chaque fois plus obstinément, sa promesse de mariage. Quant à Ferdinand, il se voit enlisé dans cette affaire malgré lui. Et à la fin du roman, son camarade, Robinson est assassiné par Madelon; elle tire sur lui; cette scène tragique se déroule sous les yeux du narrateur et il en devient, à la fois, le spectateur et l’acteur involontaires.

Si l’on essayait de tirer un film de ce spectacle, l’image que cette métaphore projetterait sur la pellicule de la caméra, serait, celle de “la boue”¹⁵⁹ dans “le long marécage”¹⁶⁰, sans doute, où l’on s’enfonce de plus en plus profondément malgré nos agitations; elle correspond au thème du destin du héros célinien qui le rattrape malgré son effort d’y échapper:

¹⁵⁹ *ibid.* 445

¹⁶⁰ *ibid.* 445.

“(…) J’avais un passé poisseux et il me remontait déjà comme des renvois du Destin.”¹⁶¹

Le récit célinien, en général, se structure sur la base de la métaphore du Destin absurde de l’Homme; de là provient l’image des choses gluantes qui, immobilisent les personnages. Elle est en parfaite correspondance avec l’idée de l’échec auquel aboutissent toutes leurs tentatives de faire quelque chose.

L’énoncé métaphorique structurel, s’insère dans le développement de l’intrigue en prédisant la direction de la file narratrice:

“Vigny-sur-Seine (...), entre ses deux coteaux dépouillés de verdure, c’est un village qui mue dans sa banlieue. Paris va le prendre.

Il perd un jardin par mois, la publicité le bariole en ballet russe. (...) Il n’y a que le tramway qui tienne à devenir historique, il ne s’en ira pas sans révolution. (...) le miracle est en train de s’accomplir. La dernière boule de jardin a disparu (...) La Seine a tué ses poissons et s’américanise entre une rangée double de verseurs-tracteurs-pousseurs qui lui forment au ras des rives un terrible râtelier de pourritures et de ferrailles.(...)”¹⁶²

¹⁶¹ *ibid.* p. 465.

¹⁶² *ibid.* p. 422.

Cet énoncé se métaphorise de manière à donner l'image de la Seine qui est en train de se transformer en un monstre destructeur terrifiant. À travers cette description métaphorique de l'espace le romancier sensibilise le lecteur sur les changements dans les mœurs du village (Vigny-sur-Seine) qui est en train de devenir la banlieue de la capitale; de là, Céline passe aux changements dans la vie quotidienne: les affaires de Baryton, le chef de l'Asile pour les Aliénés, la clientèle qui devient de plus en plus exigeante; la concurrence qui s'annonce de plus en plus sévère.

Ainsi les transformations économiques et sociales qui entraînent des mutations dans l'aspect de Vigny-sur-Seine sont dépeintes de façon métaphorique avec une nuance perceptible de critique de la société de consommation.

Par ailleurs, la métaphore génératrice se définit par la reproduction. Elle:

“(...) engendre une fiction par déplacements, développements successifs du comparant. Ces déplacements peuvent être métonymiques-synecdochiques. Ils peuvent aussi être dus à des ressemblances des signifiants”¹⁶³ (exemple, les mot-valises de Céline, cf. ch.III.A du présent travail). La métaphore génératrice “se met à générer une fiction dont elle est le modèle.”¹⁶⁴

¹⁶³ Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.184.

¹⁶⁴ Ricardou, J., “Le Nouveau roman: hier, aujourd'hui”, interventions au colloque de Cerisy, Paris, UGE, 10/18, No: 720, 1972, p.280 cité par Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976, p.182-183.

En ce qui concerne les romans de Louis-Ferdinand Céline, la métaphore n'est plus un élément ornemental d'éloquence. La métaphore célinienne est bien une métaphore productrice, car elle subit dans le syntagme une transformation que l'on peut qualifier de "processus de production par "agencements générateurs et organisateurs"¹⁶⁵

La métaphore productrice célinienne construit les thèmes, organise le récit et esquisse les images. Ces images "(...) prennent la valeur de caractère à l'intérieur d'un système métaphorique."¹⁶⁶

Ainsi, la métaphore, de la grande galère déployée dans l'incipit de *Voyage...* et qui représente la société, est une métaphore génératrice:

"(...) on est tous assis sur une grande galère, on rame tous à tour de bras, tu peux pas venir me dire le contraire!... Assis sur des clous même à tirer tout nous autres! Et qu'est-ce qu'on en a? Rien! Des coups de trique seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore. On travaille! qu'ils disent. C'est ça encore qu'est plus infect que tout le reste, leur travail. On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles, et puis voilà! En haut sur le pont, au frais, il y a les maîtres et qui s'en font pas, avec des belles femmes roses et gonflées de parfums sur les genoux. On nous fait monter sur le pont. Alors, ils mettent leurs chapeaux haut de forme et puis ils nous en mettent un bon coup de la gueule comme

¹⁶⁵ Ricardou, Jean, "La Bataille de la phrase", in *Critique*, 1970, p.226-227, cité par Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976, p.175.

¹⁶⁶ Day, Philippe Stephen, *op.cit.* p.42.

ça: “Bandes de charogne, c’est la guerre! qu’ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie *no 2* et on va leur faire sauter la caisse! Allez! Allez! Y a de tout ce qu’il faut à bord! Tous en coeur! Gueulez voir d’abord un bon coup et que ça tremble: Vive la Patrie *no 1* ! Qu’on vous entende de loin! Celui qui gueulera le plus fort, il aura la médaille et la dragée du bon Jésus! Nom de Dieu! Et puis ceux qui ne voudront pas crever sur mer, ils pourront toujours aller crever sur terre où c’est fait bien plus vite encore qu’ici!”¹⁶⁷

L’image de la grande galère est une image d’ouverture au monde célinien. Sa situation dans l’incipit n’est pas une coïncidence; comme tous les débuts de romans, il introduit les grands thèmes que l’on traite dans l’oeuvre; à savoir, le thème de l’exploitation des pauvres par les riches:

“on rame tous à tour de bras”¹⁶⁸

Cette métaphore-phrase, structure, en même temps qu’elle génère, l’énoncé métaphorique concernant la grande galère, car on observe une alternance de l’espace réduit avec l’espace élargi; le rétrécissement et l’élargissement de l’espace se font conformément à l’appartenance sociale des personnages dont il est question; ainsi le lieu qu’ils occupent est l’image de leur position dans la hiérarchie sociale: ceux qui rament sur la galère, c’est-à-dire, ceux qui travaillent, et représentent la “*patrie no2*”¹⁶⁹ se trouvent:

¹⁶⁷ *Voyage au Bout de la Nuit*, p.9.

¹⁶⁸ *ibid.*, même page.

¹⁶⁹ *ibid.*, même page.

“(…) en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles (...)”¹⁷⁰

Alors que leurs “maîtres”¹⁷¹ ou ceux de la “*patrie noi*”¹⁷² se trouvent:

“En haut sur le pont, au frais (...) et qui s’en font pas, avec des belles femmes roses et gonflées de parfums sur les genoux”¹⁷³.

Cette métaphore débouche, ensuite, sur le thème, plus grand et plus général, de la condition absurde de l’Homme et devient l’image de l’existence humaine.:

“Assis sur des clous même (...) Et qu’est-ce qu’on en a? Rien! (...) des misères (...) et puis des vacheries encore.”¹⁷⁴

D’un autre côté, cette métaphore introduit un autre aspect du monde imaginaire célinien: le grand thème du Voyage. Et en effet, toute l’oeuvre de Céline fonctionne et se reproduit sur la base de ce motif. Cette métaphore génère les deux autres épisodes de voyages en bateau; le premier relate l’aventure de Bardamu sur *l’Amiral-Bragueton* qui le mène en Afrique.

¹⁷⁰ *ibid.*, même page.

¹⁷¹ *ibid.*, même page.

¹⁷² *ibid.*, même page.

¹⁷³ *ibid.*, même page.

¹⁷⁴ *ibid.*, même page.

Loin d'être une visite exotique, ce voyage se transforme en exploration cauchemardesque de la réalité colonialiste. Sur le plan connotatif, cette métaphore véhicule la déception de Bardamu qui entreprenant ce voyage, avait l'espoir d'échapper à la réalité absurde de l'existence; il espérait sinon vaincre ses angoisses, du moins découvrir d'autres horizons, de déboucher au large. Mais ce bateau, *l'Amiral*:

“(...) n'avancait guère, il se traînait plutôt (...)”¹⁷⁵.

L'espace, au lieu de s'élargir, conformément à l'image du voyage, se rétrécit, car le bateau ne progresse pas dans son trajet et il n'y a aucun mouvement en lui; il se laisse emporter par les vagues. Voici pourquoi:

“Ce n'était plus un voyage, c'était une espèce de maladie.”¹⁷⁶

Et en réalité, tout sur ce bateau est en train de se décomposer, partout on sent les relents de la Mort:

“Les moustiques s'étaient déjà chargés de les sucer et de leur distiller à pleine veines ces poisons qui ne s'en vont plus... Le tréponème à l'heure qu'il était leur limait déjà les artères... L'alcool leur bouffait les foies... Le soleil leur fendillait les rognons... Les morpions leur collaient aux poils et l'eczéma à la peau du ventre...”

¹⁷⁵ *ibid.*, p. 116.

¹⁷⁶ *ibid.*, même page.

La lumière grésillante finirait bien par roustiller la rétine! (...) On va vite à pourrir, dans les verdure, surtout quand il fait chaud atrocement.”¹⁷⁷

En vérité cet épisode marque la fin de l’aventure de Bardamu en Afrique, couronnée par l’insuccès. Il s’est rendu compte que non seulement sa tentative de voyager n’a pas été épargnée par l’absurdité mais que lui, il avait davantage sombré en elle:

“(…) c’étaient des vaincus, tout de même que moi ces Matamores!”¹⁷⁸

Le deuxième, c’est l’épisode où Bardamu est vendu par un prêtre africain à une galère espagnole *Infanta Combitta*, qui le conduit vers le “Nouveau Monde”¹⁷⁹:

“Il est bien rare que la vie revienne à votre chevet, où que vous soyez, autrement que sous la forme d’un sacré tour de cochon. Celui que m’avaient joué ces gens de San Tapeta pouvait compter. N’avaient-ils pas profité de mon état pour me vendre gâteaux, tel quel, à l’armement d’une galère? Une belle galère, ma foi, je l’avoue, haute de bords, bien ramée, couronnée de jolies voiles pourpres, un gaillard tout doré, un bateau tout ce qu’il y avait de capitonné aux endroits pour les officiers, avec en proue un superbe tableau à l’huile de foie de morue représentant L’*Infanta Combitta* en costume de polo. Elle patronnait m’expliqua-t-on par la suite, cette

¹⁷⁷ *ibid.*, même page.

¹⁷⁸ *ibid.*, même page.

¹⁷⁹ *ibid.*, p. 181-183.

Royauté, de son nom, de ses nichons, et de son honneur royale le navire qui nous emportait. C'était flatteur."¹⁸⁰

Dans les romans de Céline la métaphore s'inscrit dans l'économie de la narration en refusant la logique descriptive; et en réalité il n'y a de description que dans ses deux premiers romans: *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*; les descriptions dans ces romans sont fort métaphorisées à des fins productrices; voilà pourquoi elles disent beaucoup plus qu'un simple tableau nature morte.

Et pourtant, nous estimons inutile de citer tout l'inventaire de ces métaphores productrices que nous avons élaboré, car ceci ne constitue pas l'objectif de notre travail; il nous semble par contre, plus logique d'en extraire une vision plus générale qui émane de leur superposition paradigmatique.

¹⁸⁰ *ibid.*, p. 181.

III. A . ÉTUDE DES IMAGES PICTURALES

III. A.1. IMAGE DE LA NUIT

Les métaphores productrices de base, dans l'oeuvre de Céline sont celles qui portent déployées les images de la Nuit et du Voyage. Ces métaphores se répètent dans tous les romans de Céline et on remarque que les images nocturnes évoluent d'une oeuvre à l'autre; l'élargissement de ces motifs est accompagné de l'approfondissement de l'espace. Et la seule différence qui est à signaler c'est le rythme qui devient "(...) plus saccadé, plus obsessionnel"¹⁸¹

Le premier roman de Céline constitue son oeuvre centrale, car les autres fonctionnent sur la base de ses métaphores et images; ainsi l'auteur revient sans cesse sur les images nocturnes, brumeuses, de nefs, d'espaces réduites telles que les prisons ou les asiles, ainsi que de tableaux apocalyptiques de la folie et de la cruauté déchaînées par la guerre ou, relatant tout simplement l'idée fixe du romancier d'être objet de la haine universelle. Poussées d'un roman à l'autre ces images accumulent de plus en plus de pensées et de souvenirs. Elles reviennent obstinément sous la plume de Céline ce qui nous fait penser à "(...) l'urgence avec laquelle Céline ressentait le besoin de s'exprimer à travers elles."¹⁸²

Face à cette richesse des images, le chercheur se voit piégé par la tentation d'examiner chacune d'elles; mais ceci s'avère impossible parce que les parallélismes

¹⁸¹ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p. 64.

¹⁸² *ibid.*, p. 34.

et les combinaisons des significations superposées est d'un nombre infini. Voilà pourquoi nous nous sommes borné à une étude des images centrales avec lesquelles toutes les autres forment constellations. Nous essayerons de poursuivre leur évolution à travers les romans de Céline ainsi que de saisir leurs métamorphoses afin de mieux les apprécier.

Le motif du voyage, les images du gouffre et de la nuit dans les romans de Ferdinand Céline, deviennent des figures du néant, ce qui fait de lui le chantre des ténèbres. Le romancier se complaît à "prolonger" cette image, "(...) à l'augmenter, à la transformer selon une symbolique personnelle et relative à chaque moment de son inspiration."¹⁸³

Et en réalité les récits céliniens abondent en motifs nocturnes qui s'organisent en une peinture faite sous des couleurs atroces. C'est que le romancier s'est aperçu que le monde tourne:

" (...) à travers la nuit énormément menaçante et silencieuse."¹⁸⁴

Voilà pourquoi le narrateur de ses romans s'obstine à marcher dans les ténèbres jusqu'au bout:

¹⁸³ *ibid.*, p. 41.

¹⁸⁴ *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 326.

“On s’enfonce, on s’épouvante d’abord dans la nuit, mais on veut comprendre quand même et alors on ne quitte plus la profondeur.”¹⁸⁵

Il s’y sent même plus rassuré:

“(…) dans ma nuit à moi, ce cercueil”¹⁸⁶

Dans les métaphores *in absentia* et *in praesentia* citées ci-dessus il s’engage un jeu sémantique qui aboutit à la formation des champs isotopiques autour des notions de la Mort, de l’Obscurité et du Trou noir du Néant qui engloutit tout:

“Elle a tout pris la nuit et les regards eux-mêmes. On est vidé par elle.”¹⁸⁷

Cependant, Philippe Stephen Day¹⁸⁸, l’auteur d’une étude consacrée à l’oeuvre de Céline, nous fait remarquer que “(…) la nuit peut changer de valeur dans les deux sens, devenir tour à tour orageuse, stellaire, accablante, humaine, fantastique et apocalyptique”¹⁸⁹.

Telle est par exemple la métaphore de la nuit qui est humanisée:

¹⁸⁵ *ibid.*, p. 381.

¹⁸⁶ *ibid.*, p. 291

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 341.

¹⁸⁸ *Le miroir allégorique*, Klincksieck, Paris, 1974.

¹⁸⁹ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p.41.

“La nuit est sortie de dessous les arches, elle est montée tout le long du château, elle a pris la façade, les fenêtres, l’une après l’autre, qui flambaient devant l’ombre. Et puis, elles se sont éteintes aussi les fenêtres.”¹⁹⁰

Ou bien: “Le phare écarquille la nuit... L’éclair passe sur le bonhomme...”¹⁹¹

“Alors les rêves montent dans la nuit pour aller s’embraser au mirage de la lumière qui bouge (...) Il faut se dépêcher de s’en gaver de rêves pour traverser la vie qui vous attend dehors, sorti du cinéma, durer quelques jours de plus à travers cette atrocité des choses et des hommes.”¹⁹²

Cette métaphore-image naît du crash sémantique entre deux champs isotopiques. Ainsi, les “rêves” dans la première phrase s’associent au “mirage de la lumière” et s’opposent à “la nuit”; de toute cette première rencontre, l’image de la nuit obtient sa signification par contraste aux “rêves”; ceux-ci, représentent le “mirage de la lumière”. Cette même unité lexicales (“rêve”), s’étant allié au mot “cinéma” vient se heurter, un peu plus loin, à l’image de “la vie” quotidienne, cette fois, qui, de son côté a pour signifié “cette atrocité des choses et des hommes”. Il en résulte de cette analyse sémantique le schéma des oppositions comme suit:

les rêves	#	la nuit
mirage de la lumière		

¹⁹⁰ *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 288.

¹⁹¹ *Mort à crédit*, p. 123.

¹⁹² *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 201.

rêves	#	la vie
cinéma	#	atrocité des choses et des hommes.

Cela nous permet de constater que “la nuit” se range sur la même lignée que “la vie”. “La vie”, donc pour Céline, est “la nuit” elle-même. En outre, l’emploi du verbe “traverser” et de l’adverbe “à travers”, évoquent une autre métaphore structurelle, celle du voyage. (p.107 du présent travail)

Les images de Céline constituent un véritable système de métaphores allégoriques qui “prend la forme d’un cosmos mobile”¹⁹³ car, les signes et le sens littéral des mots émanent des significations secondaires. Ainsi, l’image de la nuit qui va le plus souvent de pair avec celle de la fosse ou du cimetière, prépare les conditions propices à l’apparition des lieux clos et de la réduction progressive de l’espace dans les romans de Céline. Voilà pourquoi ce serait tout à fait logique de considérer cette métaphore de la nuit comme une métaphore structurelle et génératrice, à la fois. Et en effet, elle en engendre d’autres dans les récits céliniens et conditionne leur agencement. Dans le roman *Voyage au bout de la nuit*, l’image des vieillards dans l’asile se forme en correspondance avec le motif du “trou” qui, pour sa part est étroitement lié à celui de “la nuit”:

“(…) cloîtrés dans leur misère officielle comme au fond d’un enclos baveux
(...) Haines impuissantes, rancies dans l’oisiveté pisseuse des salles communes”¹⁹⁴

¹⁹³ Day, Philippe Stephen, *op. cit*, p.53.

¹⁹⁴ *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 89.

Dans l'un des trois romans autobiographiques, *Mort à crédit*, le narrateur appelé Ferdinand passe son enfance dans une atmosphère étouffante au fond d'une impasse, le passage des Bérésinas; il le présente comme une cloaque:

“(...) c'était quand même un genre d'égout le Passage des Bérésinas. (...) Pissait qui voulait sur nous (...) Le petit adventice l'allée Primorgueil on y faisait caca couramment.”¹⁹⁵

Ainsi, le motif de la “nuit” dans *Voyage au bout de la nuit*, structure le roman suivant, *Mort à crédit* et “devient monumentale dans *Le Pont de Londres* (*Guignol's band II*) pour acquérir dans les dernières oeuvres une complexité kaléïdoscopique”¹⁹⁶.

Ces images représentent la réalité normale; mais la métaphore célinienne fausse les perspectives habituelles; d'ailleurs, le procédé central de la poétique de Céline constitue le dénigrement; on constate un souci constant de métaphoriser la réalité à l'aide des comparants qui évoquent les ténèbres infernaux. C'est de cette façon que naît une réalité seconde: la noirceur et la détresse des hommes; car le motif de la nuit, “(...) renferme des possibilités métaphoriques au moyen desquelles l'auteur réduit des états d'âme en images, donnant aux désirs refoulés et hantises du personnage une présence aussi indiscutable que celle du monde réel”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ *Mort à crédit*, p.76.

¹⁹⁶ Day, Philippe Stephen, *op. cit.* p.33-34.

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 58.

La vision radicalement pessimiste de Céline trouve sa force de l'obsession de la mort. Ainsi tout ce qui se rapporte et caractérise l'homme et la vie humaine, tient du vide et a un aspect volatil. La brume sale qui se répand partout dans *Mort à crédit*, *Guignol's band I* et dans *Guignol's band II*, est en quelque sorte l'élément structurel des récits:

“Toujours le brouillard, un coton énorme.”¹⁹⁸;

“Il descend du ciel un nuage très épais... il tombe sur la tête (...) il feutre l'espace.”¹⁹⁹;

“(...) il (le ciel) pèse sur tout, sur les maisons, sur les arbres, il s'affale au ras du sol (...), on marche dans les nuages, les buées qui fondent, dans la gadouille, dans la purée, les vieux tessons... C'est dégueulasse!...”²⁰⁰

Le narrateur semble souvent comparer la situation “ (...) poisseuse du jeune héros à la tombée de la brume sur un grand port de mer. Mais cette situation est à la fois un lieu, une impression, une sensation, une force cosmique, un ensemble de phénomènes plus vaste que les mots-images qui la décrivent: elle couvre la retraite de Ferdinand, devient son refuge, entoure son isolement; elle dénote la distance physique et morale qui le sépare de ses semblables; elle prend la forme des instincts

¹⁹⁸ *Mort à crédit*, p. 237.

¹⁹⁹ *ibid.*, même page.

²⁰⁰ *ibid.*, p. 254.

cruels de ses poursuivants, le force à ralentir sa course et représente l'opacité progressive de ses sens auditifs, olfactifs et visuels."²⁰¹

D'un autre côté, la métaphore du brouillard, s'érige en image de la vie humaine qui est en réalité sans consistance, passagère et prête à se dissiper:

"On reprenait en chœur, tous, la complainte du reproche, contre ceux qui sont encore là, à traîner vivants, qui attendent au long des quais, de tous les quais du monde, qu'elle en finisse de passer la vie, tout en faisant des trucs, en vendant des choses et des oranges aux autres fantômes et des tuyaux et des monnaies fausses, de la police, des vicieux, des chagrins, à raconter des machins, dans cette brume de patience qui n'en finira jamais...."²⁰²

Cette métaphore-énoncé fait figurer *in praesentia* trois mots-clés: "la complainte", "la vie" et "la brume". Cette combinaison est très typique de la métaphore de Céline où est rendue sa vision de la vie; d'après lui elle ne consiste qu'"à vadrrouiller dans le brouillard et dans la plainte!"²⁰³

D'un autre côté, il n'y a de consistant et de significatif que "ces quelques heures lucides". L'auteur préfère employer une métaphore expressive, "la trame du temps humain" pour signifier la consistance de "la vie humaine"; car, seule, la prise de conscience du vide qui entoure l'Homme peut donner quelque sens à son

²⁰¹ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p.34.

²⁰² *Voyage au Bout de la Nuit*, p. 365.

²⁰³ *ibid.*, p. 363.

existence. Étant donné que les métaphorisants cités ci-dessus forment le champ sémique de “ la Mort”, il s’avère que la seule vérité c’est la Mort. En conséquence, selon la vision de Céline, la Mort rend la vie absurde, et vaine; mais en même temps, très paradoxalement il n’y a qu’elle qui est vraie dans la vie. Dans ce rien énorme, qu’est la vie, tout passe et tout est très vite vidé de son contenu:

“Au kiosque, les journaux du matin pendent avachis et jaunes un peu déjà, formidable artichaut de nouvelles en train de rancir. Un chien, dessus, fait pipi, vite, la gérante somnole.

Un autobus à vide fonce vers son dépôt. Les idées aussi finissent par avoir leur jour de dimanche; on est plus ahuri encore que d’habitude. On est là, vide. On en baverait. On est content. On a rien à causer, parce qu’au fond il ne vous arrive plus rien, on est trop pauvre, on a peut-être dégouté l’existence? Ça serait régulier.”²⁰⁴

Observons de près l’image des “journaux (...) formidable artichaut de nouvelles en train de rancir” en analysant la phrase-métaphore. Le comparant est “artichaut de nouvelles” et le comparé, c’est “les journaux”. Pour analyser cette métaphore il faut d’abord observer ce “crash sémantique” qui se produit entre les isotopies du comparant et du comparé:

<u>comparant:</u>	<u>comparé:</u>	
artichaut plante potagère	quotidien	journal
capitules comestibles	pages	

réceptacle central qui porte nouvelles, actualité
les feuilles

L'idée de l'actualité qui n'est plus "consommable", représente le sème commun qui s'est intercalé entre les deux champs sémantiques; déjà les mots: "avachis", "jaunes" et "rancir" s'alignent sur un même paradigme, celui du pourrissement. Les images que ceux-ci évoquent désignent l'idée du Temps, sous l'action duquel tout s'effrite et s'éparpille.

En outre, cette métaphore sensibilise son lecteur sur ce grand vide qui compose l'existence humaine; la sensation du vide se laisse traduire par l'infiltration dans cette métaphore, de l'isotopie de "rien":

"On est là, vide." ²⁰⁵

L'adverbe de lieu "là" y introduit l'idée de la statique. On demeure là, à ne rien faire. Ou bien:

"On a rien à causer, (...) il ne vous arrive plus rien, on est trop pauvre." ²⁰⁶

Les fêtes populaires sont aussi l'occasion pour le romancier de dénoncer l'illusion que l'on se fait quand on s'amuse. Ces fêtes sont mensongères. Elles sont faites pour faire sortir, temporairement, les gens du peuple, de la grisaille de leur vie:

²⁰⁴ *ibid.*, p. 297.

²⁰⁵ *ibid.*, même page.

²⁰⁶ *ibid.*, même page.

“Et la musique est revenue dans la fête celle qu’on entend d’aussi loin qu’on se souvienne depuis les temps qu’on était petit, celle qui ne s’arrête jamais par-ci par-là, dans les encoignures de la ville, dans les petits endroits de la campagne, partout où les pauvres vont s’asseoir au bout de la semaine, pour savoir ce qu’ils sont devenus. Paradis! Qu’on leur dit. Et puis on fait jouer de la musique pour eux, tantôt ci tantôt là, d’une saison dans l’autre, elle clingue, elle moud tout ce qui faisait dancer l’année d’avant les riches. C’est la musique à la mécanique qui tombe des chevaux de bois. C’est la musique à tromper les gens du bout de la semaine des automobilistes qui n’en sont pas, des montagnes pas russes du tout et du tréteau du lutteur qui n’a pas de biceps et qui ne vient pas de Marseille, de la femme qui n’a pas de barbe, du magicien qui est cocu, de l’orgue qui n’est pas en or, derrière le tir dont les oeufs sont vides.(...)”²⁰⁷

L’unité de sens de cet énoncé tient grâce à cette longue phrase qui pareille à une pierre jetée dans l’eau provoque des vagues rondes qui se dispersent en s’élargissant. Et en effet cette phrase a mouvementé tout l’énoncé consacré à la fête des pauvres; l’on entend en sourdine la musique des lanternes des carrousels: mécanique, assourdissante, toujours la même, à l’image de la vie quotidienne monotone.

D’une manière générale, Céline a une vision très pessimiste de la vie et du monde; l’être humain se sent écrasé sous le poids de son existence absurde; il n’est

qu'un jouet dans les mains de son fatum qui n'est autre que sa physiologie et son corps. Ainsi, l'être humain:

“(…) n'est rien après tout que de la pourriture en suspens ...”²⁰⁸

Car:

“ (...) La maladie, la misère (...) vous disperse les heures, les années, l'insomnie qui vous barbouille en gris, des journées, des semaines entières et le cancer qui vous monte déjà peut-être, méticuleux et saignant du rectum.”²⁰⁹

L'être humain est le plus souvent considéré comme un cas médical et même biologique, ce qui est en parfaite correspondance avec la vision du romancier lui-même, de l'Homme, victime et esclave de son corps. En réalité l'Homme chez lui ne dépasse jamais l'état d'un ensemble d'organes; de cette façon il est toujours ramené à sa vérité de chair morte:

“paquets de viande”²¹⁰

“(…) nos jolies viandes auraient été secouées grand ouvertes!”²¹¹

Cette métaphore se reproduit à certains intervalles dans toute l'oeuvre de Céline. Elle est intéressante par les images qu'elle évoque. Victime de ses instincts

²⁰⁷ *ibid.*, p. 310.

²⁰⁸ *ibid.*, p. 426.

²⁰⁹ *ibid.*, p. 382.

²¹⁰ *Féerie pour une autrefois II*, p.306.

²¹¹ *Nord*, p.69.

purement physiologiques, l'être humain n'étant pas à même d'affranchir sa nature biologique, qui seule compte, est abaissé au niveau d'ordure. L'Homme d'après Céline:

“aura toujours du mal avec le sentiment”²¹²,

parce que il n'est “que des enclos de tripes tièdes et mal pourries”²¹³

“Ici, sur le pont nous sommes bien plus malheureux que la merde, cet enragement à persévérer dans notre état constitue l'incroyable torture.”²¹⁴

La vie du héros célinien devient insupportable car tout autour de lui sent la Mort. Ayant atteint le bord du gouffre creusé dans l'existence humaine, il est pris de panique et de vertige. Dans cet état d'esprit il rejette la conception traditionnelle de la “morale” et renverse complètement l'échelle des valeurs:

“Le cul son trône! Chauffé l'été comme l'hiver!...”²¹⁵

Ce qui est admis comme grossier et laid, prime dans ce monde ténébreux; et l'amour n'est qu'une joie des organes, et des plus éphémères:

“(...)Fesse!... Rouge... double fesses! (...) Refesses encore.”²¹⁶

²¹² *Voyage au Bout de la Nuit*, p.337.

²¹³ *ibid.*, même page.

²¹⁴ *ibid.*, même page.

²¹⁵ *Mort à crédit*, p. 30.

²¹⁶ *ibid.*, même page.

Dans le cas de cet exemple nous pouvons observer de très près le mécanisme de la création de l'image célinienne; la toute première lecture de la métaphore citée rend perplexe son lecteur par son elliptisme extrême; on est en droit de se demander si ce n'est qu'un begaiement neurasthénique: et en effet il n'y figure que le mot "fesse". Toute la phrase ne fait que reprendre ce mot. Et pourtant, on comprend ensuite, à y réfléchir, qu'il s'agit d'un jeu de mots, à la manière de Céline; en outre, "Rouge" et "double" introduisent l'idée de vin. De cette façon, s'esquisse l'image d'une scène bacchanale où l'on ne voit que "des fesses" et du vin; cette image devient plus nette, une fois enrichie par la dimension temporelle de répétition et de continuité, grâce au néologisme dans "refesses encore"; il évoque l'idée du cercle vicieux de la débauche qui tient l'Homme prisonnier.

Dans cette image de l'orgie, dont les seuls participants sont les organes humains, est visualisée, aussi, la conception célinienne de l'amour. On la retrouve à chaque fois qu'il s'agit de sentiments romantiques:

"Elle (Madelon) avait le feu au coeur et puis au cul!..."²¹⁷

"J'avais mangé de la fesse et de la merveilleuse ... (...) de la vraie lumière.

J'avais bouffé de l'infini."²¹⁸

Ramené à l'état de ses instincts primitifs, le héros célinien est prédestiné à la lâcheté:

²¹⁷ *Voyage au bout de la nuit*, p. 454.

²¹⁸ *Mort à crédit*, p. 21.

“(…) ces déluges sentimentaux ne dépassent jamais le derrière. C’est tout le malheur.”²¹⁹

“Les hommes y tiennent à leurs sales souvenirs, à tous leurs malheurs et on ne peut pas les en faire sortir. Ça leur occupe l’âme. Ils se vengent de l’injustice de leur présent en besognant l’avenir au fond d’eux-mêmes avec de la merde. Justes et lâches qu’ils sont tout au fond. C’est leur nature.”²²⁰.

Identifié tour à tour à ses organes, à ses instincts primitifs et à ses excréments, le héros célinien finit par se définir par eux; voici pourquoi des sentiments sublimes comme l’amour sont considérés comme la misère elle-même:

“L’amour, c’est elle la misère et rien qu’elle encore, elle toujours, qui vient mentir dans notre bouche, la fiente, c’est tout. Elle est partout la vache, faut pas la réveiller sa misère même au chiqué.”²²¹

De cette façon, Céline donne une image désublimée et caricaturale de l’Homme. Elle se dépèce en spectacles comiques, que présentent les métaphores productrices céliniennes:

“Pour bouffer moi je comprends tout ce qu’on veut, ce n’est plus d’intelligence c’est du caoutchouc”²²².

²¹⁹ *Voyage au bout de la nuit*, p. 361.

²²⁰ *ibid.*, p. 295.

²²¹ *ibid.*, p. 364.

“On a tous honte de sa viande mal présentée, de sa carcasse déficitaire; (...) c’était indigne (...) comme mon derrière.”²²³

La métaphore de l’inertie intellectuelle de l’Homme étant structurelle et génératrice, est reprise dans tous les romans de Céline; cette fois-ci, le narrateur qui vit l’hécatombe apocalyptique de la guerre et des bombardements, est dénudé de sa substance humaine et ne fonctionne qu’en état de matière inerte:

“(…) balle!... toute sa viande! Caoutchouc! Voilà un coup d’air! Encore le syphon”²²⁴

Ainsi présenté, le héros célinien, se trouve aux antipodes de Sisyphe:

“(…) on a beau se donner du mal, on glisse, on dérape, on retombe(...) on n’arrive à rien”²²⁵

“le destin est insurmontable, qu’il faut retomber au bas de la muraille, chaque soir, sous l’angoisse de ce lendemain, toujours plus précaire, plus sordide”²²⁶;

“(…) être simplement, profondément soi-même, c’est-à-dire immonde, atroce, absurde.”²²⁷;

²²² *ibid.*, p. 219.

²²³ *ibid.*, p. 405.

²²⁴ *Féerie pour une autrefois I*, p. 219.

²²⁵ *Voyage au bout de la nuit*, p. 332.

²²⁶ *ibid.*, p. 200.

“Cauchemar d’avoir à présenter toujours comme un petit idéal universel, sur-homme du matin au soir, le sous-homme claudicant qu’on nous a donné.”²²⁸

En réalité ce sont des étapes du voyage, entrepris par Bardamu à travers ses ténèbres intérieures. Au cours de cette exploration il s’aperçoit que L’Homme habillé est en réalité une saleté mystifiée; il a besoin de masquer son insignifiance:

“(…) on discerne tout de suite dans n’importe quel personnage sa réalité d’énorme et d’avide asticot. C’est un bon truc d’imagination. Son sale prestige se dissipe, s’évapore. Tout nu, il ne reste plus devant vous en somme qu’une pauvre besace prétentieuse et vantarde qui s’évertue à bafouiller futilement dans un genre ou dans un autre. Rien ne résiste à cette épreuve. On s’y retrouve instantanément. (...) Tandis que c’est parfois difficile à supporter le prestige d’un homme habillé. Il garde des sales odeurs et des mystères plein ses habits.”²²⁹

Ces images sont l’expression de “l’humanisme à rebours”²³⁰ célinien. L’idéal humaniste montre l’homme lucide, créateur, cohérent et digne, gravissant une rampe qui aboutit à la perfection de ses attributs; l’escalier qu’emprunte le personnage célinien est le plus souvent un chemin descendant qui le conduit dans les basses régions de la futilité et de la décomposition. Dans cet univers, l’homme est

²²⁷ *ibid.*, p. 418.

²²⁸ *ibid.*, même page.

²²⁹ *ibid.*, 336.

²³⁰ Martin, Paul, “Céline et l’humanisme”, in *Humanisme contemporain*, Les Belles Lettres, Paris, 1964, p.150-155.

essentiellement destructeur, incohérent, lâche, voué tout entier à la corruption. Cet anti-héros apprend très vite que toute tentative de remonter la pente est d'avance vouée à l'échec.

À la vision caricaturale, s'ajoute la vision tragique de l'Homme physiologiquement prédestiné à être constamment déchiré par le désir de durer, d'exister, contre la force de la dissolution cachée en lui:

“Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers ces mignonnes! Elles souffrent d'être seulement “nous”, cocus d'infini. On éclaterait si on avait du courage, on faillit seulement d'un jour à l'autre. Notre torture chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil.”²³¹

Afin d'illustrer sa vision de la condition humaine, Céline a choisi un procédé très intéressant de métaphorisation, celui de l'animalisation de l'homme:

“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...”²³² (Nous soulignons).

²³¹ *Voyage au bout de la nuit*, p. 337.

²³² *ibid.*, p. 378.

“(…) leur espèce de musique, où ils essayent de quitter eux aussi leur lourde accoutumance et la peine écrasante de faire de tous les jours la même chose et avec laquelle ils se dandinent avec la vie qui n’a pas de sens, un peu, pendant que ça joue. Des ours, ici, là-bas.”²³³

De cette manière naît l’image de l’Homme qui est rendu stupide à force de travailler et de mener une vie monotone et absurde. Ainsi, dans *Voyage au bout de la nuit*, débarqué en Amérique, à l’époque de la crise, Bardamu devient ouvrier chez Ford. L’auteur en profite pour dénoncer la déshumanisation et la machinisation de l’homme:

“On en devenait machine aussi soi-même à force 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. (...) Elle est en catastrophe cette infinie boîte aux aciers et nous en tourne dedans et avec les machines et avec la terre. Tous ensemble!”²³⁴

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Ferdinand, qui soigne les vieillards de l’asile constate que l’Homme, écrasé par l’absurdité de sa vie et dépourvu de toute sorte d’intelligence à force de travailler à la chaîne, s’annonce de plus en plus bestial avec l’âge, et la mort approchant:

²³³ *ibid.*, p. 297.

²³⁴ *ibid.*, 225.

“Leurs faces parcheminées s’écrasaient l’heure des repas contre les vitres de notre réfectoire. Il passait entre les plis chassieux de leurs nez des petits regards de vieux rats convoiteux.”²³⁵

Les figures des deux prostituées de toujours, en attente au coin de la rue des Dames, dans le même roman, sont dessinées dans le même esprit d’animalisation de l’être humain:

“Ce sont des esprits d’insectes dans des bottines à boutons.”²³⁶

L’animalisation de l’être humain, comme effet du processus de la métaphorisation, va de la minimalisation jusqu’à la maximalisation dans les images picturales. La condition humaine rend les hommes piteux: les vieillards se rapetissent et finissent par ressembler aux “rats”; de même pour les prostituées, qui deviennent comme des “insectes”.

Et pourtant, cette force destructrice du destin peut agir dans le sens inverse pendant la guerre. Ainsi, les images de guerre rendent encore plus évident jusqu’où peut aller l’Homme dans sa bestialité:

“- Absurdité! À quatre pattes mômes! C’est tout! Quatre pattes! Des soupirs? L’Ère animale est là! Alors! la Zoologie aux personnes! Rampez ou la mort!”²³⁷

²³⁵ *ibid.*, p. 89.

²³⁶ *ibid.*, p. 350.

²³⁷ *Féerie pour une autrefois I*, p. 77.

Les motifs de carnages et de conflits primitifs entre les soldats sont très fréquents:

“C’était donc une prairie d’août qu’on distribuait toute la viande pour le régiment, - ombrée de cerisiers et brûlée déjà par la fin d’été. Sur des sacs et des toiles de tentes largement étendues et sur l’herbe même, il y en avait pour des kilos et des kilos de tripes étalées, de gras en flocons jaunes et pâles, des moutons éventrés avec leurs organes en pagaïe, suintant en ruisselets ingénieux dans la verdure d’alentour, un boeuf entier sectionné en deux, pendu à l’arbre, et sur lequel s’escrimaient encore en jurant les quatre bouchers du régiment pour lui tirer des morceaux d’abattis. On s’engueulait ferme entre escouades à propos de graisses, et de rognons surtout, au milieu des mouches comme on en voit que dans ces moments-là, importantes et musicales comme des petits oiseaux.

Et puis du sang encore et partout, à travers l’herbe, en flaques molles et confluentes qui cherchaient la bonne pente. On tuait le dernier cochon quelques pas plus loin. Déjà quatre hommes et un boucher se disputaient certaines tripes à venir. (...) J’ai eu le temps encore de jeter deux ou trois regards sur ce différend alimentaire, tout en m’appuyant contre un arbre et j’ai dû céder à une immense envie de vomir, et pas qu’un peu, jusqu’à l’évanouissement. (...)

Je me suis réveillé dans une autre engueulade du brigadier. La guerre ne passait pas.”²³⁸

Cette image du “différend alimentaire” entre les soldats, s’érige en métaphore de la guerre de 1914. L’attention du lecteur est tout de suite attirée par l’abondance des mots concrets évoquant la viande et le sang d’animaux: “des kilos et des kilos de tripes étalées, de gras en flocons jaunes et pâles, des moutons éventrés avec leurs organes en pagaïe”, “un boeuf entier sectionné en deux”, “morceaux d’abattis”, “graissses”, “rognons”, “du sang encore et partout”. L’autre champs sémique recouvre le signifié de la notion de conflit: “s’escrimaient encore en jurant les quatre bouchers”, “On s’engueulait ferme entre escouades”, “quatre hommes et un boucher se disputaient certains tripes à venir”, “ce différend alimentaire”, “une autre engueulade du brigadier” et enfin le narrateur conclut: “La guerre ne passait pas.” Ainsi est montée une scène allégorique de la vie des guerriers ramenés à l’état le plus primitif où est joué le carnage de la guerre sur un fond naturaliste d’images crues; le décor est très pauvre et dénudé: “une prairie d’août (...) brûlée déjà par la fin d’été”²³⁹.

Entouré par les ténèbres de la Nuit et faisant face à son reflet dans le miroir qu’il se tend lui-même, le narrateur est pris de nausée. De là provient la force de cette image pessimiste, choquante et provocative:

“On en aurait mis partout des avortons de bonheur, à puer dans les coins de la terre et on ne pourrait plus même respirer. Ceux qui sont dans les musées, les vrais avortons, y a des gens que ça rend malades rien que de les voir et prêts à vomir. De

²³⁸ *Voyage au bout de la nuit*, p. 20-21.

²³⁹ *ibid.*, même page.

nos tentatives aussi à nous si dégueulasses, pour être heureux, c'est à tomber malades tellement qu'elles sont ratées, et bien avant d'en vomir pour de bon."²⁴⁰

En réalité, parvenu au bout de la Nuit, lors de son voyage intérieur, Bardamu découvre que là il n'y a que la Mort. Et en effet, dans ses romans l'idée de la Mort est omniprésente. Ce n'est pas par hasard que la métaphore de la Mort assume le rôle de métaphore génératrice et en produise d'autres tout en structurant le récit lui-même. L'une de ses incarnations métaphoriques c'est la métaphore structurelle des "raclures du temps"²⁴¹:

"Elle gagnait bien de l'argent la mère Henrouille, avec ces raclures de siècles. (...) Ce n'est pas tout à fait de la nuit qu'ils ont au fond des orbites, c'est presque encore du regard (...) ce qui gênerait c'est plutôt leur odeur de poussière, qui vous retient par le bout du nez. (...)." ²⁴²

Cette métaphore-image renvoie à d'autres:

"L'antiquité ça m'écoeure encore, c'est de ça pourtant qu'on bouffait. C'est triste les raclures du temps ... c'est infect, c'est moche."²⁴³

C'est que les miasmes tenaces de la Mort exhalés par les objets antiques, donnent la nausée à Bardamu, et il les sent partout:

²⁴⁰ *ibid.*, p. 381.

²⁴¹ *Mort à crédit*, p. 56.

²⁴² *ibid.*, p. 388.

“Ça avait beau être reluisant et relavé tous les dimanches, il montait quand même du fond une drôle de petite odeur ... une petite poivrée, subtile, aigrette, bien insinuante ... quand on l’a sentie une fois ... on la sent après partout ... malgré les fleurs ... dans le parfum même ... après soi ... Ça vous tourne ... ça vient du trou.”²⁴⁴

III. 2. B. IMAGE DU VOYAGE

L’autre grand motif de l’oeuvre célinienne, c’est le Voyage. Mais comme il l’a bien précisé dans l’exergue de son premier roman il est:

“entièrement imaginaire” et “va de la vie à la mort.”²⁴⁵

Dégoûté par l’absurdité de l’existence humaine, étouffé par l’espace réduit du Trou et écrasé par la banalité de la vie quotidienne, le héros célinien éprouve un irrésistible désir de fugue et cherche à découvrir d’autres horizons. Voici pourquoi il est très sensible aux mouvements de l’eau:

“Je dois vous dire qu’en plus de voyeur je suis fanatique des mouvements de ports, de tous trafics de l’eau... de tout ce qui vient vogue accoste... (...) maintenant là c’est la Seine... oh! Je suis tout aussi fasciné... tout aussi fêru des mouvements d’eau

²⁴³ *Mort à crédit*, p. 56.

²⁴⁴ *ibid.*, p. 115.

²⁴⁵ L’exergue de *Voyage au bout de la nuit*.

et des navires que dans ma petite enfance... si vous êtes maniaque des bateaux, de leurs façons, départs, retours, c'est pour la vie..."²⁴⁶

Pris par le désir de s'évader ailleurs, Ferdinand part en voyage, d'abord en Afrique.

"Un autre pays, d'autres gens autour de soi, (...) la tête vous tourne et le doute vous attire, et l'infini s'ouvre rien que pour vous, un ridicule petit infini et vous tombez dedans..."²⁴⁷

Il s'avère pour le héros célinien que le mouvement de l'infini qu'il cherche désespérément, est aussi un piège que le non-sens de l'existence lui avait tendu. Voici pourquoi cette tentative est vouée à l'échec et Bardamu se rend compte qu'en réalité:

"le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons..."²⁴⁸

Après la mésaventure vécue en Afrique, il entreprend un voyage dans le "Nouveau Monde"; et cette fois encore, il ne trouve rien qui puisse le retenir là-bas, même pas Molly, à laquelle sont consacrées les rares pages lyriques dans son oeuvre; car la banalité le suit partout pour l'écraser:

²⁴⁶ *D'un château l'autre*, p. 101.

²⁴⁷ *Voyage au bout de la nuit*, p. 214.

²⁴⁸ *ibid.*, p. 214.

“La banalité de la farce nouvelle vous écrase et il vous faut somme toute encore plus de lâcheté que de courage pour recommencer.”²⁴⁹

Loin de l'éloigner de ses angoisses, l'expérience de l'ailleurs devient, pour le héros célinien, une fois de plus, la prise de conscience du vide et du non-sens:

“C'est cela l'exil, l'étranger, cette inexorable observation de l'existence telle qu'elle est vraiment pendant ces quelques heures lucides, exceptionnelles dans la trame du temps humain, où les habitudes du pays précédent vous abandonnent, sans que les autres, les nouvelles, vous aient encore suffisamment abruti (...) Tout dans ces moments vient s'ajouter à votre immonde détresse pour vous forcer débile, à discerner les choses, les gens et l'avenir tels qu'ils sont, c'est-à-dire les squelettes, rien que des riens, qu'il faudra cependant aimer, chérir, défendre, animer comme s'ils existaient.”²⁵⁰

Les oeuvres d'après-guerre du romancier (*Guignol's band I, Guignol's band II, D'un château l'autre, Nord, Rigodon, Féerie pour une autrefois I, Féerie pour une autrefois II*) sont des ouvrages de maturité. On y retrouve le style propre à Céline, avec “un accent de désespoir en plus et du fard en moins”²⁵¹. Dans ces romans le narrateur réalise un autre type de voyage; il s'aventure dans le temps, son vécu; il se veut le chroniqueur de son exil en Allemagne et au Danemark:

²⁴⁹ *ibid.*, même page.

²⁵⁰ *ibid.*, p. 214.

“(…) je voudrais (…) que je m’enfonce avec les ondes! (…) je veux remémorer!... (…) Siegmaringen! Et le Pétain (...) je les ai tous! ... et Laval et son Ménestrel! ... je les quitte plus!...et la Forêt Noire et le grand aigle!...(…) cet Hohenzollern Château!”²⁵²

Nord et *Rigodon* représentent la suite exacte de *D'un château l'autre* et forment la trilogie allemande; en réalité elle représente, du point de vue du caractère des images, la réédition du “coup de tonnerre du *Voyage au bout de la nuit*”²⁵³ Dans cette trilogie de l'exil, le narrateur est tout à la fois, “le héros-témoin et le chroniqueur visionnaire de l'Apocalypse”²⁵⁴

Les images que ses métaphores créent, visualisent l'horreur de la destruction des villes entières par les bombardements:

“(…) là ici c'est un théâtre où nous sommes entrés comme ça... où nous n'avons aucun rôle... où tout va disparaître, bientôt, s'abattre: décors, les rues, l'hôtel, et nous dessous...”²⁵⁵

Les images des villes détruites par les bombes et la mort des gens sous les raids, représentent la destruction d'une civilisation, à laquelle Céline, lui-même,

²⁵¹ Lecherbonnier, B., Rincé, D., Brunel, P., Moatti, Ch., *Littérature, textes et documents, XXème Siècle*, Nathan, Collection Henri Mitterand, Paris, 1994, p.378.

²⁵² *D'un château l'autre*, p. 140.

²⁵³ Bory, Jean-Louis, “Nord”, *L'Express*, 1960.

²⁵⁴ Day, Philippe Stephen, *op. cit.* p. 25.,

appartient. Ainsi s'insère une autre dimension dans la vision célinienne de la guerre; dans les tableaux de carnage, le héros célinien cherche en même temps de mettre en évidence:

“(...) comment l'Époque s'est écroulée?”²⁵⁶,

Dans la trilogie allemande, tout comme dans la trilogie autobiographique, (*Voyage, Mort à crédit, Guignol's band I et Guignol's band II*)“, le motif du Voyage se présente comme l'alternative de l'image de l'espace qui se réduit progressivement. Poursuivi en France, en raison de ses écrits, le narrateur, nommé Céline se voit obligé de s'exiler en étranger; ainsi il entreprend un voyage à destination de Danemark traversant toute l'Allemagne avec Lili, son épouse et leur chat Bébert; lorsque les personnages se déplacent, l'espace narratif s'élargit; des wagons nouveaux s'ajoutent au train dans lequel se trouve le narrateur; en plus, de spacieux paysages s'ouvrent devant eux. Et pourtant ce n'est qu'en apparence, car:

“(...) Vous êtes coincé par le sort... pris dans l'étau! (...)”²⁵⁷

Et en plus, quand les personnages doivent niter dans quelque hôtel, l'espace y est encore plus gênant. Le rétrécissement de l'espace est rendu par des moyens stylistiques divers; d'une part, la compilation de noms dans le sujet, qui en réalité constitue toute une phrase, et de l'autre, la présence de mots désignant “le trou”, suggère l'idée de l'exiguïté gênante:

²⁵⁵ Rigodon, p. 295-296.

²⁵⁶ *Féerie pour une autrefois* II, p. 393.

²⁵⁷ *D'un château l'autre*, p. 258.

“Présidents, généraux, filles mères, cousins, Titans du vélo, commissaires, négociants, archevêques, books, photographe, au trou! tous! tout! aux égouts! fond! plus tréfonds! encore! plus rats!”²⁵⁸ (nous soulignons).

La ponctuation est complètement renouvelée: majuscule après virgule, minuscule après le point d’exclamation; l’abondance des points d’exclamation augmente le volume des sons -o- et -ou- qui représentent les voyelles les plus sombres et fermées du système phonétique français. L’image sonore se combine avec l’image picturale qui figure le sentiment gênant de l’emprisonnement. Cette image est surtout déployée dans *Féerie...*, où la métaphore de la contiguïté et du cloisonnement deviennent des métaphores qui structurent le récit:

Le train qui va à Ulm : “(...) s’amalgamer aux voyageuses lituaniennes... debout ou sous elles... bosniaques?”²⁵⁹;

“(...) nous trois et Bébert, dans l’amalgame de ces femmes baltes, loupiots et familles.”²⁶⁰

“(...) Comprimé, pressuré, râlant, là sous la table (...)”²⁶¹

Dans le même roman l’espace s’étire en hauteur tout en se rétrécissant en largeur:

²⁵⁸ *Féerie pour une autrefois II*, p. 392.

²⁵⁹ *Rigodon*, p. 90.

²⁶⁰ *ibid*, p. 91.

“Ces trajectoires dans le gouffre du ciel!... avec les immeubles allongés, étirés, Loukoums!”²⁶²

Ce type d'espace réveille la peur du gouffre, chez le personnage. Ce motif renvoie à celui du trou, l'image de la prison où il est resté enfermé pendant un certain temps:

“C'est la croupisserie d'années là dans ce trou avec les otaries (...)”²⁶³

De nouveau entre en jeu le motif du Trou; tout comme dans la trilogie autobiographique de Céline, dans ses romans suivants ce motif est porteur d'images présentant la Mort et suggérant l'angoisse que l'espace réduit provoque chez les hommes:

“en cette fosse humide (...) Ce triste endroit, crèche et toutes les innocences!... Jésus!”²⁶⁴

Au malaise de l'espace réduit, s'ajoutent la révolte et l'indignation de l'écrivain qui y a été mis en raison de ses écrits; dans une telle atmosphère, le narrateur sombre dans ses visions obsessionnelles.

²⁶¹ *Féerie pour une autrefois I*, p. 337.

²⁶² *ibid.*, p. 355.

²⁶³ *ibid.*, p. 76.

²⁶⁴ *Nord*, p. 155.

“(…) Tenez moi là, tel, (...) cul collé je me suiciderais de remords de rien! (...) mes fesses qui s’en vont par bribes, bifteks, peau vertes (...)”²⁶⁵

La trilogie allemande, et surtout *Féerie pour une autrefois II*, reflètent l’image d’un univers où tout n’est que mort et massacre; l’intrigue se déroule comme un effet qui se répète: c’est soit l’image des bombes qui explosent, soit celle des villes incendiées et des hommes brûlés:

“Une dégelée de grenaille”²⁶⁶

“le Tout-Puissant” déclenche ce qu’il veut... Terre à l’envers! Troue le Ciel.”²⁶⁷

“(…) la déchirure du Ciel”²⁶⁸

“Il a crevé le Ciel”²⁶⁹

“(…) la Terre est retournée”²⁷⁰

“(…) bordel de mines! Shrapnels! Foudres!”²⁷¹

²⁶⁵ *Féerie pour une autrefois*, p. 122.

²⁶⁶ *ibid.*, p. 338.

²⁶⁷ *ibid.*, p. 396.

²⁶⁸ *ibid.*, même page.

²⁶⁹ *ibid.*, p. 397.

²⁷⁰ *ibid.*, même page.

²⁷¹ *ibid.*, p. 304.

“bouillie d’immeubles!”²⁷²

“panaches de flammes”²⁷³

“ils (les shrapnels) éclatent en chrysanthèmes”²⁷⁴

“Ils arrosent tout au phosphore... (...) le phosphore a mis le feu au bitume, ils ont été pris en famille, recouverts étouffés en bloc.”²⁷⁵

Une autre image qui revient dans les romans de la trilogie allemande, c’est l’effet du choc des objets. Pour le rendre, l’auteur a créé un large éventail de métaphores *in absentia* qui est en parfait accord avec ses phrases elliptiques et disloquées; en outre, en résultat de la métaphorisation réalisée sous forme d’humanisation des objets inanimés, l’auteur a prolongé l’image du choc physique en image du choc mental:

“(…) mais je m’étais bien sonné le grelot! ... les répercussions du vertige! ... j’en vomissais dans mon lit ... je déconnais, et je le savais ... (...) j’entrouvre un œil, je regarde autour...la commode est plus contre le mur ... elle a valsé la mutine! ... elle a passé par la porte ... elle a polké au palier! ... Y a eu ébranlement de l’immeuble! cette commotion! Tous les paliers!”²⁷⁶ (Nous soulignons).

²⁷² *ibid.*, même page.

²⁷³ *ibid.*, p. 309

²⁷⁴ *ibid.*, p. 319

²⁷⁵ *Rigodon*, p. 223.

²⁷⁶ *Féerie pour une autrefois*, p. 247.

En vérité, cette danse absurde des objets, des immeubles et des quartiers de Paris “(...) proviennent de l’appréhension d’un cosmos dénaturé”²⁷⁷

De cette façon Céline évoque des images apocalyptiques de l’âme et du monde. Les visions de la destruction de Paris et du cauchemar investi dans la vie quotidienne peuvent être considérées comme le reflet de son désarroi moral; à cela s’ajoute celui d’une époque où la guerre totale était une inquiétude tragiquement réelle.

De fait, les images de la guerre dans les romans de Céline sont empreintes par la terreur. Ces images se transforment en images de tous les temps et représentent ainsi la vision célinienne de la vie instable des hommes et des choses.

À cette étape de son Voyage, qui est fait à travers l’Europe ensanglantée et détruite, on constate la présence des images picturales qui évoquent les thèmes de la Nuit, du Trou, du Temps et de la Mort. Ces images sont véhiculées d’un roman à l’autre par le procédé des accroissements. D’une manière générale, elles suivent la même progression et portent le même esprit. Tous ces romans cumulent des métaphores qui concrétisent l’émotion et des motifs relatifs au mouvement et à la stagnation; l’espace tantôt s’élargit, tantôt se réduit; en ce qui concerne les motifs du Trou et de la Nuit, ils s’érigent en images du Néant. Quant au motif du Temps, il renvoie au thème de l’existence. “(...) De même qu’à chaque page et dans chaque

²⁷⁷ Day, Philippe Stephen, *op.cit.*, p. 25.

phrase le style de l'auteur amplifie ce qui a été dit, (...) l'architecture de l'une est le modèle de l'autre."²⁷⁸

Et pour autant "Au niveau de cette analogie, les épisodes paraissent se "désagréger" et "s'éparpiller" dans leur course folle. "De perpétuelles digressions font perdre le fil de la narration: Céline y introduit sans continuité ses colères actuelles et ses haines passées, si difficilement justifiables, colorées par les chutes réelles et feints de sa mémoire."²⁷⁹

"Je me traverse comme un vieux bourdon, je m'empêtre tout batifolant, je raconte pas dans le bon ordre, tant pis! Vous m'excuserez un petit peu, tout folichon sur le retour, digressant de rime à raison, tout jabotant de mes amis au lieu de vous montrer les choses!..."²⁸⁰

Le va et vient incessant dans le temps, les fréquentes digressions dans le temps du récit, les souvenirs des années passées en prison où du voyage à travers l'Europe détruite, s'entremêlent aux hallucinations délirantes et aux accès de rage du narrateur. Au moment où ce voyage est intraverti, toute sa rancune et la rage explosent. En réalité la trilogie et la *Féerie...*, représentent un voyage effectué au bout des ténèbres de la haine. Céline est encore une fois aux prises avec les intellectuels de la gauche auxquels il oppose la beauté de son épouse dansante:

²⁷⁸ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁹ *ibid.*, p. 24

²⁸⁰ *Guignol's band*, p. 35.

“j’ai chargé dans des engagements, j’ai bien tenu ma place, (...) et je me suis fait bien sonner! ça arriverait pas à Lauriac! ni à Tartron! ni Larengue! ... Ils ont pris le bon versant de la vie: le flan!... pour ma concerne je regrette rien... c’est fait! c’est fait! la preuve: ma tête ...(...) j’arrive moi que par le stoïcisme, le sang là! hop!... suicidaire! disons-le. C’est mièvre! ... tandis que Lili, tout ivresse! danse! danger! mort! ... vie! ... pour ça que je l’aimais...”²⁸¹

Cet énoncé métaphorique combine le calembour basé sur l’homophonie partielle implicite dans les noms propres (“Lauriac” pour Mauriac, “Tartron” pour Sartre, et “Larengue” pour Louis Aragon) avec la métaphore in *absentia* :

“Ils (“Lauriac”, “Tartron” et “Larengue”) ont pris le bon versant de la vie: le flan!”²⁸²

D’une part le sarcasme, du type le plus provocatif et le plus agressif, fait irruption à travers un calembour qui exploite l’homophonie et l’homographie partielles. Ainsi, “Louis Aragon” est transformé en “Larengue” qui évoque un autre homonyme, “le hareng”, signifiant poisson téléostéen clupéiforme.²⁸³ C’est l’un des moyens inventifs céliniens dans la création des noms de personnes, “(...) selon de très précises affinités ou correspondance de rythme, de sentiment et de signification.”²⁸⁴

²⁸¹ *Féerie pour une autrefois II*, p. 302-303.

²⁸² *ibid.*, même page.

²⁸³ *Micro Robert, dictionnaire d’apprentissage*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988.

²⁸⁴ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p. 30.

Ceux-là subissent la bile ulcéreuse de Céline parce que “Ils ont pris le bon versant de la vie: le flan!”²⁸⁵. Ici encore, nous sommes en présence d’un jeu de mots de virtuose: le mot “versant”, signifiant chacune des pentes d’une montagne ou d’une vallée et étant le synonyme du mot “flanc”, est mis en lien d’apposition avec le mot “flan”. Celui-ci, étant l’homonyme de “flanc” (dans cette version, est synonyme de versant qui veut dire côté de diverses choses; par exemple, le flanc d’une montagne), dans la locution “À la flan” signifie “sans soin”²⁸⁶. De cette manière l’auteur joue sur l’homophonie du “flanc” et du “flan” et il en résulte ce message: les personnages en question ont fait leur choix du bon côté de la vie. Mais ce n’est pas la jalousie qui les lui fait haïr:

“c’est mièvre!”²⁸⁷

Le narrateur fait son choix du côté de l’“ivresse! danse! danger! mort”²⁸⁸, incarnés par sa femme, Lili, une danseuse de ballet.

Cette métaphore allégorique par laquelle sont attaqués les gauchistes illustres de l’époque, est une métaphore productrice qui se reproduit en abondance surtout dans les romans de la trilogie allemande ainsi que dans *Féerie* Elle véhicule des images cauchemardesques, pleines d’amertume ainsi que de haine agressive:

“Considérant là dans ma cave... les crimes, les reproches... Dieu l’amertume!... qu’est-ce que je ramâche!... Ami, me dis, où tu t’es mis! ... t’as joué de

²⁸⁵ *Féerie pour une autrefois II*, p. 302-303

²⁸⁶ Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Hachette Livre, Paris, 1994.

²⁸⁷ *Féerie pour une autrefois II*, p. 302-303

la flûte à l'envers! ... t'as pas attiré les vrais rats... t'aurais modulé dans le bon sens, t'aurais attiré les vrais gens, enivré l'élite, les coeurs purs... précipité tout ça aux tanks, à l'abattoir, aux phosphores, aux grilleries-lamineries, les tripes, les Droits de l'Homme et fraternité! Y aurait pas trop de rosettes pour toi, de cravates, contrats et petits fours! ... Un trou dans le Rideau de fer t'aurais! Rentrerais, sortirais comme tu veux!... t'as pas modulé dans le bon sens.”²⁸⁹;

“(…) le tout de jouer de la flûte dans le bon sens!... j'irais au coquetèle chez Lévy... personne m'aurait volé mes lits, ni mes épures de cinq romans, ni l'estime du général Ben Chancelier de la Légion d'honneur... C'est beau les rêves!...”²⁹⁰

Et en effet, la haine joue le rôle de “catalyseur” du processus qui engendre des images d'une réalité décomposée et éclatée; elle est systématiquement noircie et enlaidie dans les romans de Céline. L'auteur va jusqu'à faire de la haine la source de son inspiration. Nous ne croyons pas que ce serait exagéré de dire qu'elle lui tient lieu de foi:

“C'est la haine que je flotte (...)”²⁹¹

Céline se croit la victime de la haine des autres:

²⁸⁸ *ibid.*, même page.

²⁸⁹ *Féerie pour une autrefois I*, p. 97-98.

²⁹⁰ *ibid.*, même page.

²⁹¹ *ibid.*, p. 118.

“L’intérêt des êtres est atroce c’est la mort en vous qu’ils viennent voir... se mettre bien avec la mort en vous qu’elle leur fasse pas de mal à eux, leur cher “eux”, le moment venu... leur moment... s’abibocher avec elle!... Risette à la mort, votre mort, profiter qu’elle est là autour, s’en faire une relation aimable... Ils vous livrent à elle entièrement... lui recommandent qu’elle vous agrippent bien, vous lâche plus... qu’elle leur tiennent compte qu’ils sont chacals... Que la mort les aye à la bonne! Que ça soye pour vous l’échafaud! Rien que pour vous! Qu’ils viendront applaudir autour, enthousiastes... Qu’ils sont partisans de votre supplice!... Ah mais une heure de plus de vie! Pour eux!... C’est le pacte des instincts!”²⁹²

(...) nous deux Lili ça nous fait bien quinze ans à courre!... la meute après ...
(...) la toute féroce teutonnerie a duré trois ans, tout au plus! ... considérez!”²⁹³

Dans le cas de cet exemple ce serait intéressant de signaler l’emploi de certains mots-métaphores qui transmettent l’image de la persécution. Il croit être la victime de cette haine, car il a toujours le sentiment d’être suivi par “la meute après”²⁹⁴. Ce mot-métaphore, évoque, par voie de réduction synecdochique, l’idée obsessionnelle du complot organisé contre lui; cette idée fait partie du même champ sémantique que “à courre”²⁹⁵. Cette persécution est plus cruelle que la “teutonnerie” la plus sauvage - un néologisme célinien formé à partir de “teuton, tetonne”²⁹⁶ qui renvoie, de manière synecdochique à l’image des invasions de l’armée hitlérienne.

²⁹² *ibid.*, p., 30.

²⁹³ *D’un château l’autre*, p. 73.

²⁹⁴ *ibid.*, même page.

²⁹⁵ *ibid.*, même page.

²⁹⁶ mot péjoratif qui désigne “Allemand, Allemande”.

Cette métaphore de la persécution est une métaphore génératrice; elle se reproduit partout dans les romans de Céline et les images qu'elle véhicule deviennent de plus en plus cauchemardesques, du fait que l'angoisse tourne au délire, dans les romans postérieurs:

“ Du moment qu'on vous a tout secoué!(...) la passion qu'ils ont à vos trousses!...la bête d'hallali (...) Tartre: coco! (...) le cor avait sonné pour moi, ils avaient pris part à la chasse!”²⁹⁷

Ainsi nous constatons l'apparition des mêmes images de la troupe de chiens partie à la chasse du gibier, grâce à la compilation de signifiants (“hallali”, “le cor”, “la chasse”, “vos trousses”²⁹⁸) ayant pour signifié la persécution faite à la sauvage. Mais cette fois-ci, le persécuteur est sorti de l'anonymat. C'est: “Tartre: coco”²⁹⁹. Cette métaphore, constitue l'exemple-type du mot-métaphore célinien; il s'agit d'une métaphore *in præsencia* par laquelle “Tartre” est identifié au “coco”, qui veut dire: “Individu, personnage bizarre, dangereux”³⁰⁰

Comme nous l'avons déjà vu (chapitre I du présent travail), “Tartre” représente un calembour, formé sur la base de l'homophonie partielle pour désigner Sartre; et de là, par réduction synecdochique, ce calembour évoque la gauche

²⁹⁷ *D'un château l'autre*, p. 74.

²⁹⁸ *ibid.*, même page.

²⁹⁹ *ibid.*, même page.

³⁰⁰ *Le Micro Robert, dictionnaire d'apprentissage*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988.

française, contemporaine du romancier. Selon l'image que la plume de Céline dresse de la gauche française de l'époque, ce sont des types dangereux, qui réclament la vengeance aveugle en poursuivant le narrateur.

“Pas qu'aux gardiens pas qu'aux murailles que j'en veux! Aux classiques aux Penseurs d'abord! magnifique poustouflant, l'ont eu: Pétrarque, Dantus! Homère! Prout Prout! bout! bout! l'iniquité du fond des âges! Ils imaginaient des Enfers, nous il est là! et pas plein de démons un petit peu! en hordes, foules, myriades! tétant plein le soufre! que les rats crèvent ... pauvres petites bêtes !... voilà ce qui se passe dans l'égout... on est dans l'égout, moi Robignol et mille autres, et mille autres encore plus malheureux qu'on parle plus, que personne ose, qui crèvent dans les geôles, qu'ont payé mille fois en douleur tous les crimes qu'ils ont pas commis! (...) Oh mais j'en oublie, j'en oublie! Et les falsificateurs sapordeurs “trouducteurs” ?Ils sont aussi des hordes maudites! Voleurs de lecteurs! Romans ricains à tant la page! Fléaux employés du chaos!”³⁰¹

Et pourtant, dans les métaphores dictées par la haine du narrateur, une certaine musique se fait entendre au milieu de cette cacophonie terrorisante due aux cris poussés par un neurasthénique. La force de sa haine l'aveugle à un tel point qu'il déchire et détruit toute forme littéraire et tout code esthétique. Ainsi, l'idée que le narrateur est exploité par son éditeur Achille, est rendue par une métaphore pleine de sarcasme et d'amertume, elle aussi chargée de fonction génératrice, dans le texte:

³⁰¹ *Féerie pour une autrefois I*, p. 119.

“(…) je travaillerais pas à vous faire rire! Pour régaler encore Achille! Et toute sa clique “faux enculés”!... (….) Je me demande là ... même dans mon état, moite et grelotte, ce que peut foutre Achille avec ses cent millions par ans?(…) des petites morues ou son cercueil?! (….) capitonner tout soie bleu ciel festons résilles larmes d’argent! Et pour sa tête? Le polochon d’Éternité! (….) il sera mimi chapelle ardente ... éternel Achille! (….)”³⁰²

“(…) Achille! (….) Loukoum et toute sa tribu, de me réduire à rien! Au profond de leur cave! ... moi, mes ours!”³⁰³

Le caractère explosif de cette haine trouve son équivalent dans un langage pour qui “(…)écrire prend le sens de “crier” et “décrire” celui de décrier”³⁰⁴.

Les romans de Céline sont riches en images. L’auteur fait preuve d’une imagination puissante qui frôle le fantastique. La vision célinienne trouve son expression dans un récit qui prend toutes ses libertés et mêle en une superposition chaotique, tous les genres: épique, satirique, historique et poétique. Le récit devient spectacle: comédie, farce, parodie. D’ailleurs, cet ensemble de romans se construit autour des souvenirs du passé de Céline et finit par constituer un seul récit d’une grande unité. Ils sont tous dirigés par une même vision du monde; et c’est cette vision du monde qui impose son ordre et sa marque au langage: “Sans quitter le plan du délire, l’épopée cède au lyrisme. (...) Il (Céline) a transporté l’éruption volcanique

³⁰² *D’un château l’autre*, p. 136-137.

³⁰³ *ibid.*, p. 75.

³⁰⁴ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p. 35.

dans le vocabulaire, la syntaxe et la ponctuation. Écriture en transes, ouragan des couleurs, (...) sur la voie de la libération du rendu émotif, l'exacte répercussion des vertiges."³⁰⁵

La haine dans les romans de Céline finit par se transformer en racisme. Ses oeuvres abondent en métaphores ayant des signifiés et des références racistes. En outre la hideur, que la peur de l'Autre donne à ces mirages racistes, il y a en elles une symbolique développée par le romancier, où l'Européen est opposé à l'Oriental:

“(...) moi qui suis extrêmement raciste, je me méfie, et l'avenir me donnera raison, des extravagances des croisements”³⁰⁶;

“(...) Madame Aïcha von Raumnitz (...) mais je vous parle en clinicien, embryologiste et raciste... que ce mariage d'un hoberau si accusé, si Dürer, de stature, nature et de cette personne Aïcha, si elle, tellement trébizonde!... Beyrouth! ...ondulante, si brune, lascive, bovine, pas Dürer du tout (...)... oh! Les croisements sont pleins de périls... d'aléas...”³⁰⁷

Il est intéressant de noter l'emploi métaphorique de certains mots comme “trébizonde”, le nom d'une ville turque, qui devient ici une image de la femme étrangère, orientale et barbare, non aryenne; ce champ sémique se concrétise par les

³⁰⁵ Bory, Jean-Louis, “Nord”, *L'Express*, 1960.

³⁰⁶ *D'un château l'autre*, p. 242.

³⁰⁷ *ibid.* p. 242.

signifiants: “Beyrouth!” (...) ondulante (...) si brune, lascive, bovine, pas Dürer du tout”³⁰⁸

À l'image de la femme orientale est opposé l'image de l'“hoberau”, symbolisant l'Européen aryen. Dans ces métaphores, c'est Céline qui prend la parole pour communiquer directement, en son nom (“moi qui suis extrêmement raciste, je me méfie”, “je vous parle en clinicien, embryologiste et raciste”³⁰⁹) qu'il est contre “ce genre de croisement”³¹⁰. Il déploie son sentiment de répulsion contre les mélanges dans des images aux références racistes terrifiantes:

“(...) des dames du genre Aïcha proche-Orientales, Sino-Arméniennes, Mongolo-Smyrnes, devenues Landgravines... Comtesses...les attachés militaires (...) vous retournent Coran, Harems, Castes, Cloîtres, que c'est le Malin en uniforme ... qu'ils emportent tout.

La preuve, les unions que ça donne, que chez ma mère rue Marsollier, j'ai vu venir me relancer et me proposer des sommes énormes, des véritables fortunes, si je voulais un petit peu mieux comprendre les desseins, les dessous, les avantages, les profondeurs de l'Europe Nouvelle! ... ces tentateurs qui venaient chez ma mère étaient aussi des sortes d'hybrides comme Aïcha, d'unions prusso-arméniennes... affaires du Diable! ... comme chez nous affaires du diable, hybrides prêts à tout, Laval, Mendes... leur cousin: Nasser! (...) si les hybrides me font peur, j'ai des raisons! (...) Disraeli... Latzareff... Reynaud... l'Hitler, semi-tout, mage du

³⁰⁸ *ibid.*, même page.

³⁰⁹ *ibid.*, même page

³¹⁰ *ibid.*, même page

Brandenbourg, bâtard de César, hémi-peintre, hémi-brichanteau, crédule con marle, semi-pédé, et gaffeur comme! ... avait tout de même le petit génie qu'il avait saisi les hybrides, qu'il en avait tout plein autour, qu'il les bombardait facilement: colonels ci! Colonels ça! ... généraux, ministres, conseillers intimes! d'où vous trouviez beaucoup de peaux bistres où vous les attendiez pas du tout."³¹¹

L'abondance de signifiants qui évoquent le metissage (répétition de "hybride", et de mots comme "hémi" et "semi") révèle l'idée-fixe du sang impur qui tourmente Céline; le mélange des races est conçu comme un danger par le médecin:

"Il n'y aura plus de blancs, l'an 2000."³¹²

"(...) vous voyez un peu le cataclysme? (...) demain la France sera toute jaune par les seuls effets des mariages, que toute la politique est conne, puisqu'elle s'occupe que des harengues et des mélis-mélos des partis, autant dire des bulles, que la seule réalité qui compte est celle qui se voit pas, discrète, secrète, biologique, que le sang des blancs est dominé, que les blancs peuvent aller tous s'atteler, très vite, leur dernière chance... pousse-pousse ou mourir de faim... allez pas dire que j'exagère..."³¹³

"(...) Je suis informé! Les Chinois, les vrais, les chinois de choc, ceux qui viendront nous occuper, bivouaquent déjà en Silésie (..)il en viendra d'autres (...) à

³¹¹ *ibid.*, même page

³¹² *Rigodon*, p. 288.

³¹³ *ibid.*, p. 288-289.

travers les steppes... de ces hordes!...kirghizes, moldo-finnois, balto-ruthènes, teutons(...)»³¹⁴

Ici il ne s'agit plus d'une caricature ou rigolades innocente. La féerie verbale se transforme brusquement en enfer antihumaniste; et la lecture de ses romans devient une torture insupportable. Voilà pourquoi, Philippe Steven Day se voit obligé d'alerter les lecteurs contre cette agression fasciste du romancier:

“Mais justement, prenons garde lorsque parfois Céline confond délibérément le sens des motifs qu'il emprunte aux légendes, aux mythes et au domaine des connaissances universelles afin de leur faire communiquer des messages particuliers.”³¹⁵

Dans les premiers romans domine la vision picturale, étant donné la richesse des images qui émergent des métaphores productrices. À partir de *Guignol's band*, Céline “agrément l'image d'une *piste sonore* porteuse de sensations.”³¹⁶

³¹⁴ *ibid.*, 307-308.

³¹⁵ Day, Philippe Steven, *op. cit.*, p. 38

³¹⁶ *ibid.*, p. 129.

III. B. ÉTUDE DES IMAGES ICONIQUES

III. B. 1. ONOMATOPÉE ET CALEMBOUR

L'image célinienne est un phénomène très complexe. Elle naît du chaos linguistique que Céline semble créer dans ses oeuvres. Mais par suite de l'analyse du processus de la métaphorisation dans ses romans, le chercheur s'aperçoit vite que l'auteur mène un jeu dont le but est de créer une image encore plus concrète que l'image picturale; une image qui soit perçue par l'ouïe et par la vue, et non seulement par l'intellect. En outre, ces images diffèrent dans leur mécanisme de création. Dans le cas de l'image picturale, le processus de la signification est engagée de manière à exploiter les rapports entre le signifié et le référent; tandis que dans le cas de l'image iconique il ne s'agit plus du processus de la signification; sa connaissance est intuitive et manipule le lien entre le signifiant et le référent. Par conséquent, l'effet de sens instinctif, en question, exige l'exploitation du signifiant, en tant qu'image accoustique.

Et en effet, le signifiant est le lieu privilégié, par Céline, de production de sens métaphorique, car c'est lui, le porteur des images sensorielles. C'est que le romancier a voulu créer à côté des images picturales, des images moins intellectualisées et plus sensorielles. Ainsi la chanson d'amour que chantent les Anglaises, fait en vérité entendre la pauvreté immense et la misère du destin de l'homme:

“Elles (les Anglaises) prenaient ça pour de l’amour, rien que pour de l’amour, on leur avait pas appris le reste à ces petites. Un petit chagrin qu’elles chantaient soi-disant! (...) On prend tout pour des chagrins d’amour quand on est jeune et qu’on ne sait pas...

Where I go... where I look...

It’s only for you...ou...

Only for you...ou...

Comme ça qu’elles chantaient.”³¹⁷

La consonance en “ou” crée un groupe de signifiants qui donne l’effet de calembour; elle crée une impression sensorielle qui fait résonner la chanson comme une lamentation et lui ajoute un élément de plainte.

Et pourtant, ceci n’est qu’une illusion que la lecture des métaphores fait apparaître. Cette illusion représente l’icône verbale. Elle est considérée par les sémiologues comme un signe qui imite perceptuellement ce à quoi il réfère; par exemple l’onomatopée est une icône sonore; Céline en a largement utilisé dans ses oeuvres:

“Je remarque justement pour les bruits, je suis plus sensible à certains que d’autres... j’ai toute une usine dans la tête.”³¹⁸

³¹⁷ *Voyage au bout de la nuit*, p. 363.

³¹⁸ *Féerie pour une autrefois II*, p. 322.

Le son provoqué par l'entrechoc des tasses est rendu par:

“(...) tin’! tin’!”³¹⁹

Alors que le bruit qu'on fait quand on frappe à la porte donne:

“Toc! Toc! Toc!”³²⁰

Il existe dans les romans de Céline des onomatopées difficiles à déchiffrer en quantité non négligeable, tels que:

“(...) Ah, bo! bo!bo!bo! cher Maître! (...) tenez que la ba! Ba! Ve! Me! Sèche! Mi! Mi’ mina! Bobo! Nable! ... Ce trou! Ce trou! Là! vous retrou! Trou! Ve! Vou! Vous! (...)”³²¹

Ces onomatopées ne sont compréhensibles que, si l'on établit les isotopies. Ainsi, “la ba” et “trou” repris quelques fois, forment le paradigme du Gouffre qui représente l'un des motifs constants dans l'oeuvre de Céline. Et l'image verbale créée sous la forme de la consonance en “ou”, le rend plus concret; dans ce cas, l'image est contrôlée par l'isotopie du Gouffre; c'est elle qui motive l'image iconique.

Et pourtant, malgré, parfois, le risque d'illisibilité, le calembour a mené à bien son rôle de métaphore génératrice dans le texte célinien. Telles sont par exemple les

³¹⁹ *ibid.*, p. 29.

³²⁰ *ibid.*, même page.

³²¹ *ibid.*, II, p. 68.

métaphores empreintes par l'image apocalyptique de la guerre et imitant l'explosion des bombes:

“Brroum! (...) une de ces rafales d'explosion! (...) Brroum! ... aujourd'hui on enterre tout le monde! Broum!”³²²;

“Le ciel crève à gauche, *brrrac!*”³²³;

“Pflaf!... pflaf (...) Brooum(...) prang (...) Vromb!”³²⁴;

“Ah! La Légion! Ah les “Marsouins”! cette géante clameur que ça lève! ouffre! bouffre! gouffre! Plus fort que les pièces.”³²⁵;

“(...) entre les avions massacreurs, purulents, giclants la mitraille... Vraap!... Hua!... Wraago!... Hua!... Wrong!.”³²⁶

L'icône est la fusion du sens avec des images. Elle est fictive et n'a pas de référence dans le réel empirique. Elle est une fiction. Et puisque le calembour “s'appuie sur l'homophonie de deux signes ou de deux syntagmes.”³²⁷ ou bien il joue de l'homographie, nous avons le droit de le considérer comme une image icônique.

³²² *ibid.*, p. 252.

³²³ *ibid.*, p. 293.

³²⁴ *ibid.*, p. 282-283.

³²⁵ *ibid.*I, p. 152

³²⁶ *ibid.*, p. 17.

En outre, la similitude, totale ou partielle, utilise les capacités du mot à des fins de production. “La quasi-totalité de l’engendrement textuel est assurée par des calembours, jeux de mots fondés sur une similitude de sons recouvrant une différence de sens.”³²⁸

Les images sonores imitant les bruits dans la prison, représentent le calembour productif principal dans l’oeuvre de Céline:

“(…) Pétrarque, Dantus! Homère! Prout! Prout! bout! bout! (...) Ils imaginaient des Enfers, nous il est là! (...) on est dans l’égout, moi Robignol et mille autres(...) qui crèvent dans les geôles (...)”³²⁹. (Nous soulignons)

Les mots soulignés ci-dessus forment un calembour qui exploite l’homophonie et l’homographie des signifiants. Cette icône est basée sur la consonnance en “ou”; cette voyelle, étant la plus sombre dans le système vocalique de la langue française, résonne comme un écho triste dans le creux de la prison.

“La neige vous entre comme dedans, frissons, fissures que vous êtes! Vent, gel...”³³⁰ (Nous soulignons)

Ici, l’allitération en “s”, donne le sentiment d’entendre le vent siffler à travers les fissures dans les murs de la cellule où le narrateur est enfermé. Ces bruits dans la

³²⁷ Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 64.

³²⁸ *ibid.*, p. 64.

³²⁹ *Féerie pour une autrefois I*, p. 119.

prison évoquent “de manière poignante l’ambiance infernale qui règne dans la prison; d’autre part, on assiste à la métamorphose du narrateur qui devient l’image transposée d’une nation prisonnière, malade agonisante.”³³¹

Étant donné que les isotopies motivent la métaphore en général et le calembour en particulier, il peut engendrer des couples de signifiants:

“La nuit-là, d’où je vous parle, en fosse, j’entends, je réentends...dites!...les sanglots des viôôôôlons! Ils me miaulent... et les cornes pouing-pouing, du Quai”³³².
(nous soulignons).

Dans le cas de cette icône créée à la Verlaine, le romancier a exploité l’image accoustique du signifiant “violon”; on perçoit un étirement en “ô” dans l’image accoustique de ce mot; l’icône verbale ainsi formée et conditionnée par l’isotopie de “pleurer” (créée par “sanglots”) rend audible l’air triste joué au violon. Cette image sonore forme couple de signifiants avec le verbe “me miaulent”, étant donné que dans le signifiant de celui-ci figure le même son: “au”. Leur alignement sur un même syntagme n’est pas un hasard, quoique cela donne l’impression d’une spontanéité; il ne faut pas perdre de vue le fait que le verbe “miauler” représente une onomatopée

“Chacun ses aléas sans doute...Y a des Destins? Y a des toucheurs, y a des branleurs, des ébranleurs? y a des “non-lieu”!...Tenez, par exemple, Denoël, ils l’ont

³³⁰ *ibid.*, p. 79.

³³¹ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p. 24.

³³² *Féerie pour une autrefois I.*, p. 89.

abattu et voilà!...Moi? j'ai abattu rien du tout? j'ai pas de "Non-lieu"!...Ram! Stam!
Gram! Oh? J'ai ma petite idée bien sûr, fermée et sincère...c'est ma petite idée qu'on
 tuerait si l'on pouvait! ...mais ni moi ni l'idée, madame!"³³³ (nous soulignons).

Le calembour et l'onomatopée céliniens associent l'auteur au courant "intuitif
 et asystématique de la pensée plutôt qu'aux courants rationnels."³³⁴

Et en effet, Céline n'écrit que pour transposer les réactions les plus profondes
 de la sensibilité individuelle et les fantasmes collectifs. Il va jusqu'au bout dans
 l'exploration de son imagination; pour rendre ce voyage interne il s'élabore un
 vocabulaire expressif et met en liberté morphologique les mots "(...) selon une
 conception audio-visuelle de l'écriture qui s'étend depuis ses premières oeuvres
 jusqu'aux dernières".³³⁵ Céline parvient à créer un nouveau discours littéraire
 particulièrement riche en images icôniques construisant son texte sur le principe de
 l'irrationnel "contre le symbolique"³³⁶. Cette "énergie inconsciente"³³⁷ rend la
 métaphore et l'image céliniennes multidimensionnelles de manière à ce qu'elles
 composent des morceaux d'"opéras sans musique"³³⁸.

"Je vous amuse!... Je muse!"³³⁹

³³³ *ibid.*, p. 50.

³³⁴ Day, Philippe Stephen, *op. cit.*, p. 30.

³³⁵ *ibid.*, p. 38.

³³⁶ Godard, Henri, *op. cit.*, p. 252.

³³⁷ *ibid.*, p. 254

³³⁸ *ibid.*, même page.

³³⁹ *Féerie pour une autrefois II*, p. 282.

Afin de rendre cette image qu'il se faisait de l'humanité, le romancier a dû se forger un langage plein d'exclamations, de soupirs, d'onomatopées et de borborygmes.





CONCLUSION

Dans notre thèse qui porte sur la métaphore et sur l'image céliniennes, nous avons effectué une étude en deux temps. Dans un premier temps nous avons entrepris une lecture syntagmatique des romans de Louis-Ferdinand Céline, en nous servant des méthodes sémiotique et sémantique structurales.

Nous avons constaté que pour enrichir le lexique et afin de rendre la vie dans toutes ses nuances, Céline puise dans tous les registres. Il invente des milliers de mots en état de transe verbale, dans le souci de rendre l'émotion de la façon la plus communicative possible à l'écrit. Outre la démonstration de son génie créatif et créateur, Céline agit en révolutionnaire dans le domaine du langage littéraire, étant donné qu'il puise dans tous les registres de la langue française: littéraire, familière, populaire, argotique, ordurière et scatologique, pour en former une langue tout à fait "neuve" et d'une qualité nouvelle et métissée.

Sur le plan de la phrase métaphorique le romancier, qui puise à volonté dans le trésor des tournures familières, populaires et argotiques, joue, en même temps avec la syntaxe, renverse la position des parties du discours, à l'encontre des règles de grammaire. La phrase ainsi renouvelée, devient apte à traduire et à transposer l'émotion célinienne.

Rendre l'émotion à l'instant même où elle se produit, à l'état encore vivant, sans la tuer, tel est l'objectif du romancier. Dans ce but, il renouvelle aussi la ponctuation. Il rejette les règles traditionnelles. Dans son énoncé la ponctuation donne le rythme spécifique à la phrase célinienne, ce qui fait que la métaphore se

transforme en un air musical. En outre la profusion de points de suspension, points d'exclamation, points et virgules dans ses phrases donnent à l'énoncé un aspect semblable à une dentelle féerique et minutieusement tissée.

De cette façon Céline se forge un langage apte à rendre sa vision du monde en images multidimensionnelles: hallucinatoires, surréalistes et humoristiques.

Dans un deuxième temps, nous avons entrepris la lecture paradigmatique des métaphores ressorties. De cette façon nous avons repéré les métaphores productrices dans les romans céliniens. Ce sont des métaphores expressives qui se chargent de fonctions essentielles dans la narration. Elles se divisent en deux catégories. La première est constituée par les métaphores structurelles qui rapprochent les éléments voisins ou éloignés dans le syntagme narratif; en outre, elles prédéterminent la construction du récit. Quant aux métaphores génératrices, elles se reproduisent tout au long du texte, par développements successifs ou par déplacements. Dans la majorité des cas, la métaphore célinienne se charge des deux fonctions à la fois. Il est indispensable de relever les paradigmes des métaphores productrices, car c'est par elles que se dessinent les images. Nous avons constaté que les romans de Céline détiennent un fonds très riche en images picturales et icôniques.

L'image picturale apparaît dans le cas où le l'écrivain exploite les liens qui unissent le signifié à son référent. Dans l'oeuvre de Céline se déploient deux grands tableaux: celui de la Nuit et celui du Voyage. La Nuit est figurée comme le trou noir du Néant qui engloutit tout. Cette image s'associe à celle de la Mort omniprésente

qui ronge l'Homme petit à petit jusqu'à sa décomposition totale. En ce qui concerne l'image de la Vie, elle est présentée comme la brume poisseuse qui se volatilise d'un instant à l'autre. L'image de l'Homme est faite sous forme de caricature: il est prédestiné à être lâche, car il ne vit que pour et par ses instincts physiologiques. Le processus de la création de l'image de l'Homme va plutôt dans le sens de son animalisation. Les longues heures de travail le rapetissent et l'abrutissent; alors que la guerre éveille en lui toute sa bestialité primitive. Plongé dans les ténèbres ainsi présentées, le narrateur est pris de nausée, voici pourquoi il entreprend un voyage dans les pays exotiques, mais cette aventure ne fait qu'accentuer la laideur dans les tableaux qui représentent l'existence et le temps humains.

Par la suite, le narrateur étant poursuivi par les lois dans son pays, entreprend un voyage à travers l'Europe ensanglantée pour s'enfuir. L'image de la guerre est dépeinte sous des couleurs atroces. Elle met en scène un spectacle apocalyptique où des villes entières s'effondrent et brûlent; leurs habitants éclatent en viandes et en sang sous l'effet des bombes. Dans la trilogie allemande, ces scènes alternent avec les hallucinations du narrateur. Dans l'exploration de sa nuit intérieure, il va jusqu'au bout de la haine. Ce qui est terrifiant en elle, ce sont les préoccupations racistes de Céline lui-même; en tant que clinicien et embriologiste il est obsédé par l'idée des dangers que présentent les mariages mixtes; les non-aryens non seulement domineront un jour le sang Blanc, mais ils occuperont sa patrie, la France et toute l'Europe.

Le génie littéraire de Céline arrive non seulement à visualiser les choses mais aussi à les faire entendre grâce au jeu subtil entrepris avec le signifiant. C'est sur le signifiant que s'exerce son génie créateur: il parvient à rendre les bruits dans la prison et de sonoriser les explosions des bombes.

Afin de rendre tous ces effets "audio-visuels", Céline s'est forgé un langage qui a bifurqué vers l'irrationnel.





BIBLIOGRAPHIE

TEXTES ÉTUDIÉS

Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au Bout de la Nuit*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1996.

Céline, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1969.

Céline, Louis-Ferdinand, *Guignol's band I, Guignol's band II*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1964.

Céline, Louis-Ferdinand, *D'un château l'autre*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1957.

Céline, Louis-Ferdinand, *Nord*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1960.

Céline, Louis-Ferdinand, *Rigodon*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1969.

Céline, Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autrefois I, Féerie pour une autrefois II*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1995.

OUVRAGES CONSULTÉS

Adam, Jean-Michel & Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976.

Anglard, Véronique, *Céline*, Nathan, Paris, 1993

Bally, Ch., *Traité de stylistique française*, Winter, Heidelberg, 1934.

Barthes, Roland, Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

Barthes, Roland, *Göstergebilimsel serüven*, YKY, Istanbul, 1993.

Baylon, Christian; Mignot, Xavier; Fabre, Paul, *Initiation à la linguistique*, Nathan, Paris, 1990.

- Bounan, Michel, *L'Art de Céline et son temps*, Allia, Paris, 1997.
- Cahier de l'Herne, Céline*, L'Herne, Paris, 1972.
- Caminade, P., *Image et métaphore*, Bordas, Paris, 1970.
- Chevrel, Yves, *L'Etudiant chercheur en littérature*, Hachette Livre, Paris, 1992.
- Day, Philippe Stephen, *Le miroir allégorique*, Klincksieck, Paris, 1974.
- Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Flammarion, 1952.
- Esnault, Gaston, *L'Imaginaire populaire, métaphores occidentales*, PUF, Paris, 1925.
- Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968.
- Genette, G., *Figures*, coll. "Tel Quel" (La Rhétorique et l'espace du langage", "l'Envers des signes", "Hyperboles"), Seuil, Paris, 1966.
- Godard, Henri, *La Poétique de Céline*, Gallimard, Paris, 1985.
- Goldenstein, Jean-Pierre, *Entrées en littérature*, Hachette, Paris, 1990.
- Greimas, A. J., *Sémantique structurale. recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Seuil, Paris, 1982.
- Guerne, le, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973.
- Henry, Albert, *La métonymie et la métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, coll. "Point", 1970.
- Jakobson, R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- Konrad, Hedwig, *Etude sur la métaphore*, Lavergne, Paris, 1939.
- Kristeva, Julia, *Powers of horror*, Columbia University Press, New York, 1982.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Nathan, Paris, 1980.

- Lalande, Bernard, *Voyage au bout de la nuit, Céline*, Hatier, Profil d'une oeuvre, Paris, 1991.
- Lecherbonnier, B., Rincé, D., Brunel, P., Moatti, Ch., *Littérature, textes et documents, XXème Siècle*, Nathan, Collection Henri Mitterand, Paris, 1994.
- Lyotard, J.-F., *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Martin, Paul, "Céline et l'humanisme", *Humanisme contemporain*, Les Belles Lettres, Paris, 1964.
- Mazaleyrat, Jean et Molinié, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris, 1989
- Mounin, Georges, *Clefs pour la linguistique*, Seghers, Paris, 1968.
- Mounin, Georges, *Clefs pour la sémantique*, Seghers, Paris, 1972.
- Ostrovski, Erika, *Céline and his vision*, New York University Press, 1967.
- Ricoeur, Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, "La Configuration dans le récit de fiction", Paris, Seuil, 1984.
- Russel, Bertrand, *Le Problème de la référence*, du Seuil, Paris, 1974.
- Seark, John, *Les Actes du langage*, Hermann, Paris, 1972
- Todorov, T., *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967
- Van Lennep, Jacques, *Art et alchimie*, Meddens, Bruxelles-Paris, 1966.

ARTICLES CONSULTÉS

Bory, Jean-Louis, "Nord", in *L'Express*, 26 mai 1960.

Magazine Littéraire, - Numéro consacré à Céline, no: 317, Janvier 1994.

Sartre, Jean-Paul, "Portrait d'un antisémite", *Les Temps Modernes* no.3, 1^{er} décembre, 1945, p.462.

Spitzer, Léon, "Une habitude de style, le rappel chez Céline", *le Français Moderne* no 3, juin 1935, pp.193-208.

Nouvel Observateur, No: 1799, semaine du 29 avril 1999. (*Voyage au bout de la haine*, reportage avec Pierre-André Taguieff, réalisé par Laurent LEMIRE)

DICTIONNAIRES CONSULTÉS

Le Micro Robert, dictionnaire d'apprentissage, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988.

Dictionnaire Encyclopédique, Hachette, Paris, 1994.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS



Dans notre thèse nous avons étudié la métaphore et l'image céliniennes, sous l'angle sémiotique et sémantique. À la suite d'une lecture syntagmatique de la métaphore célinienne, nous avons constaté qu'elle tire sa force du renouvellement du langage littéraire et de la manipulation du signe et des relations entre ses composantes: le signifié, le signifiant et le référent. La métaphore-mot est plutôt une *métaphore in præsentia* qui est créée avec des mots de toute provenance: littéraire, familière, technique, savante, argotique, injurieuse, et scatologique. Elle tire sa force surtout de la confrontation des mots de tous les registres de la langue. Céline est surtout connu pour ses mots-valises qui représentent, en même temps, des images icôniques. Ce type de métaphore se charge de fonctions génératrices dans la narration romanesque. La métaphore-mot célinienne est impressionnante pour le lecteur, car elle est formée par distorsion des signifiants, ce qui donne comme résultat les innombrables néologismes céliniens. En ce qui concerne la métaphore-phrase, elle est plutôt, une *métaphore in absentia* qui tire sa force expressive de sa construction. Tantôt elle cumule des signifiants qui renvoient au même signifié, tantôt elle devient extrêmement elliptique, comme c'est le cas de la phrase populaire. Quant à la métaphore-énoncé elle est aussi une *métaphore in absentia* qui exploite la ponctuation. Ce qui caractérise la métaphore-énoncé célinienne, c'est l'abondance des points de suspension, des points d'exclamation et des points d'interrogation, des virgules et des points et virgules; ils servent à séparer les propositions pour que l'on reprenne haleine, mais en même temps, leur fonction c'est de souder les phrases en une métaphore-énoncé.

D'un autre côté, nous avons réparti les métaphores sur l'axe paradigmatique afin d'en extraire les images picturales et les images iconiques. L'une des images picturales dominantes c'est celle de la Nuit qui représente la Vie humaine et son destin. L'autre, c'est l'image du Voyage qui s'érige en image du Temps. Il s'agit d'abord d'un voyage dans les ténèbres de la condition humaine et aussi de la guerre; ensuite, cette exploration est intravertie. Elle devient un voyage dans le Noir intérieur. Le narrateur s'obstine à aller jusqu'au bout de la Nuit et y découvre la Mort et la Haine. Quant à l'image iconique, elle prend la forme d'onomatopée et de calembour. L'emploi de ces types d'icônes verbales, comme moyens d'expression et de production de texte, constitue l'originalité des romans de Céline. Leur sens est motivé par les isotopies dominantes des métaphores. Ces images sonores font entendre l'explosion des bombes et les bruits dans la prison. En réalité, elles sont l'incarnation de l'énergie de l'inconscient qui tient vivant le langage célinien.

ÖZET

Yirminci yüzyılın en önemli roman yazarlarından Louis-Ferdinand Céline'in; *Voyage au bout de la nuit* adlı yapıtını, özyaşamöyküsel özellikler taşıyan roman üçlüsünü (*Mort à crédit*, *Guignol's band I*, *Guignol's band II*) ve Fransa'dan kaçışını konu alan diğer roman üçlüsünü (*D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*) inceledik. Söz konusu yapıtlarda yaratılan metafor ve imgeleri, göstergebilimsel (sémiotique) ve anlambilimsel (sémantique) kuramların ışığında, yapısalcı yöntemler kullanarak araştırdık. Romanların dizimsel (syntagmatique) çözümlemesinden elde ettiğimiz sonuçlara göre; metafor-sözcük, metafor-tümce ve metafor-söylemin, yazarın dilde başlattığı yenilikçi ve anlam yaratıcı bir biçimle oluşturulduğunu saptadık. Ayrıca sözcük oyunlarını da seven Céline'in, en çok gösterenlerle (signifiant) bunu gerçekleştirdiğini gözlemledik. Sözcük-metaforları göstergebilimsel açıdan incelediğimizde Céline'in, bazı sözcükleri ya değiştirdiğini, ya iki ayrı sözcüğü eriterek tek bir sözcük haline getirdiğini; ya da yeni yeni sözcükler türettiğini gördük. Céline'in yarattığı sözcükleri bir de anlambilimsel açıdan, yani yan yana geldikleri diğer sözcüklerin etkileşimiyle kazandıkları yananamlar açısından incelediğimizde, söz konusu metaforların, Fransız dilinin çok değişik katmanlarına ait sözcüklerin biraraya gelmesiyle ortaya çıktığını saptadık. Ancak yine de zamanla korkularına teslim olmaya ve herkesin kendisinden nefret ettiği saplantısıyla yaşamaya başlayan Céline'in, düşman olarak gördüğü kişilere sövmek için kaba sözcükleri kullanmayı yeğlediğini fark ettik. Sözcüklerin kullanımı bir yana, Céline'in metaforları, tümcelerin kuruluş biçimiyle de anlatım gücü kazanmaktadır.

Tümcelerin kuruluş biçimi, halk konuşmalarını andırmaktadır. Bir yandan aynı gösterilene (signifié) işaret eden birkaç değişik gösteren (signifiant)

kullanılırken ve böylece bol tekrarlı tümceler meydana getirilirken, diğer yandan da buna zıt bir eğilim göze çarpmaktadır; tümceler eliptiktir, yani tümce içinde bazı sözcükler bilerek yutulmakta, hatta tek bir sözcüğe indirgenmektedir. Metafor-tümce ile metafor-söylem, metafor-sözcüklerden farklı olarak birarada bulunmayan (*in absentia*) ögelerden ibarettir. (Oysa metafor-sözcük, birarada bulunan, (*in praesentia*), ögelerden oluşmaktadır.) Bunun yanı sıra, metafor-söylem, yazım kurallarının değiştirilerek üç noktanın, virgülün, ünlem ve soru işaretlerinin bol bol kullanılmasıyla biçimlenmekte ve yepyeni bir söylem türü oluşturulmaktadır.

Öte yandan derlediğimiz metaforları, dizgesel (paradigmatique) açıdan değerlendirerek çağrışım yoluyla oluşan imgeleri incelediğimizde, Céline'in romanlarına belli başlı iki resimsel imgenin (image picturale) egemen olduğunu saptadık. Yazar, yapıtlarında yaşamı ve insanın doğasını simgeleyen karanlığı anlatabilmek için “gece” imgesine yer verir. Öte yandan, Céline'in romanlarında yaratılan kişi, “gecenin” sonuna kadar yolculuğunu sürdürür, çünkü aslında o, içinde var olan karanlığın iç yüzünü de görmek ister; “gece”nin sonuna vardığında ise “ölüm” ve “nefret” ile yüz yüze gelir. Resimsel imgelerin yanı sıra Céline, sözsiz ikon (icône verbale) olarak adlandırılan tekerlemeler (calembour) ve ses yansıması (onomatopée) biçimini verdiği özgün imgeler de yaratır. Bunların arasında bombaların patlamasını ve anlatıcı kişinin kaldığı hapisanede duyduğu sesleri yansıtan sesli anlatım kesitleri, belli başlı olanlardır.

Sonuç olarak söz konusu imge ve metaforlar, Céline'in diline canlılık katan bilinç dışı enerjinin birer yansımasıdır.