

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Mohamed Boudiaf – M'sila –  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
Département de français  
Ecole Doctorale de Français  
Antenne de M'sila

Thème

Les représentations écrites et typographiques de l'oral dans le roman  
:  
*Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline

Mémoire élaboré en vue de l'obtention d'un Diplôme de Magistère

Option: Sciences du Langage

Sous la direction du :  
**Dr. ABDELHAMID Samir**

Présenté et soutenu par :  
**M<sup>me</sup> HADJAB Lamia**

Membres de jury :

Président : Dr. BENSALAH Bachir  
Rapporteur : Dr. ABDELHAMID Samir  
Examineur : Dr. KHENNOUR Salah  
Examineur : Dr. FEMMAM C.

M.C. Université de Biskra  
M.C. Université de Batna  
M.C. Université de Ouargla  
M.C. Université de Biskra

*Année universitaire : 2008 / 2009*

# *Dédicace*

*Je dédie ce travail à :*

*Mes chers parents pour tout l'amour et le bien qu'ils ont témoigné.*

*Mon cher mari pour ses encouragements et le sacrifice qu'il a fait durant mes études.*

*Mes tolérants frères et sœurs, en particulier Lila.*

*Ma chère cousine Fahima qui m'a beaucoup aidée et encouragée.*

*Ma belle-mère, mes beaux-frères et mes belles-sœurs, en particulier Fatima.*

*Finalement, je dédie ce travail à la lumière de ma vie, mon fils Adem.*

# ***Remerciements***

*J'offre mes profonds remerciements et mes sincères salutations à :*

*Mon directeur de recherche Dr. ABDELHAMID Samir.*

*Messieurs les membres de jury Dr. BENSALAH B., Dr. KHANNOUR S. et  
M<sup>me</sup> FEMMAM C.*

*Notre département de Français à l'Université de Mohamed BOUDIAF.*

*Tous mes enseignants et mes étudiants.*

*Tous ceux qui m'ont aidée de loin ou de proche pour mener ce travail.*

## Introduction

Si on consulte les romans français publiés avant la Révolution française (1789-1799) et principalement à l'époque du roman *La princesse de Clèves* de Madame de La Fayette (publié en 1678), on constate qu'il n'y a pas de grandes différences formelles entre la langue du narrateur et celle des personnages.

En revanche, les romans français publiés après la Révolution témoignent d'une certaine tendance vers la langue parlée. Cette nouvelle tendance a été développée par Hugo, Sand, Balzac, Vallès, Zola, etc.

L'usage de la langue parlée dans les propos des personnages est devenu de plus en plus fréquent chez un grand nombre d'écrivains français contemporains tels que Barbusse, Giono, Ramuz, Poulaille, Queneau, Sarraute, Caster, etc. La langue parlée n'intervient pas seulement dans les propos des personnages, mais peut également affecter le discours du narrateur, qui peut être parfois fortement oralisé ; c'est le cas par exemple, du roman de notre corpus d'étude.

En effet, en abordant un roman, le lecteur - qui n'est pas en contact immédiat avec l'auteur - peut se trouver devant un texte rapportant des paroles à l'aide de mots tronqués, signalés par des apostrophes, des mots absents du dictionnaire, des phrases syncopées, des formes linguistiques qui ne correspondent pas à la langue habituellement utilisée dans les écrits.

Le lecteur doit donc tenir compte des distinctions qui opposent langue écrite et langue parlée, et celles qui marquent l'usage de la langue selon les facteurs sociaux caractérisant le locuteur.

Lorsque le romancier "fait parler" ses personnages, il essaye de nous faire entendre leur accent régional ou social, leur parler chargé d'émotion, leur discours exclamatif, arrogant, etc. C'est-à-dire qu'il tente de présenter graphiquement toutes les caractéristiques de l'oral spontané. Cela relève d'une recherche intentionnelle du romancier pour simuler des paroles, reproduire la manière de parler de certaines personnes, et notamment pour caractériser un personnage.

Dans un tel cas, le lecteur doit interpréter, à son tour, l'intention de l'auteur, et tous les procédés employés dans la symbolisation écrite de l'oral.

Ainsi, notre étude s'inscrit dans le cadre d'un double objectif :

Analyser et décrire les marques d'oralité employées dans le roman de notre corpus du point de vue de la fréquence d'utilisation, et les traiter dans la mesure où elles produisent un effet sur le lecteur.

Ces éléments sont regroupés et développés selon une problématique envisageant trois questions fondamentales :

Les procédés linguistiques par lesquels le romancier transcrit l'oral dans son roman, sont-ils susceptibles de présenter toutes les caractéristiques de l'oral spontané tel qu'il existe dans les conversations authentiques ?

Comment ces procédés linguistiques sont-ils utilisés pour marquer la distinction sociale ?

Cette distinction relève-t-elle de la représentation et de la fonction romanesque de la langue ou bien de la réalité linguistique ?

Notre hypothèse est que la représentation de l'oral dans l'écrit ne peut pas correspondre à la réalité de la langue parlée parce que soit que le romancier n'est pas conscient de toutes les caractéristiques de la l'oral spontané ; soit parce qu'il ne dispose pas des moyens typographiques nécessaires pour représenter toutes ces caractéristiques.

Toutefois, l'oralité représentée dans l'écrit pourrait être considérée comme un instrument linguistique de distinction sociale.

Notre réflexion s'appuiera donc sur un corpus constitué d'un roman : *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, publié en 1932.<sup>1</sup>

Il nous semble important de préciser que, dans notre étude, nous nous référons aux caractéristiques linguistiques et non aux aspects littéraires.

Notre analyse portera sur les dialogues (étant donné qu'ils sont par leur nature plus proche de l'oral) et aussi sur la narration chaque fois qu'elle contiendra des indications pouvant éclairer notre réflexion.

Le premier chapitre présente quelques oppositions courantes entre l'oral et l'écrit, les différents aspects de l'intégration de l'oral dans l'écrit, et enfin, les différents traits spécifiques du français populaire (étant donné que ce registre est fortement exploité dans le roman du corpus d'étude).

Le deuxième chapitre présente l'analyse et la description des différents procédés phoniques et prosodiques employés dans le roman, et permettant de transcrire une prononciation relâchée en rendant compte de certains aspects prosodiques.

Le troisième chapitre présente l'analyse et la description des différents procédés syntaxiques permettant de transcrire une syntaxe elliptique et cahotante telle que la suppression d'une partie de la négation, l'omission du pronom *il*, le non respect de l'ordre des mots, les modifications de la structure interrogative, etc.

Enfin, le quatrième et le dernier chapitre présente l'analyse et la description des procédés lexicaux. L'usage de l'argot (employé intentionnellement non seulement par les personnages du roman mais encore dans la narration), l'usage d'un vocabulaire vulgaire, la création d'un vocabulaire célinien, l'usage des interjections, des onomatopées et des pantonymes, représentent les principaux aspects lexicaux employés par le romancier dans la transcription de l'oral.

---

<sup>1</sup> *Voyage au bout de la nuit* est un roman qui a daté l'histoire de la littérature. Dès sa publication, le scandale et les polémiques soulevés par l'emploi de la langue orale et la dénonciation d'une société abrutissant et humiliant l'homme sont immédiats. En 1932, l'introduction de la langue populaire en littérature reste rare et il est encore moins fréquent que ce soit le narrateur qui parle cette langue, d'habitude réservée aux dialogues.

Après avoir classé et analysé les marques d'oralité selon les critères linguistiques : phoniques, prosodiques, syntaxiques et lexicaux, nous essayons de montrer comment le romancier opère-t-il à travers ces marques d'oralité des distinctions sociolinguistiques.

Ainsi, en fonction de la nature du sujet qu'on tente d'étudier, la démarche présentée ici vise à décrire et analyser les différents procédés linguistiques employés dans la transcription de l'oral dans le roman. Les méthodes descriptive et analytique s'avèrent donc nécessaires.

## Aperçu sur le romancier

Céline est le pseudonyme du docteur Louis-Ferdinand Destouches. Céline est de l'avis de beaucoup, le plus grand écrivain et styliste de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle.

Alors que la Première Guerre mondiale se prépare, Louis-Ferdinand Destouches, dit Céline, devance l'appel et s'engage pour trois ans. D'abord nommé brigadier le 5 août 1913, il devient Maréchal des Logis le 5 mai 1914. Volontaire pour une mission risquée, il est touché par balle au bras droit : il est rapatrié au Val de Grâce à Paris. Médaillé militaire le 4 novembre, il reçoit peu de temps après la Croix de Guerre. Sa blessure, grave, le rendra invalide à 70 %. En réaction, il décide de donner sa propre vision du conflit, grotesque et sordide, dans son 'Voyage au bout de la nuit', qui obtient le Prix Renaudot en 1932. Grâce à une écriture proche du langage parlé et de l'argot, Céline restitue l'émotion vécue et bouleverse la littérature. Médecin aux idées antisémites, il est largement condamné par la critique. En 1939, après l'édition des deux pamphlets 'Bagatelles pour un massacre' (1937) et 'L'École des cadavres' (1938), le décret Marchandeaup oblige l'éditeur Denoël à retirer ses deux écrits de la vente. Céline est exclu de la vie littéraire. Il est condamné en 1950 à l'indignité nationale avant d'être finalement amnistié. La controverse sur la place à accorder à son oeuvre se poursuit toujours.

En 1932 paraît, sous le nom de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, son tout premier roman. Le livre rate le Prix Goncourt (un vol manifeste) mais bénéficie néanmoins d'un succès polémique tapageur et de ventes conséquentes. Quatre ans plus tard, Céline publie *Mort à crédit* (1936), un ouvrage insensé, anticonformiste, d'un comique tragique et désespéré... un chef-d'œuvre absolu. Au retour d'un voyage en URSS, Céline écrit le texte farouchement anti-communiste, *Mea culpa*, puis les trop fameux (mais savoureux, parfois... si l'on est goy, du moins...) pamphlets antisémites (*Bagatelles pour un massacre*, 1937 - *l'École des cadavres*, 1938 - *les Beaux Draps*, 1941). Ces ouvrages passionnés violents et outrés lui causeront un tort considérable jusqu'à la fin de sa vie et empoisonneront la postérité de son œuvre. La gauche le honnis, la droite la plus extrémiste pense qu'il est décidément incontrôlable et même carrément fou. Même l'occupant allemand le trouve impubliable et estime que Céline écrit comme de l'ordure.

Après ces terrifiantes diatribes, Céline qui commence à avoir de plus en plus d'ennuis et qui se met à détester la terre entière, repique au roman avec le délirant et hilarant "*Guignol's Band*" (en deux parties, d'abord), peut-être son livre le plus franchement allumé !

En 1944, après le débarquement allié, Louis-Ferdinand Destouches/Céline rejoint un temps le gouvernement de Vichy en exil à Sigmaringen puis traverse l'Allemagne en flammes et enfin se réfugie au Danemark. Exil... Louis-Ferdinand Destouches y est emprisonné quelques mois. *Les livres Féerie Pour Une Autre Fois*, puis *Normance* sortent en France à la fin des années quarante dans une indifférence quasi générale. Amnistié, Céline rentre dans son pays en 1951, ouvre un cabinet

médical à Meudon. Céline hait la terre entière mais soigne les pauvres gens ! À Meudon, il rédige la fantastique et complètement hallucinée trilogie romanesque (D'un château l'autre, 1957 - Nord, 1960 et enfin, Rigodon, publié après sa mort en 1969). Louis-Ferdinand Destouches/Céline meurt à Meudon en 1961. Il ne sera pas beaucoup pleuré par ses contemporains, mais aujourd'hui encore on continue de le lire.



# CHAPITRE I

## *Entre oral et écrit*

### 1. 1. Dichotomie entre oral et écrit

La langue française se subdivise en deux codes : l'écrit et l'oral. Ces deux codes sont différents morphologiquement, grammaticalement, et n'ont pas les mêmes moyens expressifs. Il est donc nécessaire de mettre en évidence cette distinction pour comprendre les différents procédés employés par le romancier afin de passer de l'oral à l'écrit.

Il est nécessaire d'abord de mettre en lumière qu'une langue parlée ne s'oppose pas à une même langue écrite. Par exemple, une langue française parlée à une langue française écrite, ce qui présupposerait un bilinguisme. Il n'y a pas deux français, deux langues différentes, le bilinguisme supposant deux structures tout à fait différentes l'une de l'autre. La langue parlée s'oppose au code écrit.

D'autre part, cette distinction linguistique ne s'identifie pas avec l'opposition : *oral* et *familier* d'un côté, *écrit* et *soutenu* de l'autre, car il existe, à l'oral comme à l'écrit, différents styles. À titre d'exemple, une carte à un ami aura tendance à recourir à un style familier tandis qu'une lettre à un supérieur fera usage d'un style plutôt formel. Dans le même ordre d'idée, Fernande Krier nous propose d'autres exemples :

« *Bien entendu, "soutenu" ne se confond pas avec "écrit", ni "familier" avec "oral". Il y a un langage soutenu oral, celui que pratiquent l'orateur, le conférencier ou le professeur, et un langage familier écrit que cherchent à réaliser certains romanciers.* »<sup>1</sup>

L'assimilation de la langue orale à la langue familière, ou de la langue écrite à la langue formelle est certes réductrice, mais elle sera retenue pour la simplicité de la présentation : les termes d'*oral* et *écrit* seront donc à entendre comme *oral prototypique* et *écrit prototypique*.<sup>2</sup> Tandis que l'unité de production à l'oral se caractérise selon Chafe, par son caractère fragmenté, l'unité de production à l'écrit peut intégrer une quantité plus importante d'information. Cette densité de l'information a déjà été abordée dans l'analyse du français oral et écrit.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> KRIER, Fernande (2000), « La syntaxe de l'oral », *La linguistique*, Vol. 36, Paris, Presses universitaires de France, p. 402.

<sup>2</sup> Cf. CHAFE, Wallace (1994), *Discourse, Consciousness, and Time : The flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago University Press, Chicago.

<sup>3</sup> Cf. BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1995), « De la rareté de certains phénomènes syntaxiques en français parlé », in *French Language Studies* n° 5, pp. 17-29.

Ainsi, la distinction entre l'oral et l'écrit se situe, comme l'ont signalé Christian Baylon et Paul Fabre : « *au niveau de la réalisation : discours oral vs. discours écrit. Entre ces deux types de discours, il n'y a ni identité de substance, ni identité entre les situations de communication.* »<sup>1</sup>

Les différences entre l'oral et l'écrit sont d'ordre conjoncturel et non pas structurel. La langue est la même dans les deux situations, bien que les choix préférentiels ne soient pas identiques ; certaines structures apparaîtront plus facilement et plus souvent dans une situation que dans une autre.

Blanche-Benveniste distingue entre l'oral et l'écrit du point de vue de la planification :

« *Dans l'usage de la conversation, la langue parlée laisse voir les étapes de sa confection* »<sup>2</sup>. Au contraire, l'écrit apparaît comme un produit fini, dont on ne transmet au destinataire que la dernière version.

Dans les oppositions courantes entre oral et écrit, quelques thèmes majeurs reviennent souvent. Ces thèmes sont d'ordre morphologique, syntaxique et lexical :

### **1. 1. 1. Sur le plan morphologique**

L'opposition entre l'oral et l'écrit sur le plan morphologique se manifeste dans le fait que la langue parlée ayant une substance sonore c'est-à-dire qu'elle est formée de sons ou phonèmes ; tandis que le code écrit possède une substance graphique. Il est formé de signes graphiques ou graphèmes. Cela implique un découpage difficile des unités, des moyens différents pour marquer le genre, le nombre, la personne. De plus, on note l'existence du niveau suprasegmental (intonation, accent, ton) pour la langue parlée seulement.

Dans le discours oral, l'unité de sens est le syntagme ; dans le discours écrit, l'unité graphique est le mot.

À l'écrit, les catégories grammaticales reçoivent des marques graphiques (lettres) ; tandis que dans le discours oral, elles reçoivent des marques phoniques (changement ou addition de phonèmes).

Ainsi, le pluriel des substantifs se marque à l'écrit avec un *s* ou un *x* final :

Robe / Robes.

Chapeau / Chapeaux.

À l'oral ces graphèmes supplémentaires ne sont, généralement, pas prononcés :

Robes / [Rob].

Chapeaux / [ʃapo].

---

<sup>1</sup> BAYLON, Christian et FABRE, Paul (1975), *Initiation à la linguistique*, Paris, Nathan, p. 49.

<sup>2</sup> BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1997), *Approches de la langue parlée en français*, Gap et Paris, Ophrys, p. 17.

Comparons le nombre des marques du pluriel à l'écrit et à l'oral dans la phrase suivante :

*Les professeurs se rassemblent.*

À l'écrit on relève trois marques du pluriel :

*les* s'opposant à *le*.  
*professeurs* s'opposant à *professeur*.  
*rassemblent* s'opposant à *rassemble*.

À l'oral on relève une seule marque du pluriel :

[lɛ] s'opposant à [lə].

Le *s* de professeurs et la terminaison – *nt* du verbe ne se prononcent pas.

La grammaire de l'oral diffère beaucoup de la grammaire de l'écrit, conduite par des préoccupations orthographiques qui s'effacent nécessairement à l'oral. Mais dire que les marques orthographiques disparaissent ne signifie pas qu'il n'y a plus de marques grammaticales. Si le genre et le nombre sont moins indiqués à l'oral qu'à l'écrit, c'est qu'ils n'apparaissent pas au niveau du mot, mais de l'ensemble du syntagme. De même, les verbes présentent peu de désinences personnelles audibles, mais le système des marques de personne est complètement différent de ce qu'il est à l'écrit et s'appuie d'avantage sur les pronoms que sur les désinences.

### **1. 1. 2. Sur le plan syntaxique**

L'oral dépendait étroitement du contexte, il se déroule en situation. Le message écrit doit se suffire à lui-même, d'où il résulte que l'expression parlée et l'expression écrite expliquent différemment les rapports entre les unités de l'énoncé.

Dans les productions orales, la référence des pronoms resterait souvent obscure, parce que l'ancrage dans la situation permettrait toujours de comprendre de qui et de quoi il s'agit. On pourrait donc se permettre de laisser les *ils*, *le*, *ce*, sans relation nettement marquée avec leur référent, puisque la situation y pourvoirait ; tandis qu'à l'écrit, l'émetteur est obligé à faire des références plus précises à la situation.

L'oral supposerait donc toujours une interaction, qui s'appuierait en particulier sur la gestuelle et rendrait par là inutiles certains arrangements syntaxiques.

La présence de l'interlocuteur et ses réactions influent sur le discours du locuteur, qui modifie ce qu'il dit en fonction des réactions (verbales et non verbales) de l'interlocuteur. D'où des auto-interruptions, des redémarrages, etc. Kerbrat-Orecchioni parle de "bricolage interactif" :

« *Toute conversation est en fait une série de "mini-incidents", aussitôt neutralisés, d'accrocs et d'accrochages bien vite réparés, et c'est seulement au prix d'un incessant travail de rafistolage (un bricolage interactif) que les interactants parviennent à construire ensemble un texte à peu près cohérent.* »<sup>1</sup> D'où négociation des termes, des contenus, des formes, etc.

Le décodage par l'interlocuteur de ce que vient de dire le locuteur se poursuit en même temps qu'il y répond.

En revanche, Vigneau trouve que l'oral n'aurait pas besoin de grammaire parce qu'il s'appuierait sur le *rythme*. D'où il justifie le choix du groupe rythmique par Céline :

« *À la phrase syntaxique de l'écrit, centrée sur le prédicat, il [Céline] préfère souvent, et de plus en plus, l'unité fondamentale de l'oral qu'est le groupe rythmique, délimité par le point : "Et s'ils entraient à présent ? Nous étant là ? Ça ferait sûrement des histoires !"* »<sup>2</sup>.

Dans le même ordre d'idée, l'oral serait dépourvu de formes grammaticales « complexes », ce serait le domaine où l'on trouverait peu de subordination marquée, mais de nombreuses parataxes dans lesquelles la prosodie jouerait un rôle important, comme le signale Hagège, dans son ouvrage *L'homme de parole*:

« *En français parlé, la phrase "il faisait un pas, il se faisait tuer" a le même sens, bien qu'elle possède une marque purement intonationnelle du rapport d'hypothèse, que celle d'un style plus proche de l'écrit, dans laquelle ce rapport est marqué par une conjonction spéciale : "s'il avait fait un seul pas, il se serait fait tuer"* »<sup>3</sup>.

L'écrit favorise l'hypotaxe et l'oral la parataxe. Dans le premier cas, il conviendra d'explicitier la hiérarchie des éléments de l'expérience ; dans le second, ce sont les circonstances qui se chargeront de le faire. Lorsqu'on a en face de soi son interlocuteur, on peut lire sur son visage ce qui passe du message, donc faire souvent l'économie de certaines explicitations. Mais si l'on s'aperçoit qu'un lien n'a pas été perçu, rien n'empêchera le locuteur de recourir aux mêmes procédés hypotactiques que l'écrivain.

À la linéarité temporelle de l'oral s'oppose le mode de linéarité de l'écrit, à la fois temporel et spatial : il permet ainsi ratures et corrections sur l'espace de la feuille, alors que, corriger à l'oral, c'est ajouter des segments, donc allonger l'énoncé sans pouvoir effacer ce qui précède. Dans son article : « *L'oral : Quelles modalités de productions pour quelles significations* »<sup>4</sup>, Françoise Gadet évoque trois conséquences de cette matérialité :

---

<sup>1</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1999), « L'oral dans l'interaction : une liberté surveillée », *Revue française de linguistique appliquée*, p. 45.

<sup>2</sup> VIGNEAU-ROUAYRENC, Catherine (1992), « Le langage populaire dans le roman : code et / ou style ? » in Ph. Caron, p. 147.

<sup>3</sup> HAGEGE, Claude (1985), *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, col. Folio, p. 76.

<sup>4</sup> Cf. [http://www.eduscol.education.fr/D0033/actfran\\_gadet.pdf](http://www.eduscol.education.fr/D0033/actfran_gadet.pdf)

La première concerne les " accidents " du déroulement. Un écrit, en tant que produit fini, ne présente pas de *scories*<sup>1</sup>, tandis que l'oral laisse voir les traces de son élaboration dans l'énonciation. Même quand il provient d'un locuteur reconnu comme parlant bien, il comporte des pauses, hésitations, reprises, incomplètes, redites, anticipations, interruptions, etc. Blanche-Benveniste considère ces *scories* comme partie intégrante de la construction du sens, comme le signale dans son ouvrage *Approches de la langue parlée en français* :

« Loin d'être des obstacles qu'il faudrait supprimer pour accéder à l'analyse, les modes de production de la langue parlée sont de précieuses indications sur la structuration syntaxique. On peut en effet voir fonctionner, à travers les hésitations et retouches que font régulièrement les locuteurs, certains processus généraux de fabrication des syntagmes. »<sup>2</sup>

La deuxième concerne le suprasegmental. Pour Gadet, les facteurs prosodiques (intonation, rythme, débit, accentuation) n'ont pas pour seule fonction de contribuer au confort de l'auditeur. Ils ont aussi, sur le plan de la signification, des effets qui vont au-delà d'un équivalent même approximatif de la ponctuation.

La troisième conséquence concerne des aspects de fonctionnement grammatical. L'oral, qui peut détenir à lui seul les ressources du segmental et du suprasegmental, est susceptible de mettre en jeu deux types de liens grammaticaux, là où l'écrit ne dispose que d'un seul : liens segmentaux explicites, comparables à ceux de l'écrit, et liens intonativo-syntaxiques, dans ce qui est désigné comme " parataxe ".

Cependant, certaines analyses considèrent l'oral comme simple reflet de l'écrit, avec une syntaxe plus simple et un vocabulaire moins riche. On peut citer à cet égard les analyses de Halliday qui a montré que certaines séquences orales ne sont pas moins complexes que leur contrepartie écrite.<sup>3</sup>

Halliday avait proposé (pour l'anglais, mais la démonstration vaut pour le français) de prendre en considération les différents genres discursifs pour l'oral et l'écrit, plutôt que de parler des deux ordres d'une manière générale : Il apparaît en effet qu'il y a davantage de rapports formels entre, par exemple, récit oral et récit écrit, qu'entre oral narratif et oral conversationnel, ou entre écrit épistolaire et écrit juridique. Ainsi, les récits, oraux ou écrits, se caractérisent par la monotonie des structures ; au contraire, la conversation ordinaire se caractérise par une grande diversité de formes, et des imbrications.

On est ainsi conduits à opposer, non plus oral et écrit globalement, mais un pôle spontané et un pôle élaboré de la langue, qui ne s'adaptent pas automatiquement à l'oral et à l'écrit, même s'il y a bien des affinités tendancielle.

---

<sup>1</sup> Selon Françoise Gadet, le terme "scories" n'est pas satisfaisant pour désigner ces phénomènes, car il introduit un jugement dépréciatif qui met trop fortement l'oral en position de comparaison défavorable avec l'écrit. Cependant, il lui semble que l'on ne dispose pas d'un autre terme.

<sup>2</sup> BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1997), *Approches de la langue parlée en français*, p. 89.

<sup>3</sup> Cf. HALLIDAY, Michael (1985), *Spoken and Written Language*, Oxford University Press.

### 1. 1. 3. Sur le plan lexical

Oral et écrit s'opposent dans la fréquence d'emploi de certains mots. Cette différence provient essentiellement des situations dans lesquelles se développent les messages écrits et oraux.

Au cours d'une communication orale, les interlocuteurs sont en présence, d'un lieu et d'un temps qui leurs sont communs (nous envisageons ici le cas le plus banal de la conversation et négligeons le cas de la communication orale à distance et différée) ; ils échangent des propos sur un sujet donné. Cette situation a des incidences sur la forme et le contenu du message ; dans la mesure où les éléments constitutifs de la situation (identité des personnages, lieu, date, heure, sujet) sont connus, le vocabulaire employé ne s'y réfère que par allusion (*tu* désigne le récepteur, *je* l'émetteur, *ici* le lieu, *maintenant* le temps, *il*, *ça*, le sujet de la communication).

Cependant, la communication écrite est moins économique et force l'émetteur à faire des références plus précises à la situation. Ainsi, dans un roman, nous sommes en dehors de la situation et l'auteur se voit forcé de nous apporter avec précision ses éléments (lieux, noms des personnages, dates, etc.). L'écrit est donc généralement plus précis, moins allusif que l'oral.

L'oral se caractérise aussi par l'usage des interjections et des onomatopées, des pantonymes, des expressions populaires, voire argotiques (notamment si les interlocuteurs sont issus de milieu populaire) ; tandis qu'à l'écrit, les caractéristiques précédentes sont d'un usage moins fréquent (sauf effet voulu).

### 1. 2. L'oral spontané

Dans les travaux portant sur le langage *parlé*, on note que le terme d'*oral spontané* est défini par plusieurs concepts :

Dans son ouvrage : *Le français populaire*, Guiraud le définit par le terme *populaire*<sup>1</sup>.

Blanche-Benveniste le définit par *familier, non standard, informel*<sup>2</sup>. Ce qui fait que ce que l'on va pouvoir entendre par *oral spontané* finit par renvoyer, et de manière implicite, à un usage particulier et restreint de la parole, à savoir le parler familier ou *relâché*. Et inversement, les caractéristiques de la langue spontanée, supposée familière ou non-conventionnelle, semblent mener directement à l'idée de *langue parlée*, même si on les trouve dans des productions écrites.

Dans cette perspective, Blanche-Benveniste signale dans son article « *Français parlé – oral spontané* » *Quelques réflexions* » que :

---

<sup>1</sup> Cf. GUIRAUD, Pierre (1965), *Le français populaire*, Paris, PUF, col. « Que sais-je ? ».

<sup>2</sup> Cf. BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1990), *Français parlé. Etudes grammaticales*, Paris, CNRS.

«Le terme oral s'utilise pour renvoyer à des propriétés du langage, et partout où l'on retrouve ces propriétés, on se donne le droit de dire que c'est de l'oral, même s'il est bien avéré que le médium est écrit.»<sup>1</sup>

Selon Anthony Lodge, les termes *familier* et *populaire* ne sont certainement pas des notions sérieuses ou exactes pour la description du terme *spontané*.

Les études descriptives, menées depuis quelques années sur de grands corpus de langue parlée, en français ou en anglais, montrent que l'on peut effectivement s'y prendre tout autrement.<sup>2</sup>

Selon Lodge, cela pourrait s'expliquer par des raisons qui ne sont pas toutes de l'ordre linguistique ; on consiste à lier la langue parlée à quelque chose de "nature", qui s'opposerait aux aspects "culturels" des règles de la langue écrite apprise à l'école.

À ce sujet, Hagège dit : « *Les vertus de l'oral n'ont pas suffi pour conjurer une vieille tentation, celle de détourner l'invention de l'écriture au profit d'un rêve assez partagé : le rêve d'affranchissement vis-à-vis de la nature, du tissu matériel, de l'existant vécu comme contrainte. L'opposition entre langue parlée et langue écrite peut aller fort loin* »<sup>3</sup>

### 1. 2. 1. L'oral spontané et l'oralisé

Plusieurs linguistes distinguent entre le *parlé spontané* et l'*oralisé*. Claude Hagège définit ainsi la différence :

« *La notion de style oral est à distinguer de celle de style parlé ; cette dernière désignant l'usage ordinaire, plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la parole en situation d'interlocution. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, "orature", lequel deviendrait symétrique d'écriture, entendue comme littéraire...* »<sup>4</sup>

Ainsi, pour Hagège le style oral constitue donc une *littérature orale* faite de refrains, proverbes, et rythmisation de toutes sortes que Louis-Jean Calvet a fort bien décrite dans son ouvrage *La tradition orale*.<sup>5</sup>

Pierre Léon trouve une autre acception de l'*oralisé* par rapport au *parlé spontané* :

« *Est "oral", ou oralisé, tout ce qui est parole proférée qu'elle soit lue, récitée, déjà formalisée, stylisée ou non, par rapport à l'oralité du parlé spontané. Ce*

---

<sup>1</sup> Cf. [http://icar.univ-lyon2.fr/ecole\\_thematique/contact/documents/bilger\\_cappeau/CBB-Bilger.pdf](http://icar.univ-lyon2.fr/ecole_thematique/contact/documents/bilger_cappeau/CBB-Bilger.pdf)

<sup>2</sup> Cf. LODGE, Anthony (1999), « Colloquial vocabulary and politeness in french », *The Modern Language Review*, Vol. 94, n° 2, pp. 355-365.

<sup>3</sup> HAGEGE, Claude (1985), *L'homme de paroles*, p. 113.

<sup>4</sup> Ibid. p. 84.

<sup>5</sup> Cf. CALVET, Louis-Jean (1984), *La tradition orale*. Paris, PUF. « Que sais-je » n° 2122.

*dernier suit rarement le modèle des énoncés, bien formés d'un locuteur idéal, tel que Noam Chomsky l'avait conçu. Le parlé spontané est fait de reprises, d'interruptions de phrases qui transcrites sur le papier donnent des exemples du type : "Moi, ma sœur, les mecs, je te le dis, hein, bon... tu sais euh, au pas, hein, au pas elle les mène" ».*<sup>1</sup>

Le terme d'oralité est entendu donc, à travers cette citation, dans le sens plus large, aussi bien source de style parlé que de style oralisé. Car, on ne remarque pas assez que le parlé a ses styles sans qu'il soit besoin d'en passer par un répertoire de littérature orale.

### **1. 2. 2. L'oral spontané et l'écrit oralisé**

Dans son article intitulé « *Comment choisir un document radiophonique ?* », Elisabeth Guimbertière<sup>2</sup> signale que l'oral spontané, comprend les marques orales de l'élaboration du discours au fur et à mesure qu'il se construit ou s'élabore, à savoir les hésitations et pauses remplies du type "euh", les ruptures de constructions ou les phrases inachevées, les répétitions, le discours apparaît comme plus ou moins heurté en fonction de la plus ou moins grande habileté verbale, de la plus ou moins grande fluidité verbale, du locuteur en question. La spontanéité est plus ou moins grande et la préparation n'est pas nécessairement absente, qui dit oral spontané ne veut pas toujours nécessairement dire improvisé, sans préparation, cela indique seulement la forme que prend l'oral.

L'écrit oralisé est de l'écrit puisqu'il ne comporte en principe aucun des ratés de l'oral. Il représente ainsi une oralisation d'un support écrit. Il peut simplement comporter davantage des redondances et des reprises lexicales, nécessaires à la bonne mémorisation du contenu, qu'un texte écrit.

Ainsi, les textes qu'on tente d'analyser dans le roman de notre corpus d'étude peuvent être considérés comme de l'écrit oralisé.

### **1. 3. L'intégration de l'oral dans l'écrit**

Il est nécessaire de mettre en lumière que toute langue est parlée avant d'être écrite. Il existe un grand nombre de langues dans le monde, mais, quelques centaines seulement ont adopté une représentation symbolique écrite.

La notation écrite de la langue dispose d'un système très pauvre en moyens. C'est pourquoi, lorsque l'auteur veut nous faire entendre l'accent régional ou social de ses personnages, leur parler chargé d'émotion, leur discours exclamatif, etc., il utilise des procédés métalinguistiques explicitant la parole de ses personnages ou des procédés morphologiques et graphiques, pour leur donner l'impression de leur manière de s'exprimer.

---

<sup>1</sup> LÉON, Pierre (1993), Précis de phonostylistique. Parole et expressivité, Paris, Nathan, p. 06.

<sup>2</sup> Cf. [www.rfi.fr/lffr/articles/072/article\\_392.asp](http://www.rfi.fr/lffr/articles/072/article_392.asp)



L'auteur effectue aussi un travail sur la langue (ou ce que appellent certains *la mise en texte*)<sup>1</sup>. Il travaille sur la substance et la forme de l'expression, par le choix des sonorités et leur arrangement.

Le succès de l'oralisation dépend des indications données par le contenu mais aussi du travail opéré sur la langue.

Face à sa feuille blanche, l'écrivain sensible à l'oralité de la langue est confronté à trois grands types de *matériaux phonostylistiques* (tableau 1) : *prosodiques*, *paralinguistiques* et *extralinguistiques*.

<i>Prosodiques</i>	<i>Paralinguistiques</i>		<i>Extralinguistiques</i>
accentuation intonation	sonorités	articulation vocalisation	rires, larmes, soupirs, toux, etc.

Tableau 1. Les matériaux phonostylistiques à intégrer dans le texte écrit.<sup>2</sup>

Aucun moyen typographique n'est à la disposition de l'auteur pour présenter les matériaux prosodiques. Toutefois, l'organisation syntaxique des énoncés (le découpage syntaxique de la phrase) permet au lecteur d'identifier, par exemple, les termes accentués.

On peut définir le paralinguistique par l'utilisation esthétique ou ludique des matériaux linguistiques : l'écrivain choisit les mots pour leurs sonorités, comme le fait Céline dans ces exemples :

*Il s'en tortillait de trotter (p. 25).*

*Cette corolle de chair bouffie, la bouche (p. 337).*

*Il était obstiné comme un bourdon Robinson (p. 391).*

Céline recourt donc à des allitérations et des rimes. Ce travail sur la langue est facile à transposer dans l'écrit.

Quant à la vocalisation, on s'aperçoit qu'on ne dispose d'aucun moyen scriptural pour rendre une voix douce, rauque, coléreuse, une articulation tendue, des souffles, des coups de glotte, etc. Tous ces effets ne peuvent être présentés à l'écrit que par le biais des indications métalinguistiques. Il en est de même pour les matériaux extralinguistiques, tels que les pleurs et les rires.

<sup>1</sup> Voir REUTER, Yves (2005), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, p. 39.

<sup>2</sup> D'après LÉON, Pierre (1993), *Précis de phonostylistique parole et expressivité*, Paris, Nathan.

### 1. 3. 1. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect phonématique

Les orthographes n'ont généralement noté qu'un type officiel de dialecte. Quand le français a évolué au cours des siècles, cette symbolisation graphique a rarement suivi les changements de prononciation. Les graphies actuelles représentent, généralement, la prononciation du Moyen Age. Elles comportent ainsi la notation du *m* et du *n* des voyelles nasales, que l'on représente en outre par une voyelle qui ne correspond pas toujours au son moderne. La nasale [ã] peut correspondre à ces différentes graphies : *en, em, an, am, aen, aon*. Des voyelles comme [ɛ], [ø], [o], [œ], [u], qui ne représentent plus qu'un seul timbre, sont encore notées avec une graphie qui indique leurs deux timbres primitifs de *diphthongues*, comme *ai, ei, eu, ou*, ou leurs trois timbres originels de *triphtongues*, comme *eau*, etc.

Le français écrit actuel ne possède que les six voyelles latines *a, e, i, o, u, y* pour noter 16 réalisations vocaliques possibles.

Le système consonantique est mieux adapté, bien que l'on ne dispose pas d'une représentation particulière pour noter [ʃ], [ʒ], [j], [ɲ], [w] et que, par contre, un même son puisse avoir plusieurs graphies, tel [k] représenté par *c, qu, k, ch, cc, ck*.

Ce dernier procédé est exploité par certains romanciers afin de créer ce que Silvie Durrer appelle *une orthographe phonétisée*<sup>1</sup>. En 1959, Queneau n'hésite pas à ouvrir son *Zazie dans le métro* par un mémorable *Doukipudonktan*.<sup>2</sup>

Toutefois, ce type de procédé est peu exploité par les romanciers, car il entraîne des difficultés de décodage, qui peuvent être contre-productives comme l'avait relevé Balzac en commentant le parler de Jacques Collin :

« *Il faut faire présenter ici que Jacques Collin parlait le français comme une vache espagnole, en baragouinant de manière à rendre ses réponses presque intelligibles et à s'en faire demander la répétition. Les germanismes de Monsieur de Nucingeon ont déjà trop émaillé cette scène pour y mettre d'autres phrases soulignées difficiles à lire, et qui nuiraient à la rapidité d'un dénouement* ».<sup>3</sup>

Dans la majorité des cas, les romanciers transcrivent la prononciation en se limitant à quelques simplifications de pronoms. L'apostrophe représente donc, le seul moyen typographique disponible pour noter la suppression de certains phonèmes tels que : le *e* muet, le *u* du pronom personnel *tu*, le *a* dans le pronom démonstratif *ça*, le *i* dans le pronom relatif *qui*, etc. Le pronom *il* est le plus souvent supprimé (notamment avec les verbes  *falloir* et  *valoir*), ou remplacé par *y*. Ce remplacement est qualifié par certains de *bâtards phonético-orthographiques*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cf. DURRER, Sylvie (1999), *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

<sup>2</sup> QUENEAU, Raymond (1975), *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Folio, p. 9.

<sup>3</sup> BALZAC, Honoré (1989), *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Folio, pp. 415-416.

<sup>4</sup> Cf. BLANCHE-BENVENISTE, Claire et JEANJEAN, Colette (1987), *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Erudition, p. 135.

Cette graphie, curieuse mais usuelle, permet de rendre quelque peu la prononciation mais induit une certaine confusion syntaxique.

Nous abordons dans le prochain chapitre l'usage de ces procédés dans *Voyage au bout de la nuit*, afin de déterminer dans quelle mesure Céline a tenté de transcrire orthographiquement la prononciation de ses personnages.

### **1. 3. 2. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect prosodique**

Comme nous l'avons déjà signalé, la langue ne dispose que d'un système de ponctuation très limité pour noter les pauses (virgule, point-virgule, diverses sortes de points) et les modalités phrastiques (point final d'énoncé, point d'interrogation, point d'exclamation).

Les travaux de Parth Bhatt<sup>1</sup> ont montré que les sujets parlants du français possèdent une compétence du code linguistique qui indique un accord important sur la correspondance entre pause courte et virgule et pause longue et point. Cela nous mène à supposer que la conscience linguistique du codage entre point d'interrogation et point d'exclamation est également relativement bonne. Mais cela laisse encore à l'écart de nombreux traits prosodiques non codés dans l'écrit.

Henri Morier<sup>2</sup> et Bernard Dupriez<sup>3</sup> proposent dans leurs ouvrages de nombreux exemples de systèmes de représentation phonostylistique de symbolisme sonore, effets de rythme, marques d'énonciation, etc. Mais aucune de ces transcriptions n'est jamais passée dans l'usage de l'écrit.

Malgré les faibles moyens que l'appareil typographique met à la disposition des écrivains<sup>4</sup>, certains tentent de transcrire, par exemple, les pauses courtes par les points de suspension et les pauses longues par des tirets.

Au moyen des points de suspension surtout, Céline parvient à introduire une certaine temporalité dans les paroles de ses personnages, donnant ainsi l'impression qu'il ne s'agit pas d'un discours tout fait mais d'un discours spontané, qui se construit au moment même où il s'énonce (cf. chapitre II). Malgré cet effort, l'effet mimétique reste faible.

En effet, aucun moyen typographique n'est disponible afin de noter les autres aspects prosodiques tels que le ton, l'intonation, le débit, etc., ainsi que les gestes,

---

<sup>1</sup> Cf. BHATT, Parth (1991), La ponctuation orale in LÉON, DAVIS et HEAP, *Sémiolinguistique du discours, Information/Communication*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 12, pp. 3-17.

<sup>2</sup> Cf. MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poésie et rhétorique*, Paris, PUF.

<sup>3</sup> Cf. DUPRIEZ, Bernard (1980), *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions.

<sup>4</sup> Pour une présentation des différentes valeurs de la ponctuation, cf. Jacques Popin (1998), *La ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».

les mimiques, les regards accompagnateurs, etc.<sup>1</sup> Pour préciser le ton adopté par un personnage, par exemple, le romancier recourt à des indications métalinguistiques.

Le système de représentation graphique est donc extrêmement pauvre. Ce n'est que par le jeu de virtualités que l'écrivain peut tenter de récupérer les pertes du passage de l'oral à l'écrit.

Dans le prochain chapitre, nous présentons les différents procédés utilisés par Céline afin de tenter attribuer une certaine épaisseur prosodique aux paroles des personnages.

### **1. 3. 3. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect syntaxique**

La syntaxe est généralement considérée comme ce qui constitue la spécificité de la langue, sa colonne vertébrale. C'est l'idée défendue en 1834 par Hugo dans sa *Réponse à un acte d'accusation* :

*« Je fis souffler un vent révolutionnaire.  
Je mets un bonnet rouge au vieux dictionnaire.  
Plus de mots sénateur ! plus de mot roturier !  
[...]  
Boileau grinça des dents ; je lui dis ci-devant ;  
Silence ! et je criai dans la foudre et dans le vent :  
Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !*

(In *Œuvres poétiques*, Gallimard, « La Pléiade » : 496-497).

La juxtaposition des propositions, les modifications de la structure syntaxique, la suppression d'une partie de la négation, les constructions clivées, les ellipses, les tours particuliers, etc. sont les principaux procédés utilisés par les romanciers pour oraliser leurs textes. Céline a fortement exploité cette variété d'usages dans les paroles des personnages et dans la narration.

Le troisième chapitre est consacré à l'étude de ces procédés syntaxiques employés dans le *Voyage*.

---

<sup>1</sup> Cf. sur ce point MURAT, Michel (1983), « Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, pp. 179-193.

### 1. 3. 4. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect lexical

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les romanciers commençaient à être attentifs à la langue parlée ; attention d'abord très précautionneuse comme le faisait remarquer Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

« Vers 1830, au moment où la bourgeoisie, bonne enfant, se divertie de tout ce qui se trouve en limite de sa propre surface [...] on commença d'insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu'ils fussent bien excentriques (sans quoi il aurait été menaçant). Ces jargons pittoresques décoraient la littérature sans menacer sa structure »<sup>1</sup>.

L'insertion de la langue parlée dans le roman n'étant pas une pratique aisée. Les premiers écrivains qui s'y sont risqués ont dû, au commencement, justifier leurs dérogations à la norme linguistique et littéraire. Ainsi, Victor Hugo dans les *Misérables* accompagne-t-il ses dialogues en argot de nombreux commentaires ponctuels, de véritables dissertations et de forces notes en bas de page. Peu à peu, les commentaires et les traductions se feront plus discrets. Une certaine oralité des dialogues deviendra naturelle.

L'exploration de cette oralité s'intensifie avec les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle où le vocabulaire courant, familier, populaire ou argotique ne se limite pas toujours aux propos des personnages, mais peut également affecter le discours du narrateur, auquel il arrive d'être fortement oralisé.

Le troisième chapitre est consacré à l'étude des procédés lexicaux employés dans *Voyage au bout de la nuit*.

### 1. 4. Le français populaire

En lisant *Voyage au bout de la nuit*, le lecteur constate (à partir de la première page du roman, voire les premières phrases), que le romancier utilise un langage plutôt populaire dans les dialogues, mais aussi dans la narration. C'est pourquoi nous abordons les traits spécifiques du français populaire après avoir fait un aperçu historique sur sa définition.

#### 1. 4. 1. Aperçu historique

Le vocable « français populaire » résiste à qui voudrait en tracer l'histoire. Il se fixe probablement dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, après une période où l'on caractérise des styles (comme *style bas*) ou des façons de parler, avec des

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, p. 58.

formulations dont la violence sociale ne s'embarrasse par des nuances que l'on mettrait actuellement : *mauvais langage*, *bas langage*.<sup>1</sup>

Bauche est le premier qui a consacré une description au français du peuple ; il parle surtout de *langage populaire*.<sup>2</sup> Bauche n'était pas linguiste, mais simplement curieux de la langue populaire, et son travail ne doit rien sur l'état d'esprit des linguistes ; au contraire si l'on en croit la réception mitigée qu'il a connue. Après lui, les linguistes sont peu nombreux à avoir accordé de l'intérêt à la description des formes de langue non-standard, sans doute faute d'hypothèse sociale ou linguistique sur l'intérêt qu'elles présentent, et peut-être même sur l'intérêt de décrire la façon dont les locuteurs parlent effectivement.

Eloy a fait un bilan de l'usage de *français populaire*<sup>3</sup> par les linguistes. Il a montré à quel point ils étaient gênés devant le terme comme devant l'objet. Les sociologues ne sont pas moins hésitants, et Bourdieu montre que les dénominations de variétés dépréciées caractérisent davantage le regard de l'observateur que l'objet observé.<sup>4</sup>

Le terme « populaire », qui est dépréciatif pour certains et folklorique pour d'autres, ne recouvre pas une entité linguistique particulière. Il est attaché à l'idée d'une couche sociale que les sociolinguistes français nomment pudiquement *défavorisées*, alors que leurs collègues anglo-saxons parlent de *lower class*, opposée à *upper class*. En France, le parler dit *populaire* est associé le plus souvent à celui des ouvriers de la région parisienne.

Le parler populaire est une langue en liberté relative, un français *avancé*, selon les termes du linguiste Henri Frei.<sup>5</sup> Il voyait se développer, dans ce type de langue, les forces naturelles du « besoin de brièveté » opposées à celles d'« expressivité ». Les premières relevèrent de la *loi du moindre effort*, entraînant des *simplifications* : assimilations, réductions d'articulation, etc. Les secondes des *renforcements* : redondances syntaxiques, accentuelles, intonatives ou phonématiques.

Les grammairiens ont remarqué, de tout temps, les infractions aux règles du *beau langage*, qui reflétaient tout simplement l'usage populaire courant. C'est ainsi que Passy recommandait la prononciation *I'm'a dit*, comme étant normale dans le parler spontané.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. ABECASSIS, Michel (2001), The origins of the collocation “le français populaire” and of stylistic labels in dictionaries and in linguistic studies, <http://calliope.cjb.net/>.

<sup>2</sup> Cf. BAUCHE, Henri (1920), *Le langage populaire*, Paris, Payot.

<sup>3</sup> Cf. ÉLOY, Jean-Michel (1985), « À la recherche du français populaire », *Langage et Société*, p. 31.

<sup>4</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre (1983), « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, p. 46.

<sup>5</sup> Cf. FREI, Henri (1929), *La grammaire des fautes*, Genève-Paris (Slatkine Reprints, 1982).

<sup>6</sup> Cf. PASSY, Paul (1890), *Etude sur les changements phonétiques et leurs caractères généraux*, Paris, Firmin-Didot.

Certaines évolutions populaires finissent par triompher et devenir usage courant non stigmatisé, d'autres résistent à la généralisation. Ce sont celles-ci surtout qui sont repérées par l'usage *bourgeois* comme « fautes » et constituent les principaux marqueurs de l'usage populaire.

## 1. 4. 2. Les traits spécifiques du français populaire

### 1. 4. 2. 1. Les traits phoniques

#### - Jeu des liaisons

Le français populaire réalise peu ou pas de liaisons facultatives. Même dans les groupes à forte cohésion, tel *quand il pleut, dans un train*, où la liaison est encore considérée comme obligatoire, on ne l'entend pas.

L'emploi populaire de la liaison en français est contre les règles de la "bonne" prononciation. On en joue volontiers, comme les personnages de Queneau : « ... *qui va-t-à-z-eux* (*Zazie*, p. 60), *moi-z-aussi* (p.159), *boudin-zaricot* (p.176) ». Le jeu peut servir à des renforcements expressifs, la liaison étant sentie comme une marque de recherche dont on se moque volontiers.

Mais il peut s'agir aussi de logique grammaticale, comme le notent Monique Léon<sup>1</sup> et Françoise Gadet.<sup>2</sup> Le [z] de liaison est perçu comme la marque du pluriel (« entre quatzyeux »), celle de l'impératif (« donne-moi-z-en »), etc.

Dans le cas de *Voyage au bout de la nuit*, les jeux de liaisons sont ignorés par Céline, peut-être pour ne pas entraîner des difficultés de décodage.

#### - E muet

Le français populaire supprime beaucoup de *e* muets. À l'écrit, la suppression est notée par une apostrophe. Dans le *Voyage*, plusieurs exemples illustrent cet usage. (Cf. chapitre 2).

#### - Assimilations

Elles sont surtout consonantiques et procèdent des mêmes mécanismes que celles du français standard. Les plus notables sont celles entraînées par les suppressions du *e* muet : *Je pense* [ʃpã :s]. (Cf. chapitre 2).

---

<sup>1</sup> Cf. LÉON, Monique (1984), « Erreurs et normalisations : les liaisons fautives en français contemporain », *Revue de phonétique appliquée*, 69, pp. 1-9.

<sup>2</sup> Cf. GADET, Françoise (1992), *Le français populaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 1172.

## Ellipse des voyelles

Les voyelles inaccentuées tombent souvent surtout dans les termes grammaticaux :

*Tu / t', c'est / c', ça / ç', qui / qu', etc.* Céline a fortement exploité ce procédé. (Cf. chapitre 2).

### - Ellipse des consonnes

C'est surtout les groupes consonantiques qui tendent à s'alléger en perdant une consonne : *un problème / un prolème, une table carrée / une tab' carrée, autre chose / ot' chose, etc.*

Dans les pronoms personnels *il, ils* et *elle, elles* et plus encore dans l'impersonnel *il*, le *l* tombe devant une consonne : *Il m'a dit / I' m'a dit, elle m'a vu / E' m'a vu, il faut / I' faut*. La plupart de ces formes se retrouvent dans le parler *familier*. Mais la variante vocalique [a] au lieu de [ɛ] pour la forme féminine [amadi] pour *elle m'a dit*, reste nettement stigmatisée *populaire*.

*Lui* est souvent remplacé par le son [i], présenté graphiquement par *yod*.

### - Renforcements phonétiques

Le français populaire utilise les mêmes procédés prosodiques de renforcement que ceux du français standard : allongements d'insistance vocalique et consonantique, amplification des courbes mélodiques, etc. Etant donné que le français populaire est plus expressif, les variations y sont plus nombreuses et plus importantes qu'en français standard. Le découpage syllabique d'insistance y est aussi plus fréquent. Céline note ainsi, dans son *Voyage* :

*...Écoute plutôt M. Bardamu si patient, si aimable et quand tu sauras faire à ton tour les the avec ta langue comme il te montre, je te payerai c'est promis, une jolie bicyclette toute **nic-ke-lée**... (p. 433).*

Au-delà d'une description, Léon recherche un point de vue explicatif en considérant que ces traits phoniques peuvent se comprendre comme un effort pour faire masculin, comme un rejet de l'autre, et une métaphore de la gouaille et de l'exagération.<sup>1</sup>

## 1. 4. 2. 2. Les traits morphosyntaxiques

Le français populaire se caractérise par :

- L'usage des contractions syntaxiques : on dira par exemple, *Faque* pour *ça fait que*.

---

<sup>1</sup> Cf. sur ce point LEON, Pierre, 1973, « Réflexions idiomatologiques sur l'accent en tant que métaphore sociolinguistique », *French Review*, Vol. XLVI, n° 4, 783-9.



- Les interrogatives enchâssées du type : « *Je te demande qu'est-ce que tu viens faire* » pour « *Je te demande ce que tu viens faire ?* ». Ou la forme : « *Quand c'est-ti que tu viens* » pour « *Quand viens-tu ?* ».
- Un changement de pronoms : « *Nous, on préfère partir* ».
- La modification du participe passé : On trouve ce phénomène dans les verbes comme " répondre " (*Il a répond* au lieu de *il a répondu*), " teindre " (*Elle a teindu mon linge* au lieu de *Elle a teint mon linge.*).
- Le changement des suffixes : (C'est un bon *raconteux* d'histoire au lieu de c'est un bon *raconteur* d'histoire ; C'est pas *comprenable* au lieu de Ce n'est pas *compréhensible.*).
- Etc.

Tous les points syntaxiques du parler populaire ont été étudiés par Auvigne et Monté. Ils se sont intéressés surtout aux caractéristiques syntaxiques qui font difficulté par rapport à une expression standard.<sup>1</sup>

### 1. 4. 2. 3. Les traits lexicaux

Il en va différemment pour le lexique, qui ne saurait apparaître comme un lieu de simplification. Le lexique est un plan très saillant, au point que, pour beaucoup de francophones, c'est à travers lui qu'est conçu le sens de l'expression « français populaire ».

Le français populaire se caractérise par l'usage de l'argot, qui a peu à peu évolué depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, selon un progressif élargissement de ses locuteurs.

Au plan formel comme sémantique, l'argot épouse les procédés de formation de la langue commune<sup>2</sup> : la suffixation parasitaire, la troncation finale (*assoce* pour *association*), la métaphore (*se dégonfler* pour *renoncer*), les séries synonymiques, les mots expressifs (suffixes dépréciatifs, métaphore ironiques) et l'expression concrète de termes abstraits (*avoir de l'estomac, quelqu'un dans le nez*) ; enfin les emprunts, par exemple à la faveur des guerres ou de la colonisation (arabe *clebs, Kawa*).

Les travaux du linguiste britannique Lodge montrent que c'est le fait de juger la langue populaire par opposition à la langue standard qui conduit à la déprécier.<sup>3</sup> En se demandant pourquoi se maintient en français un lexique non standard, apparemment pur doublet du lexique standard, il adopte un point de vue pragmatique et, plutôt que de lier les particularités linguistiques au social, il les relie à l'interaction. Par opposition aux corrélations avec l'appartenance sociale, il propose de voir ce lexique comme un effet de stratégies de politesse et de sociabilité. Ainsi, ce qui a été décrit comme soumission au principe du moindre

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur ce point, voir AUVIGNE, Marie-Agnès et MONTE, Michel (1982), « Recherche sur la syntaxe en milieu sous-prolétaire », *Langage et Société*, 19, pp. 23-63.

<sup>2</sup> Cf. CALVET, Louis-Jean (1984), *La tradition orale*. Paris, PUF. « Que sais-je » n° 2122

<sup>3</sup> Cf. LODGE, Anthony (1999), « Colloquial vocabulary and politeness in french », *The Modern Language Review*, Vol. 94, n° 2, pp. 355-365.

effort (implicite) peut aussi se comprendre comme un mode de sociabilité mettant en avant les connaissances partagées entre les locuteurs ; ou encore, une expressivité accentuée et figurée peut aussi apparaître comme le désir de resserrer les liens du groupe, en faisant rire à travers l'exagération.

Populaire ou pas, les locuteurs du français interagissent et se comprennent, les traits en cause de ce que l'on désigne comme populaire sont donc les traits variables du français, en grande partie les mêmes que ceux de la variation locale et de la variation des façons ordinaires d'utiliser la langue parlée.<sup>1</sup>

## 1. 5. Céline et le français populaire

Céline est considéré comme le premier écrivain qui a utilisé une langue bannie par le bon usage qui fait de lui une figure dans l'histoire de la littérature française. Il a employé de nouveaux moyens stylistiques qu'il empruntait au langage parlé exprimant ainsi son mécontentement à l'égard du langage littéraire de son époque et de la norme du français en général. Comme l'a bien montré Henri Godard :  
« *Le choix de cette langue, maintenu jusqu'à la fin de ces romans c'était de transgresser les tabous. [...] La démarche était certes l'aboutissement d'une longue réflexion intérieure, mais après de nombreux essais un pas restait à franchir et c'est Céline qui le franchit. Avec lui le bon usage a perdu son monopole, il a cessé d'être la langue obligée de la littérature* »<sup>2</sup>.

Retrouver le parlé exige en effet tout un travail de transposition. L'écrivain doit tordre la langue et Céline, pour expliquer son procédé stylistique, a recours à deux comparaisons métaphoriques. Il parle d'un bâton qu'on doit casser pour qu'il paraisse droit quand on le plonge dans l'eau : « *Si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un travail. C'est le travail du styliste* »<sup>3</sup>.

Plus tard, dans les *Entretiens avec le Professeur Y*, il compare son style au métro qui va directement d'un point de la ville à l'autre sans arrêt et sans déviation. C'est précisément de cette même manière « directe » que son style agirait sur le système nerveux du lecteur.

Pour pouvoir expliquer ce soi-disant paradoxe théorique d'un français parlé dans l'écrit, il faut voir une double distinction linguistique entre code parlé et code écrit d'une part, et celle entre code phonique et code graphique d'autre part. Alors

---

<sup>1</sup> Cf. GADET, Françoise (1992), *Le français populaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? » et CONEIN, Bernard et GADET, Françoise (1998), « Le "français populaire" des jeunes de la banlieue parisienne, entre permanence et innovation », in ANDROUTSOPOULOS (N.) et SCHOLZ (A.) (Hrsg), *Jugendsprache/langue des jeunes/youth language*, Francfort, Peter Lang, 105-23.

<sup>2</sup> GODARD, Henri (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, p. 34.

<sup>3</sup> CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Cahiers Céline 2*, Paris, Gallimard, p. 87.

que l'opposition phonique/graphique exprime la différence entre ce qui est dit à voix haute et ce qui est écrit sur un bout de papier en noir et blanc, l'opposition parlé/écrit désigne la conception linguistique du texte ou du discours : soit des contextes plutôt privés avec prise de parole spontanée, par exemple la discussion entre amis ou en famille ; soit des contextes bien structurés et de caractère plutôt officiel, comme par exemple un article de presse, le texte d'une loi, etc. Ainsi le texte écrit qu'on lit à haute voix continue à être un texte écrit et la transcription linguistique d'une conversation est toujours un discours parlé.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Céline avait décidé de créer une certaine oralité en l'écrivant dans une langue non seulement non académique mais non écrite, même s'il utilise encore toutes les caractéristiques du roman classique : la narrativité est encore habituelle, avec un personnage-narrateur fictif distingué de l'auteur par son nom, un récit linéaire, coupé en parties qui peuvent passer pour des chapitres, et une histoire qui a un commencement et une fin. Mais *Voyage au bout de la nuit* est de ces romans qui retiennent l'attention avant toute chose grâce à la recherche de nouvelles formes d'expression et à l'emploi qui y est fait du français populaire.

Ainsi, ce qui nous a paru intéressant dans *Voyage au bout de la nuit* est que le langage oral et le langage écrit, voire littéraire, coexistent souvent sans se mêler. Tel fut le sentiment de certains critiques de l'époque :

« Pourquoi M. Céline au début s'exprime-t-il comme un ouvrier qui monologue et dans un langage presque uniquement populaire, alors que ; quelques pages plus loin ; il reprend le langage d'un bon narrateur bourgeois, mais qui truffe son récit d'expression outrancière ? »<sup>1</sup>.

« On ne sait dans quel langage le roman est écrit. Le personnage qui parle et qui se nomme Bardamu emploie tantôt un langage populaire [. . .] et tantôt un langage purement littéraire. Quelquefois les deux façons de parler sont bizarrement juxtaposées »<sup>2</sup>.

Selon Henri Godard, « dans un énoncé écrit auquel on applique la qualification de «parlé», il est rare qu'on ne puisse pas séparer ce qui relève de l'oral en tant que tel, qui se retrouverait indifféremment à tous les niveaux ou registres de lexique et de syntaxe, et ce qui relève d'un de ces niveaux, celui qui est dit «populaire ». Avec la première série on est du côté de la linguistique, avec la seconde, du côté de la sociolinguistique»<sup>3</sup>.

Comme Céline, pour transposer le parlé et élaborer son style, joue sur les deux tableaux, il faut associer les deux qualificatifs et de parler de l'oral-populaire. Nous essayons donc d'étudier, dans les prochains chapitres, les procédés spécifiques qui ont permis à l'auteur de créer cette oralité populaire.

---

<sup>1</sup> JALOUX, Edmond, in : *Les nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932.

<sup>2</sup> BIDOU, Henry, in : *La Revue de Paris*, 15 décembre 1932.

<sup>3</sup> GODARD, Henri (1985), *Poétique de Céline*, p. 36.

## CHAPITRE II

### *Analyse et description des procédés phoniques et prosodiques*

#### 2. 1. Le verbal et le vocal

Tout énoncé oral comporte une dimension vocale et une dimension verbale. Le verbal renvoie exclusivement à la dimension textuelle des énoncés. Pierre Léon définit la verbalisation comme « *le fait de transmettre des informations vraies ou fausses, grâce aux mots. Ces mots sont agencés selon le principe de la double articulation du langage : un petit nombre de phonèmes se combinant pour former une multitude d'unités de sens, appelés monèmes.* »<sup>1</sup> Ainsi, on peut bien dire que l'on est heureux, vexé, fâché, en colère, etc., sans que rien de tout cela ne soit vrai.

La vocalité regroupe tout ce qui relève de la dimension phonique (prononciation, accent, etc.) et prosodique (intonation, pause, ton, etc.). Le vocal est alors tout ce que la phonation peut produire lorsqu'on en a déduit le verbal.

La relation entre le vocal et le verbal se manifeste dans le fait que lorsque le verbal se réalise dans la parole, il ne peut pas se passer du vocal. L'inverse n'est pas vrai puisqu'on peut, par exemple, approuver, désapprouver, marquer le doute, l'admiration par une mélodie appropriée, ou la colère par un grognement. Le vocal représente donc le moyen support du verbal et l'outil linguistique d'accentuation et d'intonation. Il joue un rôle très important dans la construction de la signification.

L'écrit oblige à traiter sur un mode spécifique les caractéristiques vocales. Le plus souvent, on observe une dissociation du verbal et du vocal qui se donnent et se perçoivent en revanche simultanément dans une conversation authentique.

Cependant, dans le roman de notre corpus d'étude, il arrive que par le jeu de la typographie –les guillemets par exemple-, Céline parvient à rendre un peu compte de la dimension vocale ; comme le montre l'exemple ci-dessous :

*Mais tout de même il a une intelligence entièrement arbitraire ce garçon-là ! Ne trouvez-vous pas Ferdinand ? ("entièrement" qu'il disait). (p. 419).*

---

<sup>1</sup> LÉON, Pierre (1993), *Précis de phonostylistique parole et expressivité*, p. 69.

Les accents d'intensité, les pauses, les mimiques, les gestes sont explicités et décrits par des matériaux métalinguistiques :

*Allez-vous-en tous ! Allez rejoindre vos régiments ! Et vivement ! qu'il gueulait.* (p. 23).

*Cela est beau Maître ! Trop beau ! C'est de l'Antique !  
Il me serra les deux mains presque affectueusement, Bestombes.* (p. 94).

Nous allons donc tenter, à travers ce chapitre, de décrire et analyser les représentations graphiques et typographiques des caractéristiques vocales dans le roman.

## 2. 2. Transcription orthographique de la prononciation

L'oral spontané se caractérise par plusieurs particularités de prononciation. Cette dernière, quand elle est notée, constitue un trait particulièrement frappant. Afin de rendre compte des plus importantes caractéristiques au niveau de la prononciation, la transcription graphique comprend de nombreuses informations phonétiques ; telles que les réductions vocaliques ou consonantiques. Il ne s'agit pas de transcriptions phonétiques destinées aux chercheurs et aux linguistes, mais de transcriptions orthographiques destinées au grand public.

Par réduction vocalique ou consonantique, est entendue la chute d'une voyelle ou d'une consonne normalement prononcée. Céline est parmi les plus célèbres représentants de cette tendance, notamment dans son œuvre *Voyage au bout de la nuit* qui tient à ce que l'usage du français parlé ne se limite pas aux dialogues mais s'étend même aux séquences narratives et descriptives. À cet égard, Queneau note que *Voyage au bout de la nuit* est « le premier roman où l'usage du français parlé n'est pas limité au narré »<sup>1</sup>

Il lui semble essentiel de noter phonétiquement la prononciation de ses personnages. Il s'agit donc d'une transcription orthographique de la prononciation. Comme il le signale encore : « Si le français commence à s'écrire, je ne m'attends pas à un triomphe prochain de l'ortographe fonétik »<sup>2</sup>.

En effet, Céline s'est intéressé à représenter graphiquement la chute de certains phonèmes en les indiquant par un signe typographique (l'apostrophe). La suppression du *e* muet, la chute de *u* dans le pronom *tu*, l'usage de *y* et la chute de *l* dans le pronom *il*, la chute de *a* dans le pronom démonstratif *ça* et de *i* dans le pronom relatif *qui*, sont les principales marques phoniques représentées dans le *Voyage*.

---

<sup>1</sup> QUENEAU, Raymond (1950), *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, p. 16.

<sup>2</sup> Ibid. p. 20.

## 2. 2. 1. L'omission du *e* muet dans le pronom *je*

Le *e* muet doit son nom au fait qu'il peut tomber. On l'appelle également, pour la même raison, *E instable*, ou *E caduc*. Les anciens grammairiens le nommaient encore *E féminin* parce qu'il était la marque morphologique du féminin.

Le *e* caduc (ou muet) français est donc, une voyelle virtuelle en ce sens qu'elle peut ou non se manifester dans un mot, selon l'accent du locuteur et le registre de langue adopté. Ainsi, le *e* muet est le plus souvent éliminé, d'autant plus que le locuteur parle vite et dans un registre familier. En effet, la conversation spontanée rapide tend à gommer les *e* muets facultatifs.

Selon Françoise Gadet, le *e* muet représente une marque socioculturelle, plus que d'oralité : « *Le e muet est un stéréotype fréquemment mis en scène dans la représentation courante d'oral ordinaire, à la fois pour des raisons de fréquence et de représentabilité graphique (présence / absence). (...) Les transgressions à la norme graphique du e muet sont reçues comme une marque socioculturelle, plus que d'oralité.* »<sup>1</sup>

Le français populaire supprime beaucoup de *e* muets. La littérature populaire attire l'attention sur les suppressions des *e* muets en les notant par une apostrophe, qui représente le procédé graphique employé par les romanciers pour marquer cette chute de phonème.

« *Dans la conscience linguistique d'un Français, le E caduc prononcé est associé avec l'idée du "beau langage" et sa suppression à une manière de parler négligée. Il n'est, pour en témoigner, que d'observer des textes voulant transcrire la langue parlée.* »<sup>2</sup> (C'est le cas par exemple du roman de notre corpus d'étude).

Ainsi, selon Pierre Léon, la suppression du *e* muet en littérature serait donc à la fois une marque d'oralité et une marque désignant la classe sociale du personnage.

Selon Hélène Foure, l'omission ou la prononciation du *e* muet constitue une des plus intéressantes caractéristiques de la langue française :

« *Un français reconnaît facilement une personne qui n'est pas française quand les règles qui régissent l'emploi de ce /ə/ ne sont pas appliquées (...). La faute la plus commune chez l'étudiant étranger est souvent celle-ci : quel que soit le débit de la phrase, il supprime les /ə/ qui se trouvent à la finale, il garde tous ceux qui sont à l'intérieur des mots : sa phrase manque alors de naturel, on entend de suite qu'il n'est pas français.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> GADET Françoise (2003), *La variation sociale en français*, Paris, éd. Ophrys, p. 30.

<sup>2</sup> LÉON, Pierre (2005), *Phonétisme et prononciation du français*, Paris, Armand Colin, p. 147.

<sup>3</sup> FOURE, Hélène (1932), « L'E muet », *The Modern Language Journal*, vol. 16, N° 8, p. 632.

Dans le *Voyage*, le *je* est souvent transcrit en *j'*, même lorsque ce pronom personnel précède un terme commençant par une consonne. Cette constatation pourrait être illustrée par des extraits tirés, par exemple d'un dialogue entre le personnage narrateur Bardamu et son ami Robinson :

- *Comment que tu vas faire ?*
- *J' sais pas encore*
- ...
- *Comment que t'as fait toujours pour te débiter ?...C'est pas facile de se faire paumer !*
- *J' m'en fous, j'irai me donner.*
- *T'as donc peur et puis je trouve ça con, si tu veux mon avis, j' m'en fous des Allemands moi, ils m'ont rien fait... (p. 42).*
  
- *J' te reconnais bien, fis-je alors à Robinson, dès que le vieux monsieur se fut suffisamment éloigné de nous.*
- *Moi aussi que je te reconnais... (p. 109).*
  
- *J' voudrais en sortir de mon business, comprends-tu ? J'en ai assez moi de me crever comme un mulet... J' veux aller me promener moi aussi... (p. 297).*
  
- *Qu'est-ce qu'ils ont inventé ?*
- *J' peux pas t'en dire plus long... Tu verras... (p. 306).*

Entre Bébert et sa tante :

- *J' me touche pas, c'est pas vrai, c'est le même Gagat qui m'a proposé...*
- *Voyez-vous, j' m'en doutais, fit la tante, dans la famille Gagat, vous savez, ceux du cinquième ?...C'est tous des vicieux. Le grand-père, il paraît qu'il courait après les dompteuses...Hein, j' vous le demande des dompteuses ?... (p. 244).*

Entre la mère Henrouille et sa belle-fille :

- *J' veux travailler si tu veux pas me donner mon argent ! qu'elle criait à sa belle-fille. Tu m'entends-t-y friponne ? J' veux travailler !*
- *Mais, vous ne pouvez plus, grand-mère !*
- *Ah ! j' peux plus ! Essaie donc d'entrer dans mon trou pour voir ! Je vais te montrer si je peux plus ! (p. 254).*

La suppression du *e* muet est un sujet largement développé dans un article de Vigneault-Rouayrenc<sup>1</sup>, qui (comme P. Léon) constate que l'omission de ce phonème se limite aux personnages issus de milieu populaire. C'est ce qui pourrait être illustré par les extraits ci-dessus.

---

<sup>1</sup> Cf. VIGNEAULT-ROUAYRENC, Catherine (1991), «L'oral dans l'écrit : histoire(s) d' « E », *Langue française*, pp. 20-34.

Berroyer<sup>1</sup> trouve que ce même *e* est maintenu chez les personnages issus d'un autre milieu.

Cependant, tout ceci n'est en réalité qu'un leurre puisque l'on sait très bien qu'à l'oral tout locuteur, de quelque niveau social qu'il soit, ne prononcera pas certains *e*.

Ainsi, nous retenons l'idée que Céline supprime les *e* muets dans les paroles de ses personnages pour représenter à la fois une marque d'oralité mais aussi une marque désignant la classe sociale. L'omission de ce phonème se limite aux personnages que Céline veut nous montrer qu'ils sont issus de milieu populaire.

## 2. 2. 2. La chute de *u* dans le pronom *tu*

Le *e* muet est loin d'être le seul phone qui tombe souvent dans le français populaire, la chute de la voyelle *u* du pronom *tu* est bien connue.

L'apostrophe note également l'élision du pronom personnel *tu*, qui serait simplifié donc par un *t'*. Cette simplification est très fréquente dans l'œuvre, notamment dans les paroles des personnages. Pour illustrer ce constat, voici quelques extraits tirés de dialogues entre le personnage narrateur Bardamu et son ami Robinson :

- *Toi, quand j'y pense, t'as le bon bout. Tu vends tes bobards aux crevards et pour le reste, tu t'en fous...T'es pas contrôlé, rien...T'arrives et tu pars quand tu veux, t'as la liberté en somme...T'as l'air gentil mais t'es une belle vache tout dans le fond !...*

- *Tu es injuste Robinson !... (p. 298).*

- *T'appelleras ça comme tu voudras, mais j'étais pas en train...Voilà tout...Je crois tout de même pas que c'était des remords...*

- *T'étais malade alors ?*

- *Ça doit être plutôt ça, malade...Voilà d'ailleurs une heure au moins que j'essaye de te le faire dire que je suis malade...T'admettras que tu y mets du temps... (pp.451-452).*

- *...De cette façon t'en seras pour de sûr débarrassé...Elle ira pas te suivre là-bas n'est-ce pas ?...T'es jeune encore...T'es redevenu solide...T'es reposé...On te donnera un peu d'argent et alors bon voyage !...*

- *Je veux pas aller plus loin... qu'il répétait...T'auras beau dire...T'auras beau faire...Je m'en irai plus... (p. 468).*

Dans les paroles du personnage Arthur :

- *...Parlons-en de toi ! T'es un anarchiste et puis voilà tout ! (p. 08).*

Dans les paroles de Voireuse :

- *Non, non, ça fait rien, tu diras tout comme moi...Tu feras : Oui, oui...T'en fait pas... (p. 107).*

---

<sup>1</sup> Cf. BERROYER, Jackie (1995), *Je suis décevant*, Paris, Balland.



Dans les paroles d'Alcide :

- *T'auras peut-être encore quelques échanges en marchandises... (p.167).*

Dans les paroles de la mère Henrouille :

- *...T'auras beau faire et beau mentir !...Tu m'auras pas, petit vendu !...C'est eux qui irons avant moi, les salauds, les détrousseurs de vieille femme !...Et toi aussi canaille, t'iras en prison que je te dis moi et dans pas longtemps encore ! (p. 257).*

Dans les paroles de Madelon :

- *T'iras avec moi, qu'elle a protesté alors...Je suis ta fiançais n'est-ce pas ?...T'iras avec moi, Léon, ou t'iras pas du tout !...Et puis d'abord qu'elle insistait, t'es pas encore assez guéri... (p. 453).*

Ainsi, nous constatons que les personnages qui omettent les *e* muets sont les mêmes qui font l'élision du pronom *tu*. Cela veut dire que l'élision de *tu* représente (comme la suppression du *e* muet) d'une part, une marque d'oralité, et d'autre part, une marque désignant la classe sociale des personnages. Céline a donc utilisé ce procédé dans le but de représenter graphiquement une prononciation relâchée désignant ainsi la classe sociale de ses personnages.

### **2. 2. 3. L'usage de y et l'élision des pronoms *il / ils***

L'articulation de la consonne *l* des pronoms *il / ils* est économisée : *y* tient lieu de ces pronoms. Dans ce cas, il s'agit d'une économie d'articulation consonantique. Cette marque phonique est très fréquente dans l'œuvre et caractérise également les paroles des personnages ainsi que les séquences narratives et descriptives :

- *Y en a plus que du très bon. Y vaut cinq francs la bouteille... (p. 39). (Y est pris pour il).*

- *Y n'ont qu'à bien se tenir, on ne tombait pas. (p. 95). (Ils est transcrit en y).*  
- *C'est des vrais gens riches ça ! Je te dis ! et qui sont pas comme ce mufle de Puta...Y regardent pas eux... (p. 107).*

*L'avenir, je vois comment qu'y sera...ça sera comme une partouze qui n'en finira plus... (p. 241).*

Dans d'autres exemples, l'usage de *y* s'élargit au pronom personnel complément d'objet indirect *lui*:

*...Sa mère elle a encore du mal à croire ça au jour d'aujourd'hui ! j'ai beau y dire et y redire...Elle veut qu'il soye seulement disparu... (p. 107).*

Cette notation graphique s'inscrit dans le cadre d'une représentation de la réduction du temps de la parole représentant un trait caractérisant le français populaire.

#### 2. 2. 4. La chute de *a* dans le pronom démonstratif *ça*

Il est nécessaire de signaler que l'usage du pronom démonstratif *ça* représente en lui-même un trait caractérisant l'oral spontané.

Goosse, signale l'évolution concernant le traitement de la forme *ça* dans le Dictionnaire de l'Académie Française : en 1932, cette forme n'a aucune entrée (sachant que le *Voyage* a été publié en 1932), en 1992, cette même forme en obtient une. Certes, elle est présentée comme « familière », mais on lui reconnaît enfin le statut de forme pronominale à part entière.<sup>1</sup>

Cela signifie qu'en 1932 (date de publication du roman), le démonstratif *ça* n'était même pas reconnu par le Dictionnaire de l'Académie Française. Toutefois Céline n'a pas hésité d'utiliser largement ce pronom dans son œuvre.

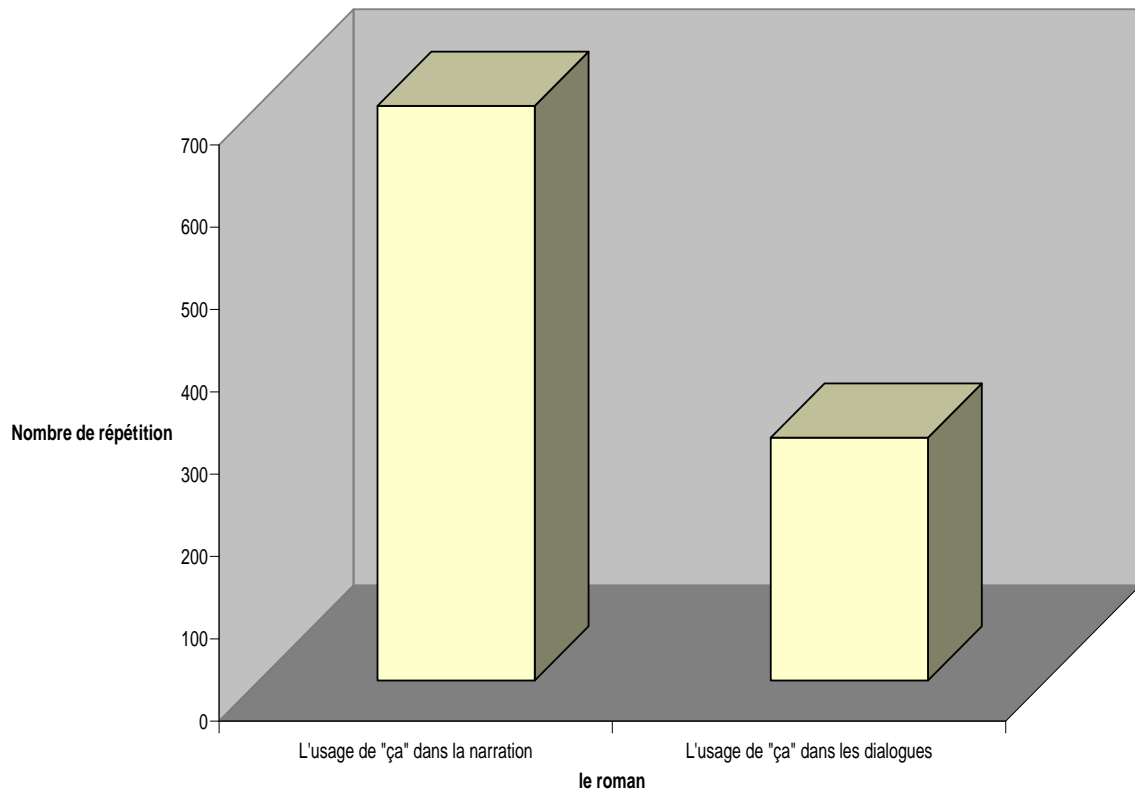
Bien que la première phrase narrative dans le *Voyage*, *ça a débuté comme ça*, ne comporte aucun mot d'argot ni même d'expression populaire, elle est ressentie comme n'appartenant pas au bon usage écrit. Implicitement, on peut entendre une autre phrase correcte, non écrite : *Cela a commencé de la manière suivante*. La voix narratrice initiale est volontairement antiacadémique par deux écarts par rapport à la norme : le pronom démonstratif *ça* mis pour *cela* et la locution adverbiale *comme ça* pour *de la manière suivante*.

Le diagramme qui suit représente l'usage du pronom démonstratif *ça* dans la narration et dans les dialogues :

---

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur ce point, voir GOOSSE, André (2000), *Histoire de la langue française, 1945-2000*. Sous la direction de Antoine G. Cerquiglini B. Paris : CRNRS, p. 109.

### Représentation de l'usage de "ça" dans le roman



Il est tout à fait naturel que les romanciers utilisent le pronom démonstratif *ça* dans les paroles des personnages, étant donné que les dialogues sont par leur nature plus proches de l'oral.

Toutefois, le diagramme ci-dessus montre clairement que, dans le *Voyage*, le pronom démonstratif *ça* est fréquent dans la narration plus que dans les dialogues. Le lecteur a l'impression d'être en présence avec un narrateur qui produit son discours dans la langue orale. Ce langage narratif produit chez le lecteur ce que Jouy appelle un "effet de réel". Il commente le roman en disant :

*« Voyage au bout de la nuit donnait l'impression de rapporter une expérience réelle racontée par celui qui l'avait vécue. »*<sup>1</sup>

Céline a utilisé le pronom démonstratif *ça* pour :

- servir à désigner ce qui précède dans le texte comme dans les exemples suivants :

*...Tout de suite après ça, j'ai pensé au maréchal des logis Barousse... (p. 17).*

<sup>1</sup> Cf. <http://louisferdinandceline.free.fr/univers/jouy.htm>

- *Finis ça ! que je lui dis... (p. 42).*

*Les femmes des riches bien nourries, bien menties, bien reposées elles, deviennent jolies. Ça c'est vrai... (p. 332).*

- *T'appelleras ça comme tu voudras... (p. 451).*

- *Comment est-ce arrivé ?*

- *Ça j'en sais rien. (p. 319).*

- servir à désigner ce qui est le plus saillant dans l'environnement immédiat, notamment ce qui est proche dans l'espace :

- *Ça ferait sûrement des histoires ! ça créerait sûrement des Complications... (p. 45).*

*Ça dégage, ça vous affranchit et vous défend au-delà de tout ce qu'on peut imaginer. Ça vous donne un autre vous-même. On est deux. (p. 63).*

- *Tu viendras me voir, dès que ce sera fini !*

- *Mais ça peut durer longtemps... (p. 83).*

*L'existence, ça vous tord et ça vous écrase la face. À elle aussi ça lui avait écrasé la face mais moins, bien moins. (p. 216).*

*Ça m'a un peu froissé qu'il prenne la chose ainsi, mais ça m'a pas arrêté... (p. 10).*

- synonyme du pronom démonstratif *ce* (notamment employé comme sujet du verbe *être*) :

*Ça sera comme une partouze qui n'en finira plus... (p. 241).*

*Bébert sait où tout est pourvu que ça soye l'occasion d'une vadrouille. (p. 246).*

*Faudrait pas qu'il crève en route surtout !... ça serait dommage ! ... (p. 131).*

*...Passant devant la maison le soir j'entrais pour voir si tout ça n'était pas fini des fois... (p. 278).*

*...Ça n'est qu'un commencement... (pp. 307-308).*

- renforcer un pronom interrogatif :

- *Travailler ? Grand-mère ! Mais où ça ?... (p. 256).*

*C'est ainsi ! Siècle de vitesse ! qu'ils disent. Où ça ? Grands changements ! qu'ils racontent. Comment ça ? Rien n'est changé en vérité... (p. 07).*

- servir à désigner ce sur quoi l'on veut attirer l'attention :

*Toute la personne s'incline dans un vent nouveau. Je voulais voir ça. (p. 470).  
...Elle rentrait avec ça en ville. (p. 97).*

*Il leur suffit plus de voler leur pain seulement ...Et de tuer des grands-mères encore !...ça s'était jamais vu...Jamais !... (p. 321).*

*Vaincu déjà, j'allais lui adresser quelques compliments bien sentis et resplendissants au patron du bonheur en phrase pour les artistes. C'est de ça qu'il lui fallait... (p. 407).*

Le pronom démonstratif *ça* apparaît dans la locution adverbiale *comme ça* employée souvent dans l'oral spontané et qui signifie :

1) *de cette manière*, comme dans les exemples suivants :

*...Il fait du mal et il s'en va...Tu trouves pas toi ? qu'il est comme ça ? (p. 409).*

*Moi aussi j'ai été me traîner vers les lumières, un cinéma, et puis un autre à coté, et puis encore un autre et tout au long de la rue comme ça... (p. 201).*

*Le pétard y serait bien disposé...Il lui partirait en pleine face dès qu'elle toucherait à la porte ...Tout à fait comme ça s'était passé chez le fruitier... (p. 309).*

*...Et nous autres donc ! Toujours en coutil blanc ! Comme aux bains de mer voyez-vous ! On n'est pas beau comme ça ?... (p. 129).*

2) *tout simplement*, comme dans les exemples suivants :

*Un jour, la vieille mère Henrouille, comme ça, elle a quitté son pavillon, son fils, sa bru, et elle s'est décidée d'elle-même à venir me rendre visite... (p. 293).*

*Au moment juste où il lui montait le grand hoquet, voilà son médecin ordinaire, le docteur Omanon qui monte lui, comme ça, pour voir s'il était mort son client... (p. 300).*

3) *de telle façon*, comme dans les exemples suivants :

*...Elle peut pas comprendre qu'on foute le camp dans l'air comme ça, comme un pet, et puis que ça soye fini, surtout que c'est son fils... (p. 108).*

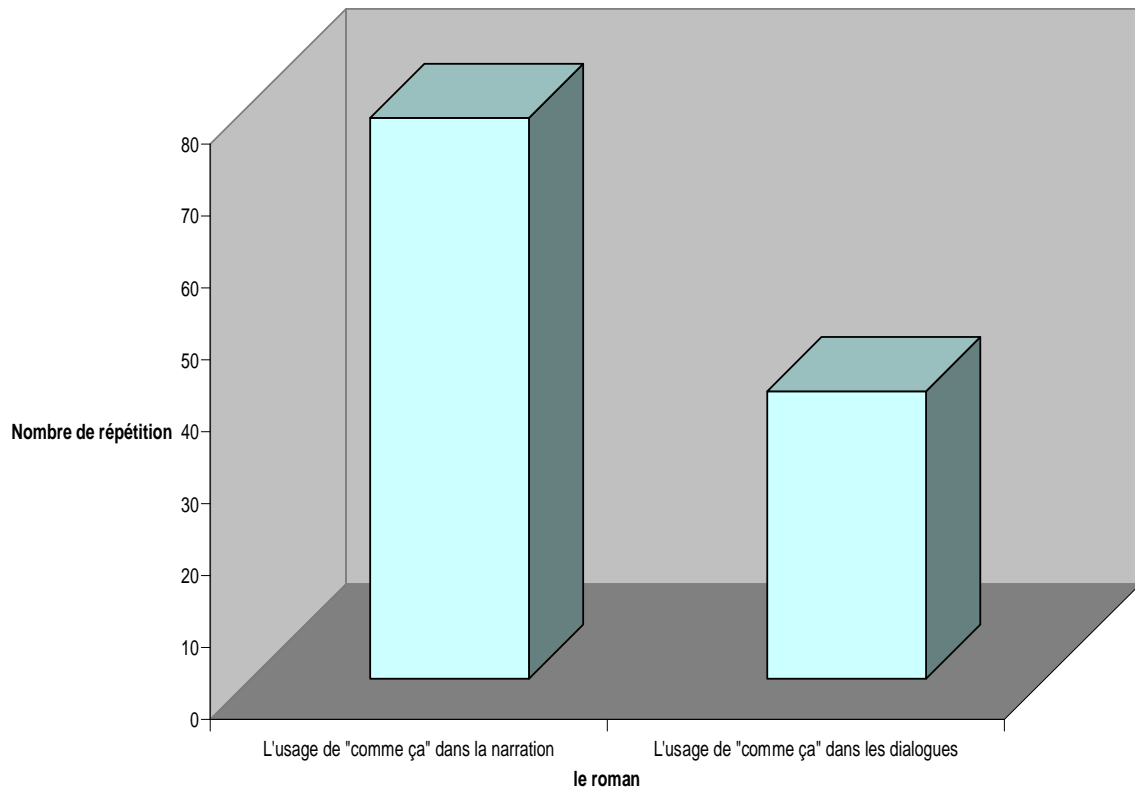
*J'avais l'habitude d'être maltraité comme ça par des malades. Ça me gênait plus. (p. 450).*

Le pronom démonstratif *ça* apparaît aussi dans la locution adjectivale *comme ça* qui signifie : *de cette nature* ou *de cette sorte*, comme dans l'exemple qui suit :

Quand on se jette d'un trait du haut de la Tour Eiffel on doit sentir des choses *comme ça*... (p. 38).

À travers le diagramme ci-dessous, nous allons tenter de comparer l'usage de la locution adverbiale *comme ça* dans la narration et dans les dialogues :

Représentation de l'usage de "comme ça" dans le roman



Parallèlement à l'usage du pronom démonstratif *ça* (indépendamment), on constate que son apparition dans la locution adverbiale *comme ça* est plus fréquente dans la narration que dans les dialogues. L'intention de l'écrivain serait donc de briser la différence entre la langue du narrateur et celle des personnages. Céline tente d'oraliser complètement son roman.

Le pronom démonstratif *ça* est parfois réduit en *ç'*. La chute du phonème *a* est marquée dans le roman par une apostrophe comme dans les exemples suivants :

... *Ç'*avait beau être la nature, elle me trouvait aussi dégoûtant que la nature et *ça* l'insultait... (p. 396).

Pour les adieux, on devait se les faire à la gare, *ç'*avait été convenu ainsi... (p. 412).

Pour un drame, *ç'*avait été un drame complet... (p. 272).

On constate que cette réduction du pronom démonstratif *ça* est limitée au verbe *être* lorsqu'il est conjugué au plus- que parfait.

Étant donné que l'usage de *ça* représente en lui-même un trait caractérisant l'oral spontané, la chute du phonème *a* dans ce pronom démonstratif s'inscrit dans le cadre de l'économie du langage.

### 2. 2. 5. La chute de *i* dans le pronom relatif *qui*

Dans le cadre de la réduction du temps de la parole pour une économie articulatoire, Céline recourt à la réduction du pronom relatif *qui* en faisant appel au procédé d'omission. L'apostrophe représente la marque de la suppression du phonème *i* dans le pronom relatif *qui*, transcrit alors en *qu'*.

Les extraits suivants illustrent l'usage de ce procédé dans les paroles des personnages :

C'est ça encore **qu'**est plus infecte que tout le reste, leur puants, suintants des rouspignolles, et puis voilà !... (p. 09).

Qui avait la gorge coupée avec un rasoir ? C'était-y vous **qu'**étiez de service ? C'est-y vrai ? (p. 243).

Tu connais pas des gens **qu'**auraient besoin d'un chauffeur, par hasard ?... (p. 297).

L'usage de ce procédé ne se limite pas aux paroles des personnages, mais il s'étend aux séquences narratives, comme le montrent les exemples ci-dessous :

*C'est pas les colonels qui manquent ! que me répondit le brigadier Pistil, du tac au tac, **qu'**était justement de garde lui aussi et même de corvée. (p. 20).*

*Moi, pour me tâter, elle me proposa certain soir le livret d'un père de famille de six enfants, **qu'**était mort qu'elle disait, et que ça pouvait me servir, à cause des affectations de l'arrière. (p. 62).*

*Quand la bête à misère, puante, vous traque, pourquoi discuter ? C'est rien dire et puis foutre le camp **qu'**est malin. (p. 346).*

À la suite de ces exemples, il apparaît clairement qu'on note deux types d'ellipses : les ellipses de voyelles concernant principalement les voyelles inaccentuées, qui tombent souvent surtout dans les termes grammaticaux ; et les ellipses de consonnes comme dans les pronoms *il / ils*, où le *l* tombe devant une consonne. *Lui* est souvent remplacé par *yod*.

Céline a donc tendance à raccourcir les pronoms et à les réduire. Il essaye de transcrire orthographiquement la réduction du temps de la parole par tous les

moyens pour assurer une économie articulatoire, et pour faire passer son message dans un langage populaire tel qu'il est prononcé dans les conversations authentiques.

## 2. 2. 6. Transcription graphique d'une variante populaire

Françoise Gadet affirme que : « *il n'est pas de langue que ses locuteurs ne manient sous des formes diversifiées [...] Les façons de parler se diversifient selon le temps, l'espace, les caractéristiques sociales des locuteurs, et les activités qu'ils pratiquent [...] »*.<sup>1</sup>

« *À une même époque et dans une même région, des locuteurs différant par leur caractéristiques démographiques et sociales s'expriment différemment [...] »*.<sup>2</sup>

Ainsi, dans le roman de notre corpus d'étude, une variante phonique apparaît dans les paroles des personnages. Le phénomène concerne la prononciation des verbes *être*, *avoir* et *croire* conjugués au subjonctif présent dans les formes des singuliers.

Selon la norme, ces verbes se conjuguent de la manière suivante :

Que je <i>sois</i>	Que tu <i>sois</i>	Qu'il <i>soit</i>
Que je <i>crois</i>	Que tu <i>crois</i>	Qu'il <i>croit</i>
Que j' <i>aie</i>	Que tu <i>aie</i>	Qu'il <i>ait</i>

De ce fait, on constate que la prononciation de chaque verbe dans les formes du singulier est commune : / swa /, / kRwa/, /e/.

Par ailleurs, la différence se situe au niveau de l'orthographe : les désinences verbales ne sont pas communes entre la première et la troisième personne du singulier.

Dans le roman, ces verbes sont souvent prononcés /swaj/, /kRwaj/, /aj/ et sont transcrits graphiquement de la même manière dans toutes les formes du singulier ; c'est-à-dire qu'on ne note pas de différence orthographique entre les désinences verbales de la première et de la troisième personne du singulier.

Ce phénomène de variante populaire concerne les paroles des personnages et les séquences narratives. Les exemples suivants illustrent ce constat :

Dans les passages narratifs :

*Mais il y en avait d'autres, plus patients, qui voulaient que je soye seulement syphilitique et bien sincèrement fol et qu'on m'enferme en conséquence jusqu'à la paix, ou tout au moins pendant des mois, parce qu'eux les pas fous, qui avaient toute leur raison, qu'ils disaient, ils voulaient me soigner pendant qu'eux*

<sup>1</sup> GADET Françoise (2003), *La variation sociale en français*, p. 07.

<sup>2</sup> Ibid. p. 09.



*seulement ils feraient la guerre. Ça prouve que pour qu'on vous **croie** raisonnable, rien de tel que pour posséder un sacré culot ... (p. 61).*

*Elle me conseillait ainsi bien gentiment, elle voulait que je **soye** heureux... (p. 229).*

*...Elle veut qu'il **soye** seulement disparu... (p. 107).*

*Ce n'est pas que j'**aye** rien commis, moi, de positivement criminel. Mais je me sentais coupable quand même... (p. 331).*

*Fallait au moins que ça **soye** une jalouse pour imaginer des saloperies semblables. (p. 466).*

*...C'était un surnois, Vaudescal ; il fallait s'en méfier, avec des chemises toujours bien trop propres pour qu'il **soye** tout à fait honnête. (p. 504).*

Dans les paroles du personnage Bébert :

*- Tant pis, parce que ma tante elle a dit qu'elle aurait bien aimé que ça **soye** vous... (p. 243).*

Dans les paroles de Madelon :

*Qu'est-ce que vous lui avez encore fait à Léon pour qu'il **soye** devenu si méchant ?... (p. 488).*

Dans les paroles de Robinson :

*- Je voudrais que tu **soyes** toujours heureuse avec moi...qu'il lui faisait, bien doucement après. Que t'**ayes** rien à faire et que t'**ayes** cependant tout ce qu'il te faut... (p. 409).*

*...Elle est bien capable de bouffer le morceau avant qu'il **soye** longtemps... (p. 452).*

Dans les paroles du personnage narrateur Bardamu :

*- ... Je regrette bien que Baryton **soye** actuellement parti aux quatre cents diables, autrement il t'aurait pris en traitement lui !... (p. 450).*

On constate que cette transcription graphique particulière est reçue comme une marque socioculturelle, plus que d'oralité. Son usage montre que narrateur et personnages sont issus de milieu populaire.

## 2. 3. Transcription orthographique de la prosodie

La prosodie est l'étude des phénomènes de l'accentuation et de l'intonation (variation de hauteur, de durée et d'intensité) permettant de véhiculer de l'information liée au sens telle que la mise en relief, mais aussi l'assertion, l'interrogation, l'injonction, l'exclamation...

À l'oral, l'expression est formulée en fonction du récepteur dont il faut attirer et garder l'écoute par l'intermédiaire de la voix et dans une situation de dialogue donnée, alors que l'émetteur qui écrit s'adresse aux yeux des lecteurs et son message n'est pas soutenu ni par la situation, ni par les intonations. Le récepteur devra lire le texte auquel il donnera une intonation qu'il imagine, grâce à la ponctuation.

L'appareil typographique mis à la disposition des écrivains est faible en moyens pour présenter les matériaux prosodiques. Toutefois, Céline a utilisé certains signes typographiques pour transcrire quelques aspects prosodiques.

### 2. 3. 1. Représentation de l'intensité dans le roman

La représentation écrite de l'oral spontané tente de refléter ses caractéristiques sonores telles que l'intensité. Pour présenter graphiquement cet aspect prosodique, Céline a utilisé dans son roman le procédé de la multiplication de certaines voyelles pour marquer l'allongement des termes.

Dans l'extrait de la chanson ci-dessous, le mot « rêve » est allongé par la multiplication de la voyelle / ε / séparée par deux tirets :

*Ferme tes jolis yeux, car les heures sont brèves...  
Au pays merveilleux, au doux pays du rê-è-ve. (p. 401).*

Dans l'extrait suivant, c'est la voyelle nasale / ɔ̃ / qui est multipliée deux fois dans le terme « mensonge ». Les voyelles multipliées sont toujours séparées par des tirets.

En revanche, la voyelle / φ / du terme « yeux » est multipliée six fois sans faire appel aux tirets :

*Ferme tes jolis yeux, car la vie n'est qu'un songe...  
L'amour n'est qu'un menson-on-on-ge...  
Ferme tes jolis yeuuuuuuux ! (p. 401).*

On trouve l'usage du même procédé de multiplication des voyelles dans l'extrait de la chanson en langue anglaise suivante ; mais cette fois-ci, Céline a séparé le terme allongé *you* et la voyelle répétée /u/ par un autre procédé typographique : les points de suspension.

*Where I go...where I look...  
It's only for you...ou...  
Only for you...ou... (p. 363).*

Le but de cet usage de multiplication des voyelles est de suggérer des modifications d'intensité et créer une certaine sonorité mélodique afin d'y lire l'émotion par une typographie particulière.

L'oral spontané se caractérise aussi par le découpage syllabique de la parole, qui a pour but d'insister ou de mettre en valeur un terme ou une expression. Céline a présenté graphiquement le découpage syllabique par l'usage des tirets. Voici un exemple dans les paroles du personnage Baryton qui s'adresse à sa fille :

...Écoute plutôt M. Bardamu si patient, si aimable et quand tu sauras faire à ton tour les *the* avec ta langue comme il te montre, je te payerai c'est promis, une jolie bicyclette toute *nic-ke-lée*... (p. 433).

Il ne s'agit pas d'un mot composé mais de transcription orthographique du découpage syllabique d'insistance porté sur le terme *nickelée*. L'adjectif *nickelée* est donc découpé en trois syllabes. Chaque syllabe reçoit en plus une proéminence d'intensité.

Ce procédé de découpage syllabique est considéré comme une marque d'oralité. Pierre Léon précise qu'il s'agit de « *l'emphase par découpage syllabique. Le procédé est très utilisé dans la langue expressive, aussi bien familière que didactique ou oratoire (...). Il s'agirait encore d'un processus, de découpage par joncture syllabique, d'allongement et d'accroissement d'intensité.* »<sup>1</sup>

### **2. 3. 2. Représentation du rythme dans le roman**

Le dictionnaire de linguistique de Jean Dubois et *al.* définit le rythme comme : « *Le retour régulier dans la chaîne parlée, d'impressions auditives analogues créées par divers éléments prosodiques* »<sup>2</sup>

Le rythme est ainsi un trait caractérisant l'oral. Et comme Céline avait toujours l'intention d'introduire dans ses textes l'émotion du langage parlé dans la langue écrite, le rythme est donc essentiel à ses yeux, et il avait peut-être suggéré ce souci en décrivant la façon de parler de la vieille Henrouille :

*Sa voix cassée quand elle vociférait reprenait guillerette les mots quand elle voulait bien parler comme tout le monde et vous les faisait alors sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement. (p. 254).*

---

<sup>1</sup> LÉON, Pierre (1993), *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, p. 143.

<sup>2</sup> DUBOIS, Jean et *al.* (1973), *Dictionnaire de Linguistique*. Paris, Larousse.

On constate que les phrases du roman de notre corpus d'étude sont constamment syncopées par des points de suspension qui, substitués aux signes traditionnels de ponctuation, brisent le cadre de la phrase, fondement de toute langue écrite.

Ces points de suspension servent donc à introduire un certain rythme dans le roman. Céline s'est efforcé à perturber la ponctuation par l'usage massif et original des points de suspension qu'il nomme ses « trois points ». Le but de cet usage massif est de donner aux lecteurs l'impression qu'il ne s'agit pas d'un discours tout fait mais d'un discours spontané, qui se construit au moment même où il s'énonce. Voici des extraits de dialogues illustrant ce constat :

Entre le personnage narrateur Bardamu et son ami Voireuse :

- *Qu'est-ce que j'irai y faire moi, chez eux ? Qu'est-ce que je dirai moi à la mère ?*
- *Eh bien tu lui diras que tu l'as vu, toi aussi ... Elle te donnera cent francs à toi aussi ... C'est des vrais gens riches ça ! Je te dis ! Et qui sont pas comme ce mufle de Puta ... Y regardent pas eux ...*
- *Je veux bien, mais elle va pas me demander des détails, t'es sur ? ... Parce que je l'ai pas connu moi, son fils hein ... Je nagerais moi si elle en demandait ...*
- *Non, non ça fait rien, tu diras comme moi ... Tu feras : Oui, oui ... T'en fais pas ! Elle a du chagrin cette femme-là, et du moment alors qu'on lui parle de son fils, elle est contente... C'est rien que ça qu'elle demande... N'importe quoi ... C'est pas durillon ... (p.107).*

Entre Molly et Ferdinand :

- *Vous êtes bien affectueux, Ferdinand, me rassurait-elle, ne pleurez pas à mon sujet... Vous en êtes comme malade de votre désir d'en savoir toujours d'avantage... Voilà tout... Enfin, ça doit être votre chemin à vous... Par là, tout seul... C'est le voyageur solitaire qui va le plus loin... Vous allez partir bientôt alors ?*
- *Oui, je vais finir mes études en France, et puis je reviendrai, lui assura-je avec culot.*
- *Non Ferdinand, vous ne reviendrez plus... Et puis je ne serai plus ici non plus... (p. 235).*

Dans les paroles de Baryton :

*...Il en ruminera des projets et des amertumes pendant cent ans encore ! ... J'en suis certain ! Je vous le dis ! ... N'est-ce point vrai ? Il en perdra son sommeil du coup que la terre se mette à tourner à l'envers !... Il y trouvera je ne sais quelle injustice spéciale !... Trop d'injustice !... C'est sa manie d'ailleurs, l'injustice !... Il m'en parlait énormément de l'injustice à l'époque où il daignait me parler encore... (p. 419).*

Céline a employé ses trois points aussi dans la narration :

*Lorsque nous parvînmes à ce passage, implacable entre tous, ou Monmouth le Prétendant vient de débarquer sur les rivages imprécis du Kent ... Au moment où*

*son aventure se met à tournoyer dans le vide ... Où Monmouth le Prétendant ne sait plus très bien ce qu'il prétend ... Ce qu'il veut faire. Ce qu'il est venu faire ... Où il commence à se dire qu'il voudrait bien s'en aller, mais où il ne sait plus ni où ni comment s'en aller ... Quand la défaite monte devant lui... Dans la pâleur du matin ... Quand la mer emporte ses derniers navires... Quand Monmouth se met à penser pour la première fois ... Baryton ne parvenait non plus, en ce qui le concernait, infime, à franchir ses propres décisions ... Il lisait et relisait ce passage et se le remurmurait encore ... Accablé, il refermait le livre et venait s'étendre près de nous. (p. 437).*

*À d'autres !... Le monde était refermé ! Au bout qu'on était arrivés nous autres !... Comme à la fête !... Avoir du chagrin c'est pas tout, faudrait pouvoir recommencer la musique, aller en chercher d'avantage du chagrin...Mais à d'autres ! ... C'est la jeunesse qu'on demande comme ça sans avoir l'air...Pas gênés !... (p. 500).*

L'usage massif des trois points de Céline perturbe la ponctuation du point de vue où il est difficile au lecteur de distinguer entre les trois points céliniens et les trois points de suspension. L'exemple ci-dessous illustre ce constat :

*...Un squelette, malgré tout, ça ressemble à un homme...C'est toujours plus prêt à revivre que des cendres...Des cendres c'est fini !... Qu'en dites-vous ?...Alors, n'est-ce pas la guerre...  
- Oh ! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! (p. 65).*

En observant la phrase, *Alors, n'est-ce pas la guerre...*, nous constatons qu'elle est incomplète parce que le deuxième interlocuteur a interrompu le premier. Ces trois derniers points conservent donc l'usage ordinaire des points de suspension ; cela est difficilement repéré par le lecteur.

*...Les Allemands devaient entrer à Noircœur cette nuit-là, il était prévenu et il avait tout réglé avec la préfecture, leur colonel ici, leur ambulance là-bas, etc. ... (p. 45).*

Dans l'exemple ci-dessus, les trois derniers points de suspension marquent que l'énumération est incomplète.

*...Ceux-ci les bicots, c'est pas de boire qui les intéresse, c'est plutôt de s'enc ... c'est défendu de boire dans leur religion qu'il paraît, mais c'est pas défendu de s'enc ... (p. 315).*

Mais dans l'exemple ci-dessus, les trois points de suspension indiquent qu'un mot a été volontairement incomplet (par discrétion ou pour éviter un mot grossier).

Selon Henri Godard, les trois points de Céline isolent dans le blanc de la page et dans le rythme de la lecture. Godard les considère comme des *fragments du discours* qui ne sont, en règle générale, ni tout à fait autonomes, ni tout à fait dépendants. Ils 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.<sup>1</sup>

On peut conclure que dans le récit célinien, la musique intervient en des points qui mettent en scène une désarticulation du réel.

### 2. 3. 3. Représentation des changements de ton dans le roman

Le ton représente la qualité sonore de la voix liée à sa hauteur, à son timbre, à son intensité, etc.

À l'oral, le niveau de hauteur est marqué par la variation de la voix, tandis qu'à l'écrit, aucun moyen typographique n'est à la disposition de l'auteur pour présenter le niveau de hauteur. Toutefois, Céline tente de présenter les changements de ton par l'usage de deux procédés typographiques : les parenthèses et les guillemets.

#### 2. 3. 3. 1. L'usage des parenthèses

Le rôle des parenthèses se manifeste dans le fait d'introduire et de délimiter une réflexion incidente, considérée comme moins importante et dite d'un ton plus bas.

En effet, face à ce signe typographique, la voix du lecteur se diminue marquant ainsi un changement de ton.

Dans son roman, Céline a employé les parenthèses pour introduire des remarques incidentes comme dans les exemples suivants :

*Je me pensais aussi (derrière un arbre) que j'aurai bien voulu le voir ici moi, le Déroulède dont on m'avait tant parlé... (p. 12).*

*Je n'eus en effet de cesse et de repos (à travers une vie pourtant implacablement contraire et tracassée) avant d'avoir mené à bien cette profonde aventure, mystiquement anatomique (p. 54).*

*Leur sottise (ils n'avaient que cela) dépendait de la qualité de l'alcool qu'ils venaient d'ingérer, des lettres qu'ils recevaient, de la quantité plus ou moins grande d'espoir qu'ils avaient perdue dans la journée. En règle générale, plus ils dépérissaient, plus ils plastronnaient. Fantômes (comme Ortelan en guerre) ils eussent en tous les culots. (p. 146).*

*La lente angoisse du renvoi sans musique, toujours si près des retardataires (avec un certificat sec) quand le patron voudra réduire ses frais généraux. (p. 239).*

*T'es bourgeois que je finis par conclure (parce que pour moi y avait pas pire injure à cette époque). Tu ne penses en définitive qu'à l'argent... (p. 394).*

*Tenez, moi, regardez comme je m'adapte Ferdinand ! ... (Il s'en tapait sur le sternum.)... (p. 419).*

---

<sup>1</sup> Cf. Godard, Henri (1985), *Poétique de Céline*, NRF, Gallimard.

Les informations données entre parenthèses sont considérées comme moins importantes, raison pour laquelle elles sont lues d'un ton plus bas.

### 2. 3. 3. 2. L'usage des guillemets

Comme les parenthèses, les guillemets représentent un signe typographique marquant un changement de ton qui commence avec l'ouverture des guillemets et s'achève avec leur fermeture.

Les guillemets constituent un moyen pour indiquer qu'on refuse d'assumer le mot ou la suite de mots ainsi isolés (marque de rejet). Ils servent aussi à introduire une suite de mots étrangère au vocabulaire ordinaire et sur laquelle on veut attirer l'attention.

En effet, Céline a employé dans son œuvre les guillemets pour :

- isoler un mot ou une suite de mots qu'il refuse d'assumer :

*...C'est une « **intouchable** » ma mère. (p. 96).*

*Des négrillons m'apportaient bien des bananes, des grosses, des menues et des sanguines, et toujours de ces « **papayes** ». (p. 173).*

*Le lendemain on en parlera plus de leur bonheur et on sera devenus libres d'être malheureux tant qu'on voudra en même temps que la « **Bonne** ». (p. 212).*

*Le « **Marron** » du coin « **en croque** » aussi lui, pour son compte. Bien forcé d'ailleurs. Tout ce qui est sur le trottoir appartient à la police. (p. 483).*

*Avec le patron, ils avaient ensemble une histoire de « **machine à sous** » pas poinçonnée... (p. 504).*

- mettre en valeur un mot ou une suite de mots étrangère au vocabulaire ordinaire :

*On ne saurait être difficile, « **particulier** » comme on dit en Amérique. (p. 212).*

*Cette maladie qui lui rongait la peau, il lui donnait un nom local « **corocoro** ». Cette vache de « **corocoro** » !...Quand je pense que ce saligaud de Directeur ne l'a pas encore attrapé le « **corocoro** », s'emportait-il. (p. 136).*

Malgré l'effort fournis par l'écrivain dans la représentation des changements de ton, l'effet des parenthèses et des guillemets reste faible.

Le ton est un aspect prosodique qui ne pourrait être présenté qu'oralement par le biais de la voix.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que, malgré que l'oralité représentée à travers les marques relevant des deux niveaux phonique et prosodique affecte les dialogues et la narration, elle demeure une oralité fictive. Nous avons

constaté que l'effet mimétique est faible, malgré tous les efforts fournis par l'écrivain.

Quant à la distinction sociale, Céline avait tenté de la présenter à l'aide de certains procédés phoniques employés pour une représentation de l'économie du langage. Toutefois, ces procédés peuvent être employés par n'importe quel locuteur, de quelque niveau social qu'il soit.

Nous étudierons, à travers le prochain chapitre, d'autres procédés syntaxiques servant à représenter graphiquement l'oral dans l'œuvre.



## Chapitre III

### *Analyse et description des procédés syntaxiques*

#### 3. 1. Réduction du temps de la parole

##### 3. 1. 1. La suppression d'une partie de la négation (*ne*)

La négation s'exprime à l'aide de l'adverbe de négation *ne* et par l'un des autres adverbes de négation (*pas, plus, jamais*) ou bien par l'un des pronoms indéfinis (*rien, aucun, personne...*).

L'observation des corpus d'oral spontané démontre que l'adverbe de négation *ne* est souvent supprimé par les interlocuteurs : la négation peut s'effectuer à l'aide de *pas, plus, jamais, personne* ou *rien* employés seul.

Il s'agit donc d'un procédé apparemment facile pour oraliser un texte. Ce qui est fortement exploité par Céline dans son *Voyage au bout de la nuit* où l'usage de la double négation est rare.

Dans le roman, l'adverbe de négation *ne* est souvent supprimé. Nous allons présenter cette suppression dans un diagramme, à travers lequel nous allons établir une sorte de comparaison entre dialogues et narration. Cela nous permet de préciser dans quelle mesure le romancier a exploité ce procédé.

Voici d'abord quelques extraits de dialogues illustrant la suppression de l'adverbe de négation *ne* :

- *Tu viens **pas** alors ? T'aimes mieux aller au bain ? ...*
- *Oui, dans un sens, qu'il a répondu... T'as raison... Mais c'est **pas plus** de toi que d'une autre, que je m'en fous... Va **pas** prendre ça pour une insulte surtout !... T'es gentille au fond toi... Mais j'ai **plus** envie qu'on m'aime... Ça me dégoute !... (p. 492).*

Dans les paroles de la tante de Bébert :

- *Lui suchez **pas** surtout, recommanda la tante. (p.244).*

Dans les paroles de Voireuse :

- *Rigole **pas**...Le voilà là-bas qui descend... (p. 108). (phrase impérative).*

Dans les paroles de Ferdinand :

- *Ça j'en sais **rien**. (p. 319).*

- *Et de tuer des grand-mères encore !... ça s'était **jamais** vu... (p. 321).*

Dans les paroles de Madelon :

- *Je veux t'avoir tout entier à moi...Te partager avec **personne**... (p. 411).*

Dans les paroles d'Alcide :

- *Ma mère, je l'ai **plus** non plus... (p. 158).*

Ainsi, un grand nombre de personnages suppriment l'adverbe de négation *ne*. Cela est habituellement apparent dans les dialogues. Le romancier tente de rapprocher les paroles de ses personnages aux paroles prononcées par des interlocuteurs dans des conversations authentiques.

La suppression de l'adverbe *ne* ne se limite pas aux paroles des personnages mais affecte également les séquences narratives et descriptives. Les extraits narratifs suivants illustrent ce constat :

*Quand je me suis trouvé un peu à l'écart, elle s'est rapprochée de moi en douce pour me demander si des fois c'était pas un tour que je voulais lui jouer encore en l'invitant à Vigny. J'ai **rien** répondu... (pp. 484-485).*

*Sous le pont, l'eau était devenue toute lourde. J'avais **plus** du tout envie d'avancer. (p. 289).*

*Là-bas tout au loin, c'était la mer. Mais j'avais **plus** rien à imaginer moi sur elle la mer à présent... (p. 500).*

*Et elle s'est mise à ricaner du coup, comme une hystérique, comme si elle avait **jamais** rien connu de plus réjouissant... (p. 491).*

Les formes archaïques *point* et *guère* sont d'un emploi littéraire. Il convient qu'elles soient toujours accompagnées de *ne* ; mais Céline les a employées seules afin d'intégrer dans la langue littéraire des particularités qui ne caractérisent que la langue orale. Cet usage pourrait être illustré par ces deux extraits narratifs :

*Y a **guère** plus lamentable que La Garenne-Rancy, trouvais-je, quand on n'a pas de clients. Faudrait pas penser dans ces endroits-là, et moi qui y étais venu justement pour penser tranquille... (p. 240).*

*Entre la rue Ventru et la Place Lénine, c'est plus **guère** que des immeubles locatifs. (p. 247).*

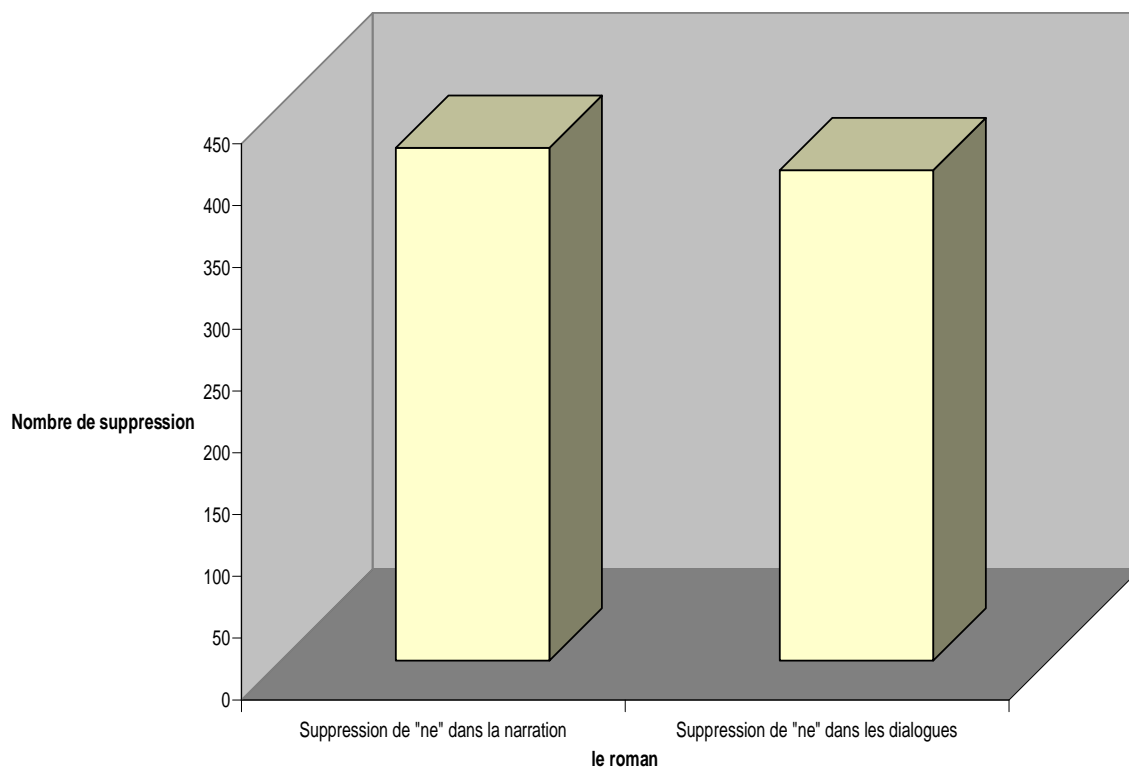
Ou par cet extrait tiré d'un dialogue entre Bardamu et Robinson :

- *Tuer ? fis-je, comme tout surpris. Et pourquoi donc ?*

- *Parce que je voulais **point** crever assez vite, dame ! Tout simplement ! Et nom de Dieu ! Bien sûr que non que je veux **point** mourir ! (p. 319).*

Le diagramme suivant représente la suppression de l’adverbe de négation *ne* dans la narration et dans les dialogues :

Représentation de la suppression de "ne" dans le roman



Il est tout à fait naturel que les dialogues soient marqués par la suppression d’une partie de la négation, puisqu’ils représentent les paroles des personnages. Cependant, le diagramme ci-dessus montre que dans le roman de notre corpus d’étude, le *ne* de négation est supprimé dans la narration plus que dans les dialogues : la voix narratrice du roman est donc fortement oralisée.

### 3. 1. 2. La chute du pronom *il*

La chute du pronom *il* est un phénomène très fréquent dans les conversations ordinaires.

Dans son œuvre, Céline a marqué cet écrasement phonique dans les paroles de ses personnages et dans la narration. Ce phénomène concerne le verbe de modalité *falloir*, l’expression *valoir mieux* et le présentatif *il y a*, transcrit le plus souvent en *y a* :

Les exemples suivants illustrent la chute du pronom *il* dans les paroles de certains personnages tels que Robinson :

*Y a des gens que j'intéresse tu sais !... (p. 305).*

- *Possible... Mais les autres, les coups durs, tout le monde en tâterait si y avait pas les risques... Et la police est méchante tu sais...Y a le pour et le contre... (p. 308).*

*Eh bien entre toi et moi y a toute la vie...ça te suffit pas des fois ? (p. 494).*

- *Parce que, tu vois, les hommes quand ils sont bien portants, y a pas à dire, ils vous font peur... (p. 306).*

Dans les paroles de Bébert :

*Faudra à présent monter chez les gens du cinquième de la maison de chez nous, pour leur fille... (p. 259).*

Dans les paroles de Gustave :

*Puisque c'est un crime faudrait mieux qu'on le porte au poste... (p. 499).*

Quant aux extraits ci-dessous, ils illustrent la chute du pronom *il* dans la narration :

*Fallait le trouver le mari pour pouvoir diriger sa femme à l'hôpital... (p. 301).*

*Valait mieux que je sache à quoi m'en tenir sur les habitudes de la maison ( p. 225).*

*Vaut mieux sûrement donner de l'argent quand on peut et quand on veut faire du bien... (p. 396).*

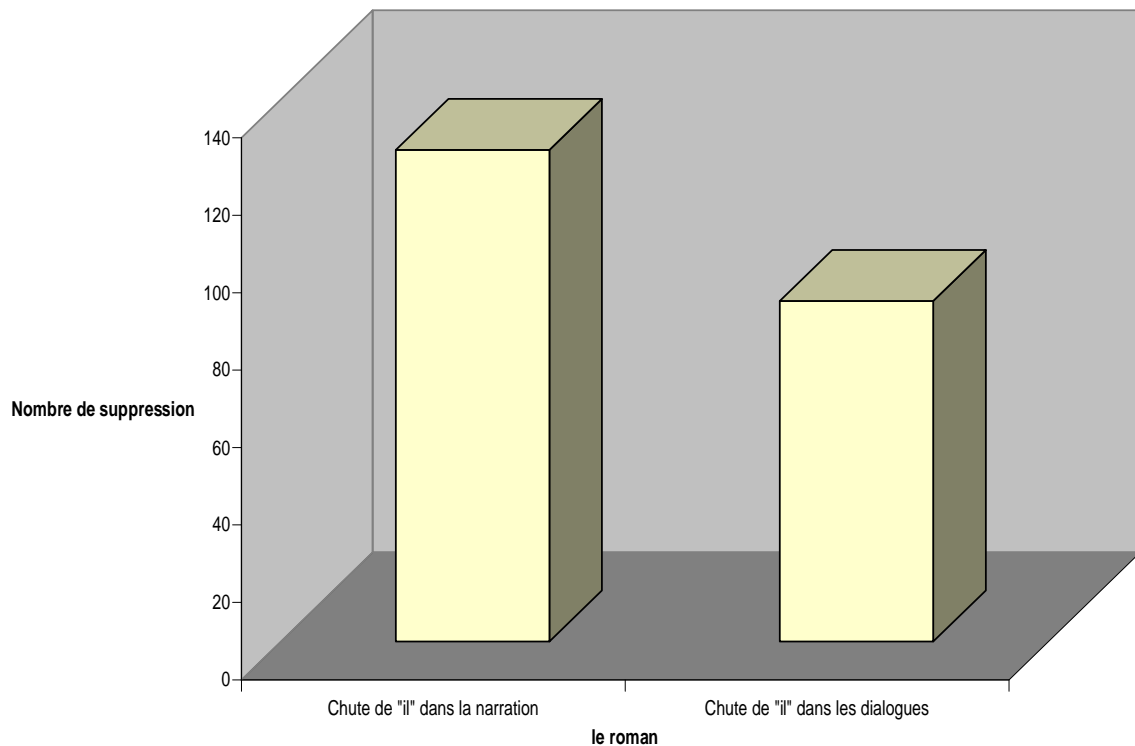
*Y a trop de couleurs qui vous distraient et trop de gens qui bougent autour. (p. 349).*

*Passé l'usine, on est seul sur le quai...Mais y a pas à s'y perdre... C'est d'après la fatigue qu'on se rend à peu près compte qu'on est arrivé. (p. 461).*

*Y a pas à dire, moi j'en avais raconté une belle histoire à Robinson... (p.309).*

Nous allons comparer, à travers le diagramme ci-dessous, la chute du pronom *il* dans les séquences narratives et dans les dialogues, afin de montrer dans quelle mesure ce phénomène est exploité dans l'œuvre :

### Représentation de la chute de "il" dans le roman



Parallèlement à la suppression de l'adverbe de négation *ne*, on constate que la chute du pronom *il* affecte les séquences narratives plus que les dialogues. Cela signifie que l'oralisation est généralisée dans tout le roman.

Ainsi, la chute du *e* muet, l'élision des pronoms *tu*, *qui*, *ça*, la chute du pronom *il* et l'usage de *y* à la place des pronoms *il/ils* et *lui*, la suppression de l'adverbe *ne* de négation sont les principaux traits phoniques et syntaxiques représentant la réduction du temps de la parole (trait caractérisant l'oral spontané). Ces traits apparaissent dans les paroles de la majorité des personnages et dans la narration.

La prononciation relâchée et la syntaxe elliptique sont des traits caractérisant également le français populaire (cf. chapitre I). Cela signifie que le romancier vise à établir des distinctions sociales entre les personnages du roman.

### 3. 1. 3. l'usage de la *parataxe* contre l'*hypotaxe*

Le dictionnaire de linguistique de Jean Dubois et *al.* définit la *parataxe* comme : « un procédé syntaxique consistant à juxtaposer des phrases sans expliciter par une particule de subordination ou de coordination le rapport de dépendance qui existe entre elles dans un énoncé, dans un discours, dans une argumentation... »<sup>1</sup> ; par opposition à l'*hypotaxe* qui représente aussi un procédé syntaxique consistant à expliciter le rapport de dépendance existant entre deux phrases par une conjonction de coordination ou de subordination.

Céline cherche à retrouver l'expressivité de l'oral également par l'usage de la *parataxe*. C'est le renoncement à la subordination au profit de la coordination, voire de la simple juxtaposition :

*Et l'eau? demandai-je. Celle que je voyais dans mon gobelet, que je m'étais versée moi-même m'inquiétait, jaunâtre, j'en bus, nauséuse et chaude tout comme celle de Topo. (p. 164).*

Dans l'exemple ci-dessus, deux rapports logiques sont implicitement exprimés : la cause et le temps. On peut réécrire la phrase en les explicitant à l'aide des articulateurs *parce que* et *lorsque* :

Et l'eau? demandai-je. Celle que je voyais dans mon gobelet, que je m'étais versée moi-même m'inquiétait ***parce qu'***elle était jaunâtre. ***Lorsque*** j'en bus, elle était nauséuse et chaude tout comme celle de Topo.

Ces chevauchements pouvant s'étendre bien plus encore :

*Déjà on en est moins fier d'elle de sa jeunesse, on ose pas encore l'avouer au public que ce n'est peut-être que cela sa jeunesse, de l'entraîn à vieillir. (p. 287-288).*

*Cet endroit devait être bien joli avant la guerre ?... remarquait Lola. Élégant ?... Racontez-moi cela Ferdinand !... Les courses ici ?... Était-ce comme chez nous à New York ?... (p. 56).*

Affranchi du temps pour mettre en relation les éléments du message, le scripteur subordonne. À l'inverse, à l'oral, le locuteur ne dispose que d'un minimum de temps : il juxtapose. De même, Céline juxtapose au lieu de subordonner. En traquant la subordination, il tente de mimer une voix qui parle. Cela peut être inscrit dans le cadre de l'économie du langage

---

<sup>1</sup> DUBOIS, Jean *et al.* (1973), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse.

### 3. 2. Les formes de redondance

L'oral subit une double contrainte contradictoire : d'une part, il faut réduire le temps de parole par tous les moyens, d'où les abréviations, et les élisions qui entraînent l'économie articulatoire ; d'autre part, il faut faire passer le message, c'est-à-dire employer la redondance, la mise en relief, etc.

Les échanges linguistiques se font presque souvent dans des conditions qui sont loin d'être idéales : il est absolument exceptionnel qu'ils se réalisent dans un silence absolu. Les paroles s'échangent sur un fond de bruits divers. En outre, il est fréquent que l'attention de l'auditeur soit partagée entre le message que son locuteur cherche à lui transmettre et ses préoccupations personnelles. C'est pourquoi André Martinet affirme que : « *Les nécessités pratiques de la communication exigent donc, de la forme linguistique, qu'elle soit constamment et sur tous les plans largement redondante.* »<sup>1</sup>

Le rôle de la redondance serait donc de compenser la perte d'informations par des surplus d'informations telles que les répétitions, les reprises pronominales... ; c'est pourquoi le langage oral est très répétitif par rapport à l'écrit.

Il n'est donc pas nécessaire de produire des phrases impeccablement grammaticales, si elles échappent à l'attention de l'auditeur.

#### 3. 2. 1. Les répétitions

Les locuteurs produisent souvent des répétitions de mêmes éléments dans des positions syntaxiques identiques. La répétition est souvent interprétée comme un procédé favorisant une meilleure perception du discours produit par le ou les locuteurs. Hagege en dit : « *La répétition est foncièrement constructrice de l'oral* »<sup>2</sup>.

Dans toutes ses tentatives de passage à l'écrit, le premier souci de Céline est de codifier dans une stricte correspondance l'oral sous une forme écrite. De ce fait, il préserve les caractéristiques de l'oral, y compris la répétition, et les présente graphiquement. Tandis que dans l'écrit, on essaye de supprimer tout ce qui est « inutile » pour ne retenir que l'essentiel et le fonctionnel.

Dans le roman, il n'est pas toujours aisé de donner un statut aux répétitions. Ce peut être un procédé d'insistance comme le montrent les passages narratifs suivants :

*Pour un bel avancement, c'était un bel avancement et il s'en montrait d'ailleurs ravi. (p. 190).*

---

<sup>1</sup> MARTINET, André (1991), *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, p. 180.

<sup>2</sup> HAGEGE, Claude (1985), *L'homme de paroles*, p. 111.

*Tout de suite, il se mit à **cracher** devant moi sur le magnifique carrelage et à **cracher** comme seuls savent **cracher** les nègres, loin, copieusement, parfaitement. (p. 216).*

***On entend, on attend, on espère, ici, là-bas, dans le train, au café, dans la rue, au salon, chez la concierge, on entend, on attend** que la méchanceté s'organise, comme à la guerre. (p. 383).*

*J'aurais même je crois senti plus facilement du chagrin pour un chien en train de crever que pour lui Robinson, parce qu'un chien c'est pas **malin**, tandis que lui il était un peu **malin** malgré tout Léon. Moi aussi j'étais **malin**, on était des **malins**... (p. 497).*

Les paroles des personnages comportent aussi des répétitions d'insistance comme dans les paroles de la mère Henrouille :

***Ma mort, à moi !** qu'elle hurlait à présent la mère Henrouille, je veux la voir **ma mort à moi ! Tu m'entends ! J'ai des yeux pour la voir, moi ! Tu m'entends ! j'ai des yeux encore moi !** Je veux la regarder bien ! (p. 323).*

Dans l'exemple ci-dessous, la répétition est un procédé d'hésitation :

*Et puis Robinson est venu me voir à son tour. On leur a **fait faire** connaissance à tous. Des amis. (p. 293).*

Selon Galet, la redondance peut se présenter dans la répétition d'un même terme ou de son proche synonyme : « *On place sous l'étiquette de redondance, les répétitions d'un même terme ou proche synonyme* »<sup>1</sup>.

Ainsi, dans l'extrait narratif suivant, on constate la répétition de proches synonymes : le phénomène concerne les verbes *se nommer* et *s'appeler* :

*Au cours de cet entretien, ce curé **se nomma**, l'abbé Protiste qu'il **s'appelait**. (p. 339).*

### **3. 2. 2. Les constructions disloquées**

Tout ce qui peut être syntaxiquement interprété comme de l'emphase est vu comme un surplus, caractéristique de la langue parlée. La "concision de l'écrit" est ainsi opposée par Michel Dabène à la "redondance de l'oral" :

*« La cohésion syntagmatique de l'écrit ou le "phrasé" qui s'oppose à la redondance de l'oral résulte de la nature spécifique de l'ordre scriptural qui va dans le sens d'une économie des référents textuels »<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> GALET, Yvette (1998), La pratique de la langue. Le français en question(s), p. 105.

<sup>2</sup> DABENE, Michel (1987), *L'adulte et l'écriture. Construction à une didactique de l'écrit en langue maternelle*, Bruxelles, De Boeck, p. 98.



Les constructions disloquées ont toujours été citées comme caractéristiques du langage spontané et de l'oralité.

Ulla Tuomarla les définit ainsi : « Une construction disloquée consiste en un syntagme qui se trouve à la droite ou à la gauche d'une proposition dont il semble avoir été "détaché", et qui est représenté dans cette proposition par un pronom ou un adjectif coréférentiel. »<sup>3</sup>.

La dislocation, ou le détachement, est généralement traitée comme un phénomène de la langue parlée. Lorsqu'on la rencontre dans des écrits, ce serait comme le dit Jean-Pierre Segain la marque du « retour de l'oralité dans l'œuvre écrite »<sup>1</sup>.

Voici quelques exemples du phénomène relevés du *Voyage* :

*Ma petite mufle d'amie, j'ai fini par la découvrir, avec bien du mal, au vingt et troisième étage d'une 77<sup>e</sup> Rue. (p. 210).*

La dislocation qui lie *ma petite mufle d'amie* et le pronom *la* est vue comme une forme de redondance propre à l'oral. La reprise pronominale représente donc une forme de redondance :

*Dans le kiosque à côté près du métro, la marchande elle, s'en fout de l'avenir, elle se gratte sa vieille conjonctivite et se la purule lentement avec les ongles. (p. 482).*

Dans le roman, une redondance du pronom *moi*, repris par le pronom *je*, est très souvent employée :

*Moi, quand on me parlait de la France, je pensais irrésistiblement à mes tripes, alors forcément, j'étais beaucoup plus réservé pour ce qui concernait l'enthousiasme. (p. 52).*

*Y a pas à dire, moi, j'en avais raconté une belle d'histoire à Robinson. (p. 309).*

Dans les exemples ci-dessus, *moi* est antéposé par rapport à *je*, mais dans d'autres exemples, il est postposé :

*...Est-ce que je me prends moi dis ?...Du chagrin ?...J' passerais mon temps à me prendre moi alors !...Et toi ? (p. 110).*

*Je suis le dernier, moi, qui bois dans l'avenir...Faut que je me dépêche...Je connais mon vice... (p. 241).*

---

<sup>3</sup> TUOMARLA, Ulla (1992), « Le discours direct de la presse écrite : Un lieu de l'oralisation de l'écrit », *Oral – Ecrit : Formes et théories*, n° 13, Paris, Ophrys, p. 221.

<sup>1</sup> SEGAIN, Jean-Pierre (1992), « L'ordre des mots dans le *Journal* de J. L. Menetra », in Ph. Caron, p. 3.

- *Écoute Robinson, que j'ai conclu moi alors, décide-toi, c'est le moment, et n'y reviens plus.* (p. 468).

La reprise pronominale ne se limite pas aux pronoms **moi** et **je**, mais elle s'étend aux autres pronoms ; ce qui pourrait être illustré par les exemples suivants :

- *Tu le connais toi ce biffin-là ? qu'il me demanda Voireuse.*

- *Oui, je le connais.* (p. 108).

*Protiste en m'entendant divaguer de la sorte, il s'est fait la réflexion que je venais sûrement de retomber malade.* (p. 380).

*Et si elle allait te dénoncer Madelon, une supposition, pour l'affaire de la mère Henrouille ?...* (p. 468).

*On a pas pu s'empêcher de rigoler, Voireuse et moi, de ce malheur-là qui lui arrivait à lui Robinson. En fait, de sale surprise, c'en était une, seulement ça nous rendait pas nos deux cents balles à nous non plus qu'elle soye morte, nous qu'on allait montrer un nouveau bobard pour la circonstance. Du coup, nous n'étions pas contents, ni les uns ni les autres.* (p. 109).

*Faut pas aller croire pour ça qu'elle l'aimait pas son Robinson.* (p. 394).

*Ah ! s'ils savaient tous comme je m'en fous de leurs litiges ils ne la quitteraient pas leur forêt pour venir me raconter leurs couillonnades et m'emmerder ici !...Est-ce que je les tiens au courant de mes petites affaires moi ? concluait Grappa. Cependant, se reprit-il, je finirais par croire qu'ils y prennent goût à ma justice ces saligauds-là !...* (p. 154).

*On a tourné par deux ou trois rues ensemble jusqu'à ce qu'on aperçoive la lanterne du Poste. On pouvait plus se perdre. C'était le rapport à faire qui le tracassait Gustave.* (p. 502).

*On n'était même plus forcé de les reconnaître les passants.* (p. 347).

*Ils attendaient que nous eussions fini, nous, de bouffer, pour venir s'attabler à leur tour. C'est même à cet effet et pour les tenir en appétit que nous nous trouvions nous si bien éclairés et mis en valeur, à titre de publicité vivante.* (p. 207).

*Les philosophes, ce sont eux, notez-le pendant que nous y sommes, qui ont commencé par raconter des histoires au bon peuple...* (p. 69).

*Voyage au bout de la nuit* comporte plusieurs déformations syntaxiques. Parmi les plus marquantes on cite :

L'adjectif ou le nom, attribut du sujet aussi bien que du complément d'objet normalement placé après le verbe est placé avant lui :

*Pas tranquille du tout j'étais.* (p. 126).

*Rien que des hommes mariés elle fréquentait. (p. 259).*

Un adverbe habituellement antéposé peut être postposé :

*Surtout quand il fait chaud atrocement. (p. 116).*

Ou le contraire :

*C'est le seul moyen d'oublier son corps un peu. (p. 82).*

### 3. 2. 3. Les constructions clivées / pseudo-clivées

La phrase clivée, utilisée dans un but de focalisation ou de création de cohésion textuelle, joue, dans beaucoup de langues, un rôle de première importance au moment d'aligner les constituants de la phrase selon leur valeur informationnelle.

À l'oral, les constructions clivées sont fortement exploitées parce qu'elles contribuent à la mise en relief de ce qui va être dit, et attirent l'attention de l'auditoire.

Dans le roman de notre corpus d'étude, plusieurs exemples illustrent l'usage des constructions clivées. Cela relève de l'effort fourni par le romancier afin d'oraliser les paroles des personnages et les séquences narratives :

*Seraient ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir. (p. 65).*

La phrase *c'est eux qui ont tort* est issue d'une phrase relativisée dans une autre : (Des personnes ont tort + ces personnes sont *eux*).

La phrase *c'est moi qui ai raison*, est aussi issue d'une phrase relativisée dans une autre : (quelqu'un a raison + ce quelqu'un est *moi*).

*Il n'y avait plus d'air dans la cour, rien que des odeurs. C'est celle du chou-fleur qui l'emporte et facilement sur toutes les autres. (p. 268).*

La phrase *c'est celle du chou-fleur qui l'emporte*, est issue d'une phrase relativisée dans une autre : (une sensation l'emporte + cette sensation est *l'odeur du chou-fleur*.)

*C'est lui Parapine qui m'a tendu finalement la bonne perche avec une petite place qu'il a découverte pour moi dans l'Asile, précisément, où il travaillait depuis des mois déjà. (p. 414).*

La phrase *c'est lui Parapine qui m'a tendu finalement la bonne perche avec une petite place* est issue d'une phrase relativisée dans une autre : (quelqu'un m'a tendu finalement la bonne perche avec une petite place + ce quelqu'un est *Parapine*).

*“C’est à la fête qu’on est” que je hurle moi, pour une fois j’étais à bout d’invention. (p. 480).*

La phrase *c’est à la fête qu’on est*, est issue de : (on est à un moment de satisfaction + ce moment de satisfaction est *la fête*).

**C’est la jeunesse qu’on redemande comme ça sans avoir l’air...Pas gênés !...**  
(p. 500).

La phrase *c’est la jeunesse qu’on redemande comme ça sans avoir l’air*, est issue de : (on redemande une période de vie + cette période est *la jeunesse*).

Céline a aussi utilisé, dans son œuvre, la transformation de pseudo-clivage. À l’oral, cette espèce de redondance est un moyen de lutte contre le bruit environnant, contre l’inattention de l’auditoire, et évite de perdre le terme important de la phrase. Pour attribuer à son roman une couleur d’oralité, Céline a fortement exploité ces formes dans les dialogues ainsi que dans les séquences narratives. Ce qui pourrait être illustré par les exemples suivants :

*Ce qui guide encore le mieux, c’est l’odeur de la merde. (p. 35).*

Cet exemple représente la transformation de pseudo-clivage qui convertit la phrase :  
(L’odeur de la merde guide encore le mieux).

*Ce que tu vois, c’est par la fatigue, forcément qu’on se ressemble un peu tous, mais si tu m’avais vu avant... (p. 46).*

La transformation de pseudo-clivage est portée sur la phrase : (tu vois par la fatigue).

*Ce qui me manque, tu vois, c’est de pouvoir supporter la boisson. (p. 299).*

La transformation de pseudo-clivage est portée sur la phrase : (Il me manque de pouvoir supporter la boisson).

En guise de conclusion, les formes produites oralement par le canal vocal ne sont qu’un des éléments de la communication orale qui comporte, outre la présence physique de l’interlocuteur, regardé constamment par celui qui parle, qui lui-même est regardé par celui qui l’écoute. Les mouvements des lèvres, par exemple facilitent la compréhension lorsque la communication se déroule dans des conditions qui ne sont pas toujours optimales, ainsi que la production des gestes, des mimiques, etc. Tous ces facteurs étant autant de faits qui augmentent la redondance nécessaire à une communication efficace.

Quand il s'agit d'une redondance graphique où les facteurs précédents sont absents, on demande au lecteur un trop gros effort d'attention. Il se trouve en face de plusieurs répétitions qui pourraient, parfois, compliquer sa lecture.

Il semble donc important de réfléchir aux procédés scripturaux qui sont susceptibles d'accroître la redondance d'un message, jusqu'au seuil nécessaire pour garantir une communication efficace ; bien entendu, tout en sachant que ces procédés ne sont pas les mêmes que ceux qui contribuent à l'efficacité de la communication orale.

### **3. 3. L'usage des *ligateurs* et des *ponctuants***

En français comme dans bien des langues, l'oral est aussi le lieu d'émergence privilégié de certains mots dont le statut est souvent mal défini.

M. A. Morel et L. Danon-Boileau<sup>1</sup> les classent selon leurs fonctions : certains jouent le rôle de *ligateurs*, d'autres sont des *ponctuants*. Yvette Galet les appelle les *Mots tremplins*.<sup>2</sup>

Quelque soit la dénomination, ces termes (et expressions) représentent des marques d'oralité.

#### **3. 3. 1. L'usage des *ligateurs***

Morel et Boileau utilisent le nom de *ligateurs* pour désigner l'ensemble des termes qui servent à lier ce qui va se dire avec ce qu'il l'a déjà été.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, plusieurs *ligateurs* sont employés par le romancier. Le but de cet usage est de rapprocher les échanges entre les personnages de l'œuvre, des échanges verbaux des interlocuteurs dans les conversations authentiques.

De ce fait, ces *ligateurs* représentent donc des procédés d'oralisation ; prenons l'exemple du couple :

#### ***Écoute / écoutez***

Dans la communication verbale, lorsque le locuteur commence ses propos par *écoute*, cela veut dire qu'il invite son interlocuteur à tendre l'oreille vers ce que ce dernier n'a pas su entendre jusqu'alors.

Ce couple de termes pourrait représenter aussi un moyen que le sujet parlant se sert pour gagner du temps dans sa communication ; étant donné que dans la communication verbale, on parle et on réfléchit simultanément.

A son tour, Céline n'a pas hésité de faire appel à ce couple, dans le but de rapprocher les paroles des personnages à celles des conversations authentiques. Les exemples suivants illustrent cet usage dans le roman :

---

<sup>1</sup> Cf. MOREL, Mary-Annick et DANON- BOILEAU Laurent (1998), *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, Paris, Ophrys.

<sup>2</sup> GALET, Yvette. *La pratique de la langue. Le français en question(s)*. Presses Universitaires de Rennes, 1998. p. 80.

*J'étais encore au jardin moi, en train de surveiller les abords du grand bassin. Il est venu me retrouver là pour me dire deux mots.*

- *Écoute ! qu'il a commencé.*
- *Je t'écoute, que j'ai répondu. (p. 447).*

*Pour une fois, pour la première fois peut-être de sa vie elle manquait de culot.*

- *Écoutez, Ferdinand, vous me faites une peine infinie vous vous en rendez compte ?... (p. 221).*

## **Tu vois**

Le marqueur *tu vois*, qu'il soit placé à l'initial de l'énoncé comme *ligateur* ou à la fin comme *ponctuant*, sert à constituer un appel à la prise en considération de ce qui se dit. Il indique que l'interlocuteur n'a pas l'esprit tourné vers l'objet du discours que lui propose le locuteur. Il s'agit donc d'une absence d'attention partagée.

Selon Morel et Danon-Boileau, le marqueur *tu vois* peut être traduit ainsi : « *Je vois que nous ne nous comprenons pas, mais je voudrais que "tu vois" ce dont je veux te parler, que tu acceptes d'en discuter* »<sup>1</sup>

Dans le roman de notre corpus d'étude, le marqueur *tu vois* est le plus souvent employé comme *ligateur*. Les exemples ci-dessous illustrent ce constat :

*Tu vois ! que remarqua Voireuse, quand on fut bien devant, c'est comme une espèce de château... (p. 108).*

- *Pourquoi ?*
- *Parce que, tu vois, les hommes quand ils sont bien portants, y a pas à dire, ils vous font peur... (p. 306).*

*Robinson bondit du coup.*

- *Tu vois, qu'il m'apprit, je fais ici un extra ! (p. 314).*

Mais il pourrait être employé comme *ponctuant*. L'exemple suivant illustre cet usage :

*"Quand je bois j'ai des crampes que c'est à y a pas tenir. C'est pire !" Et il me donnait la preuve tout de suite par une série de renvois qu'il n'avait même pas bien supporté notre petit cassis de cet après-midi.... "Ainsi tu vois ?" (p. 299).*

---

<sup>1</sup> MOREL, Mary-Annick et DANON- BOILEAU Laurent (1998), *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, p. 96.

### ***Tu sais / vous savez.***

Plus insistant que le *tu vois*, *tu sais* engage des connaissances supposées partagées entre les deux interlocuteurs.

Dans le roman, l'usage du marqueur *tu sais* est plus fréquent que *vous savez*. Cela est dû au rapport de familiarité entre les personnages. Les exemples suivants illustrent ce constat :

*Jules, tu sais, à partir d'aujourd'hui on s'achètera le journal tous les jours, on le peut. (p. 251).*

*Si j'en crève des piqûres, tu sais j'y perdrai rien ! (p. 296).*

*Le cheminot de la rue des Brumaires ?...Celui avait reçu tout un pétard dans les testicules en allant voler les lapins ?...*

- *Oui, tu sais, chez le fruitier du quai d'Argenteuil... (p. 307).*
- *Pourquoi alors après que ça n'a plus marché vos amours ?*
- *Ça, tu sais, c'est compliqué à expliquer... (p. 449).*

On constate que dans les exemples précédents, *tu sais* est employé comme *ligateur*, il pourrait être un *ponctuant*, comme dans l'exemple suivant :

*Elle est bavarde, cette vieille-là quand elle s'y met...T'as pas idée....On n'en sort pas...Alors elle est devenue comme copine avec moi et puis eux aussi...Ya des gens que j'intéresse tu sais !... (p. 305).*

Dans l'exemple qui suit, Mme Henrouille vouvoie le Docteur parce qu'elle garde une certaine distance envers lui, alors elle utilise dans ses propos, *vous savez*.

*Et puis, vous savez, qu'elle poursuivait à mon adresse, sur le même mode exalté, c'est chez vous que je l'ai rencontré l'assassin, c'est chez vous monsieur le Docteur... (pp. 320-321).*

Pour conclure, l'usage des *ligateurs* dans le roman de notre corpus d'étude a pour but de transcrire les paroles des personnages telles qu'elles sont prononcées par les interlocuteurs dans les conversations authentiques. Céline a voulu montrer que ses personnages produisent leur discours au moment même où ils l'énoncent.

### 3. 3. 2. L'usage des *ponctuants*

Les mots du type *hein*, *quoi*, sont désignés par des termes aussi divers que *particules énonciatives*<sup>1</sup>, *marqueurs discursifs*, *inserts*<sup>2</sup>, etc.

Nous allons adopter la terminologie de Morel et Danon-Boileau qui parlent de *ponctuants* étant donné que ces termes se situent, dans la plupart des cas en fin d'énoncé, de même que dans notre corpus d'étude. Cette appellation permet de les différencier des *ligateurs* qui se situent toujours au début d'un énoncé.

#### *Hein*

Selon M. A. Morel et L. Danon-Boileau, « "*Hein*" participe à la construction de points de vue. On peut la gloser ainsi : " garantis-moi que tu as compris ce que j'ai préalablement dit, et assure- moi que tu partage cette opinion, car ce que je dis est une explicitation de ce que tu n'as pas encore pris en compte" »<sup>3</sup>

*Hein* s'interprète alors comme un appel à l'autre pour l'attirer sur la position qu'on lui propose. C'est, en effet, le but recherché par Céline :

*Tu parles si ça a dû le faire jouir la vache !... **Hein**, vieux !...C'est pas souvent, **hein**, qu'on peut lui dire ce qu'on pense, au capitaine... (p. 42).*

*C'est une histoire, quand on saura bien la raconter, que c'est comme une vraie rente !... **Hein**, petit, tu te rends compte ?... (p. 308).*

Dans d'autres exemples, *hein* indique une interruption provisoire de l'échange. Son rôle s'explique dans le cadre d'une volonté de la part de l'énonciateur d'obtenir l'accord de l'interlocuteur sur la proposition qu'il énonce ; comme l'indique Dominique Delomier :

« Nous avons proposé d'expliquer cet emploi comme une volonté de la part de l'énonciateur d'obtenir l'accord de l'interlocuteur sur la proposition qu'il vient d'énoncer, et d'atténuer une interruption prévisible du scénario habituel d'un tel échange (...) »<sup>4</sup>.

Les exemples suivants illustrent cet usage dans le *Voyage* :

---

<sup>1</sup> Cf. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2005), *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin.

<sup>2</sup> Cf. BIBER, Douglas et al. (1999), *A Grammar of Spoken and Written English*, London, Longman.

<sup>3</sup> MOREL, Mary-Annick et DANON- BOILEAU Laurent (1998), *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, p. 102.

<sup>4</sup> DELOMIER, Dominique (2000), *Hein dans les dialogues finalisés. Le français et ses usages à l'écrit et à l'oral*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 235.



- Eh bien, elle s'est pendue avant-hier, voilà tout ! qu'il a répondu. Tu parles alors d'une noix, dis donc ! qu'il a même ajouté à ce propos... Moi qui l'avait comme marraine !... C'est bien ma veine **hein** ! ... (p. 109).

- C'est-à-dire je vais t'expliquer... Je la fait élever à Bordeaux chez les Sœurs... Mais pas des Sœurs pour les pauvres, tu me comprends **hein** !... Chez des Sœurs "bien" ... (p. 158).

Le marqueur *hein* à valeur interrogative est d'un usage très fréquent dans notre corpus d'étude, comme dans les exemples ci-dessous :

*Chez les Sœurs ?... Chez les Sœurs ?... qu'elle rebiffa tout de suite. J'y ai jamais été moi chez les Sœurs !... Pourquoi que j'irais pas chez le curé pendant que vous y êtes !... **Hein** ?* (p. 256).

*D'abord, y croyez-vous, cher confrère, vous, aux sérums ? qu'il commença par me demander. **Hein** ? qu'en dites-vous ?... Et les vaccins donc ?... En somme qu'elle est votre impression ?... D'excellents esprits ne veulent plus à présent en entendre parler des vaccins... C'est audacieux, confrère, certes... Je le trouve aussi... Mais enfin ? **Hein** ?...* (p. 283).

*Quelles insipides timidités encore ? **Hein** ?...* (p. 424).

*Moi j'allais être la cause de sa mort de chagrin ? À quoi ça rime tout ça, **hein** ? Je te le demande ?* (p. 455).

*Tu viens pas alors ? T'aimes mieux aller au bain ? Bon !... Tu t'en fous que je te dénonce ?... De ce que je t'aime ?... Tu t'en fous aussi **hein** ?...* (p. 492).

Quelque soit la valeur de *hein*, son usage dans l'œuvre représente une marque d'oralité : le romancier l'utilise dans le but de transcrire les paroles de ses personnages tels qu'ils sont prononcés dans les conversations authentiques.

## **Quoi**

Selon M. A. Morel et L. Danon-Boileau, la valeur de *quoi* pourrait être glosée par : « "Je me donne comme étant seul à penser ce que je pense" ou encore : "Je clôture en disant que je donne un contenu qualificatif qui m'est personnel, dont je suis le seul à pouvoir énoncer les propriétés distinctives" »<sup>1</sup>

L'usage de ce *ponctuant* dans le roman de Céline pourrait être illustré par les exemples suivants :

*On n'est pas beau comme ça ? Des communiantes, **quoi** !* (p. 129).

---

<sup>1</sup> MOREL, Mary-Annick et DANON- BOILEAU Laurent (1998), *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, p. 102.

*Un autre jour c'est le gaz qui fuit... C'est leurs lettres qu'on leur ouvre !... Toujours à la chicane... Toujours emmerdants **quoi** !... (p. 269).*

*Me voilà tiré d'affaire tout simplement, ajouta-t-il, ce sont ces dix mille francs-là qui m'ont toujours manqué à moi !... Les dix mille francs de début **quoi** !... Tu comprends ?... (p. 313).*

*Il les méprisait Matrodin, les bicots. "Des salauds **quoi** ! Il paraît même qu'ils font ça à ma bonne !..." (p. 315).*

L'usage de *quoi* s'étend même aux séquences narratives. Les exemples qui suivent illustrent ce constat :

*Quand les fidèles entrent dans leur Banque, faut pas croire qu'ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas du tout. Ils parlent à Dollar en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent **quoi**. (p. 193).*

*J'en demandais plus davantage au fond, la croûte assurée et du temps à moi. Du bonheur **quoi**. (p. 396).*

*On en prend dans ces espèces de futailles à roulettes de telles secousses qu'à chaque fois qu'on se bigorne les yeux vous en sortent des orbites. La joie **quoi**. (p. 478).*

Il est tout à fait naturel que les personnages clôturent leur propos par le ponctuant *quoi*. Le phénomène qui a attiré notre attention lors de la lecture du *Voyage*, est l'usage de *quoi* dans la narration. Cela signifie que le romancier tente de briser la différence entre dialogues et narration. Ainsi, l'oralisation est un phénomène affectant à la fois dialogues et narration.

## **Voyons**

Le ponctuant *voyons* se situe dans le même ordre d'idée que les ponctuants précédents, du point de vue qu'il représente une marque d'oralité. Voici quelques exemples illustrant son usage dans le roman de notre corpus d'étude :

*Derrière lui, une brune du groupe de ces jolies infirmières dominait mal l'émotion qui l'étreignait et que quelques larmes rendirent visible. Les autres infirmières, ses compagnes, s'empressèrent aussitôt : « Chérie ! Chérie ! Je vous assure... Il reviendra, **voyons** !... » (p. 84).*

*Comment ? Comment ? que je l'interrompais moi.  
Elle est morte ?... Mais quand donc ça s'est-il passé **voyons** ? (p. 443).*

*Tu te fous de moi, Ferdinand dis ! qu'il a répondu... C'est pas gentil à mon âge... Regarde-moi bien **voyons** !... (p. 468).*

*Mais, on va l'emmener avec nous, Madelon ! que je finis par dire.  
- L'emmener ? Où ça donc que tu veux l'emmener ? qu'il fait.*

- *Mais à Vigny, voyons !...que je répons. (p. 484).*

- *Calmez-vous, voyons ! que je trouvais quand même le moyen de lui faire entendre à Madelon, vous vous expliquerez tous les deux en arrivant... Vous avez bien le temps !... (p. 489).*

Ainsi, l'usage du *ponctuant voyons* se limite aux paroles des personnages. Aucun exemple n'a été relevé des séquences narratives.

### **3. 4. Les modifications de la structure interrogative**

#### **3. 4. 1. L'interrogation dans l'œuvre**

La phrase interrogative est un type de phrase exprimant une question. Elle se distingue de la phrase assertive par l'usage des pronoms interrogatifs ou de particules spécifiques, par une intonation particulière, par un ordre différent des mots.

On distingue deux types d'interrogation : l'interrogation totale qui porte sur l'ensemble de la phrase, et l'interrogation partielle portant sur l'un des éléments (identité, circonstances de temps, de lieu, etc.).

Nous focaliserons d'abord notre étude sur les différents types d'interrogations employées dans le roman, pour pouvoir préciser ensuite le type de questions le plus dominant.

#### **3. 4. 1. 1. Les questions totales**

On opposera sur le plan formel *les questions totales enchâssées* aux *questions totales indépendantes syntaxiquement*<sup>1</sup>

##### **a) Les questions totales indépendantes syntaxiquement**

Les questions totales indépendantes syntaxiquement englobent : *Les interpositives inversées, les interpositives marquées par est-ce que, les interpositives intonatives, les interronégatives inversées, les interronégatives marquées par est-ce que, Les interronégatives intonatives.*<sup>2</sup>

Dans le roman de notre corpus d'étude, nous ne prenons pas en considération la polarité (positive ou négative) des questions. Nous nous intéressons aux différents types d'interrogations employées par le romancier. Pour les questions

---

<sup>1</sup> Cf. BORILLO, Andrée (1981), « Quelques aspects de la question rhétorique en français », DRLAV, *Revue de linguistique*, n° 25, Paris, Larousse, pp. 27-41.

<sup>2</sup> Cf. Ibid.

totales, nous aborderons donc les interrogations totales inversées, les interrogations totales marquées par *est-ce que* et les interrogations totales intonatives.

### - Les interrogations totales inversées

L'usage de cette forme de questions est fréquent dans l'œuvre de Céline. Plusieurs dialogues comportent des interrogations inversées, comme dans les extraits suivants :

Dialogue entre Ferdinand et Lola :

- *Ferdinand, demanda-t-elle, croyez-vous qu'il y en aura encore des courses dans ce champ-là ?*
- *Quand la guerre sera finie, sans doute Lola... (p. 56).*

Entre Bardamu et le professeur Bestombes :

- Chez l'homme, voyez-vous, le bon et le mauvais s'équilibrent, égoïsme d'une part, altruisme de l'autre... Chez les sujets d'élite, plus d'altruisme que d'égoïsme. Est-ce exact ? Est-ce bien cela ?*
- *C'est exact, Maître, c'est cela même... (p. 93).*

Entre Bardamu et Alcide :

- As-tu été la voir depuis sa maladie ?*
- *Non...j'étais ici.*
- *Iras-tu bientôt ?*
- *Je crois que je ne pourrais pas avant trois ans... (p. 159).*

Dans les paroles du docteur Parapine :

- La moindre de mes singeries l'enivre ! N'en va-t-il pas d'ailleurs de même dans toutes les religions ? N'y a-t-il point belle lurette que le prêtre pense à tout autre chose qu'au Bon Dieu que son bedeau y croit encore...Et dur comme fer ?... (p. 284).*

Dans les paroles de monsieur Baryton :

- N'avez-vous pas toujours entretenu d'excellents rapports avec notre clientèle ?... (p. 440).*

On constate que dans les exemples précédents, les interrogations inversées ne comportent pas des marques d'oralité. Cela nous dévoile le statut social des personnages, utilisant un langage plus ou moins soutenu. Ce qui nous permet donc de déduire que ces derniers personnages n'entretiennent entre eux aucun lien de familiarité.

Cependant, dans l'exemple ci-dessus, représentant les paroles de la bonne Sévérine, l'interrogation inversée est accompagnée d'une marque relevant de l'oral spontané. Cette intégration d'oralité est dans le but de rendre compte du statut social de Sévérine :

*Et vous patron **voulez-vous** que je vous dise **un peu quoi** que vous sentez ?... (p. 316).*

L'expression *un peu quoi* représente une marque de l'oral. Implicitement, on entend une autre question qui n'est pas écrite :  
Voulez-vous que je vous dise *ce que vous sentez* ?

L'usage des interrogations inversées s'étend aux séquences narratives, représentant quelques monologues du personnage narrateur Bardamu :

*Peut-être alors, ces passagers fantastiques **m'auraient-ils toléré** au milieu d'eux sans dommage ? (p. 113).*

***A-t-on** pu le défendre encore longtemps ce hameau brûlant contre la faux sournoise du fleuve aux eaux beiges ? Et ces trois cases puceuses **tiennent-elles** toujours debout ? Et de nouveaux Grappas et d'inconnus Alcides **entraînent-ils** encore de récents tirailleurs en ces combats inconscients ? L'eau qu'on essaye d'y boire est-elle toujours aussi rance ? (pp. 161-162).*

*Nous ne parlions pas du lendemain où je devais rester seul, là, pour des années peut-être, là, avec tous les « cassoulets »... **Fallait-il** encore préférer la guerre ? C'était pire bien sûr. C'était pire !... (p. 169).*

*La guerre était bien finie. Au fait, **était-ce** toujours le même propriétaire au Tir ? (p. 311).*

#### - **Les interrogations totales en *est-ce que***

Cette forme de question est souvent employée dans le roman de notre corpus d'étude. Voici quelques exemples :

***Est-ce qu'**il est revenu de la guerre celui-là ? (p. 311).*

***Est-ce que** vous vous êtes mariés en fin de compte ? que je lui demandai, pour conclure. (p. 451).*

Céline avait intégré des marques relevant de l'oral spontané dans certaines interrogations marquées par *est-ce que*. Les exemples suivants illustrent l'usage de certaines marques d'oralité :

***Est-ce que** je me prends **moi dis** ?... (p. 110).*

***Est-ce que** la vie **elle** est gentille avec eux ?... (p. 308).*

*Est-ce que t'aurais été content **toi** à leur place ? (p. 450).*

*Est-ce que **ça** revient, **tu crois** ?... qu'il s'inquiétait. (p. 159).*

La redondance représentée dans la reprise pronominale et l'usage du pronom démonstratif *ça* sont des exemples de certaines marques d'oralité employées par Céline dans le but d'oraliser ses questions.

### - **Les interrogations totales intonatives**

L'interrogation intonative est une forme de questions très fréquente à l'oral spontané. Dans le roman de notre corpus d'étude, de nombreuses questions recourent à la procédure de l'interrogation sans inversion et par simple intonation montante en fin de phrase, représentée graphiquement par le point d'interrogation. Plusieurs dialogues illustrent cet usage :

Entre Robinson et Ferdinand :

- ***T'es donc toujours cinglé ? T'en as pas encore des trucs et des machins ? T'en veux donc encore des voyages ?***

- *J' veux rentrer en France que je lui dis, j'en ai assez vu comme ça, t'as raison, ça va... (p. 233).*

- ***T'as donc pas été te coucher ?** que je lui fis.*

- *Doucement !...qu'il me répond...Je viens des constructions !...*

- ***Qu'est- ce que tu vas faire avec tout ce bois- là ? Des constructions aussi ?... Un cercueil ?... Tu l'a volé au moins ?...***

- *Non, un clapier pour les lapins...*

- ***T'élèves des lapins à présent ?***

- *Non c'est pour les Henrouilles...*

- ***Les Henrouilles ? Ils ont des lapins ?...** (p. 304).*

- ***Tu te rappelles, commença-t-il, de l'histoire des marchands de carottes ?***

*Tout d'abord, je ne m'en souvenais pas de cette histoire de marchands de carottes.*

***Tu sais bien, voyons ?** qu'il insiste...C'est toi-même qui me l'a racontée !...*

- *Ah ! oui... Et que ça me reviens alors d'un coup.*

***Le cheminot de la rue des Brumaires ?...Celui qui avait reçu tout un pétard dans les testicules en allant voler les lapins ?...***

- *Oui, tu sais, chez le fruitier du quai d'Argenteuil... (p. 307).*

- ***Tu crois toi, qu'elle boufferait le morceau ?** que je lui demandai encore pour m'assurer...**Mais elle était quand même ta complice ?...Ça devrait la faire réfléchir un moment avant de se mettre à baver ?***

- *Réfléchir ?...qu'il ressaute lui alors en m'entendant. (p. 452).*

- ***Elle était tout de même pas mal la petite Madelon ? Tu peux pas dire le contraire ?***

- *C'est pas là la question... (p. 451)*

Dans les paroles de Madelon :

*...J' vais te dire...Ça va pas te vexer au moins ? » (p. 409).*

*Il est culotté ce saligaud-là ! Vous avez donc pas honte ? (p. 490).*

*Tu veux pas venir alors ? qu'elle a recommencé, tu veux pas venir ? (p. 491).*

*Tu dis que t'as rien dis alors ? T'as rien dis ? Écoutez-le à présent qui m'insulte plus bas que terre et qui prétend encore qu'il a rien dit... (p. 494).*

Même si les interrogations intonatives représentent en elles-mêmes un trait caractérisant l'oral spontané, on constate que dans les extraits ci-dessus les questions sans inversion sont accompagnées par des marques d'oralité telles que : l'éliision du pronom personnel *tu*, la suppression d'une partie de la négation, l'usage du pronom démonstratif *ça*, du *ponctuant voyons*, des pantonymes *trucs* et *machins*, l'usage de la reprise pronominale et de certains termes argotiques (*cinglé*, *boufferait*, ...).

Ces marques d'oralité montrent que les personnages des extraits précédents utilisent un langage populaire.

L'usage des interrogations intonatives ne se limite pas aux dialogues mais s'étend aussi aux monologues du narrateur :

*Ils sont peut-être tous morts à l'heure actuelle ? que je me demandais. (p. 18).*

*On devait nous entendre venir à quatre heures de là ou bien c'est qu'on voulait pas nous entendre. Cela demeurait possible...Peut-être qu'ils avaient peur de nous les Allemands ? (p. 27).*

*...Ils m'achèveraient peut-être ? D'un coup de couteau ? Ils arrachaient parfois les mains, les yeux et le reste...On racontait bien des choses à ce propos et des pas drôles ! Qui sait ?...Un pas du cheval...Encore un autre...suffiraient ? (p. 37).*

*Ça ne pouvait pas leur faire très plaisir, la perspective d'être bien portant. Ce n'est après tout qu'un pis-aller d'être bien portant. Ça sert à travailler le bien-portant, et puis après ? (p. 334).*

*Il devait pourtant circuler pas mal la nuit comme moi dans Rancy, puisqu'il était des environs. Peut-être alors qu'il m'évitait quand il sortait ? (p. 335).*

L'expression *n'est-ce pas*, qui est très fréquente à l'oral spontané, apparaît dans certaines interrogations intonatives. L'intégration de cette expression est dans le but de représenter des questions qui se produisent au moment où elles s'énoncent comme celles des conversations authentiques. Les exemples suivants illustrent cet usage :

*La meilleure des choses à faire, n'est-ce pas, quand on est dans ce monde, c'est d'en sortir ? Fou ou pas, peur ou pas. (p. 60).*

*Et vous, Ferdinand, vous pensez aussi qu'ils la guériront n'est-ce pas ma mère ? Non, répondis-je très nettement, très catégorique, les cancers du foie sont absolument inguérissables. (p. 220-221).*

*Vous me l'accordez n'est-ce pas Ferdinand ? (p. 420).*

## **b) Les questions totales enchâssées**

L'usage des questions totales enchâssées est fréquent dans le roman de notre corpus d'étude. Voici quelques exemples :

*On se demandait à la ronde si je serais aussi répugnant aplati qu'en forme. (p. 118).*

*Je me demandais si les fourmis peuvent en faire autant. (p. 129).*

*On en cherchait le ciel des yeux par l'angle du toit pour se demander si ce n'était pas une catastrophe qui arrivait. (p. 153).*

*En rentrant, je suis repassé par le Consulat, histoire de demander si on n'avait pas entendu parler des fois d'un Français nommé Robinson. (p. 231).*

*Quand je me suis trouvé un peu à l'écart, elle s'est rapprochée de moi en douce pour me demander si des fois c'était pas un tour que je voulais lui jouer encore en l'invitant à Vigny. (p. 485).*

Selon la règle, les interrogations enchâssées se terminent par un point, comme dans les exemples précédents. En revanche, certaines questions totales enchâssées, tirées du roman de notre corpus d'étude, se terminent par un point d'interrogation :

*Ferdinand, qu'il me fit comme ça, je me suis demandé si vous consentiriez à donner quelques leçons d'anglais à ma petite fille Aimée ?... (p. 432).*

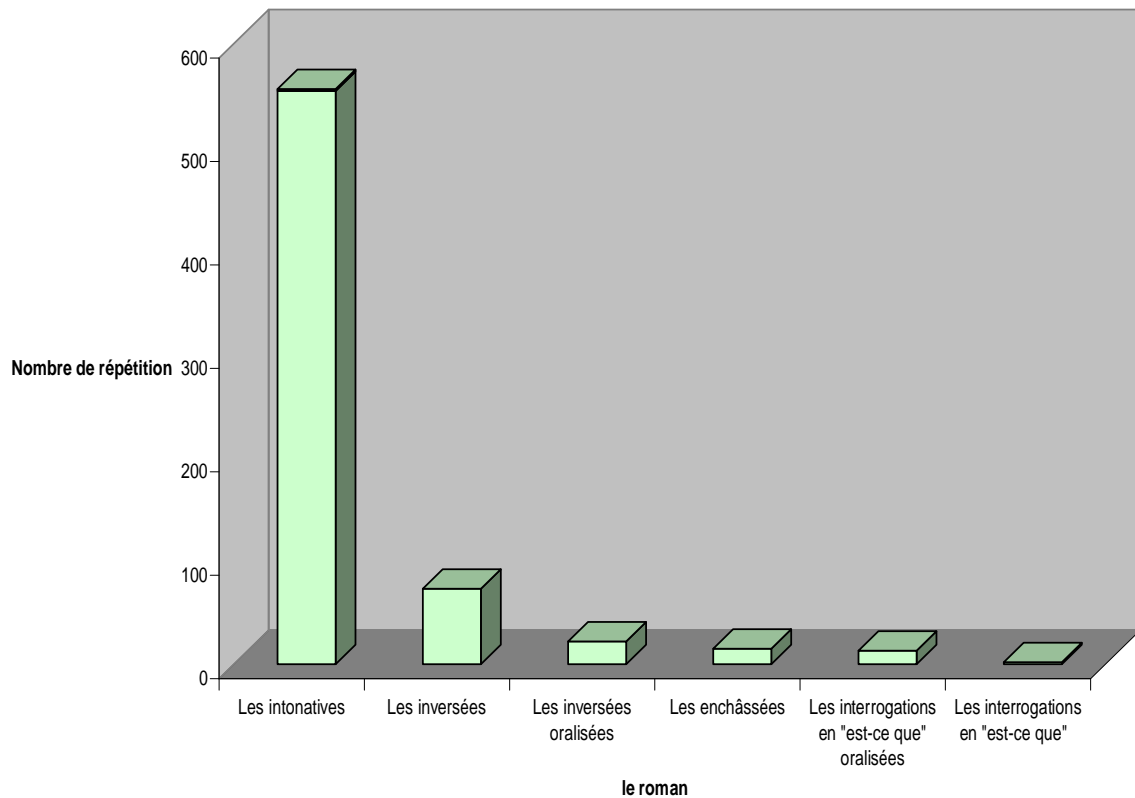
*Il lui demanda assez sottement si elle avait trouvé dedans un pépin ?... (p. 483).*

L'usage du point d'interrogation en fin de ces enchâssées pourrait-être traduit par le fait que, Céline veut attribuer une certaine intonation montante en fin de questions comme dans les conversations authentiques.

L'usage des questions totales (les indépendantes syntaxiquement et les enchâssées) employées dans le roman est représenté dans le diagramme suivant :



Représentation des questions totales dans le roman



À partir de ce diagramme, nous constatons que les interrogations intonatives sont les plus employées dans l'œuvre (elles sont les plus utilisées aussi à l'oral spontané).

Les interrogations inversées sont réparties en deux catégories : les inversées sans marques d'oralité (qui sont souvent employées à l'écrit) et les inversées oralisées, c'est-à-dire celles qui comportent des marques d'oralité. La première catégorie est classée en second lieu, suivie des inversées oralisées. La quatrième classe est consacrée aux interrogations totales enchâssées, suivies des interrogations en *est-ce que* comportant des marques relevant de l'oral. Les interrogations en *est-ce que* (sans marques d'oralité) occupent le dernier lieu. Elles représentent une forme souvent employée à l'écrit.

Les interrogations totales intonatives représentent une caractéristique de l'oral spontané et la forme la plus employée dans le roman. Toutefois, Céline n'a pas hésité à intégrer des marques d'oralité dans les autres formes de questions totales. Son intention est l'oralisation de toutes les formes de questions, y compris celles ayant un usage fréquent à l'écrit.

### 3. 4. 1. 2. Les questions partielles

Pour les questions partielles, on distingue les questions partielles *enchâssées* et les questions partielles *indépendantes syntaxiquement*.

#### a) Les questions partielles indépendantes syntaxiquement

« Toutes les questions partielles indépendantes syntaxiquement se caractérisent par la présence de ce que nous appelons ici ; par commodité, segment interrogatif (...). »<sup>1</sup>

Parallèlement aux questions totales indépendantes syntaxiquement, nous négligeons la polarité (positive ou négative) des questions partielles et nous abordons dans le roman l'usage des interrogations partielles intonatives, les interrogations partielles en *est-ce que* et les interrogations partielles inversées.

#### - Les interrogations partielles intonatives

Cette dernière catégorie de questions est très fréquente à l'oral spontané. Dans le *Voyage*, on constate également l'usage de nombreuses questions partielles sous forme d'interrogations intonatives. Il s'agit de l'association d'un *segment interrogatif*<sup>2</sup> à la phrase assertive et du point d'interrogation en fin de question pour que le lecteur produise l'intonation montante. Cette dernière catégorie de questions caractérise les séquences narratives et les paroles des personnages, comme dans les passages narratifs :

*Il se lève et va vaciller vers la cuisine en emportant son verre. **Pourquoi l'attendre encore ? Ça aurait pu durer le reste de la nuit son hésitation de mari, on s'en rendait bien compte tout autour.** (pp. 302-303).*

*Elle avait dû savoir, ou du moins elle s'était doutée de la façon dont elle avait fini sa vieille à Toulouse... **Quel effet que ça avait bien pu lui faire ?** (p. 461).*

Dans les dialogues :

*C'est rien ! l'entendis-je enfin. C'est la la fille de mon frère... Ils sont morts tous les deux...*

- *Ses parents ?*

- *Oui ? ses parents.*

- ***Qui l'élève alors maintenant ? Ta mère ? que je demandai moi, comme ça pour manifester de l'intérêt.***

- *Ma mère, je l'ai plus non plus...*

- ***Qui alors ?***

- *Eh bien moi ! (p. 158).*

<sup>1</sup> HAILLET, Pierre Patrick (2007), *Pour une linguistique des représentations discursives*, Bruxelles, De Boeck, p. 113.

<sup>2</sup> Nous empruntons cette appellation à P. Haillet. Ibid.

- **Qui est malade chez eux ?** que je le questionnai.
- *C'est pour un Monsieur qui s'est blessé chez eux...* (p. 318).
- **Mais qui est blessé ?** Où est-il ?
- *Vous allez le voir ! que me coupa la vieille.* (p. 319).
- **Pourquoi alors après que ça n'a plus marché vos amours ?**
- *Ça, tu sais, c'est compliqué à expliquer...* (p. 449).

*Mais dites-le donc tous que vous voulez changer !...Avouez-le !...Que c'est du nouveau qu'il vous faut !...De la partouze !...**Pourquoi pas de la pucelle ?** Bande de dépravés ! Bande de cochons !* (p. 493).

Dans certaines interrogations intonatives, le segment interrogatif est précédé par l'une des prépositions *de* ou *à* comme dans les exemples suivants :

*Toutes les peines du monde j'éprouvais déjà à ne pas me laisser aller au courant de ma propre débîne, à ne pas céder à l'envie de fermer ma porte une fois pour toute et vingt fois par jour je me répétais : " **À quoi bon ?** " (...)*  
*D'abord, à quoi ça sert les mots quand on est fixé ?* (p. 296).

*Moi j'allais être la cause de sa mort de chagrin ? **À quoi ça rime tout ça, hein ?*** (p. 455).

*Pitié de qui et de quoi qu'ils auraient donc eux ?...* (p. 308).

*Chaque mètre d'ombre devant nous était une promesse nouvelle d'en finir et de crever, **mais de quelle façon ?*** (p. 27).

Dans d'autres interrogations intonatives, le segment interrogatif est postposé au verbe. Cette postposition est considérée comme un procédé d'oralisation :

- *Faut comprendre ! que je lui répond. Faut comprendre ! On vous explique bien trop de choses ! Voilà le malheur ! Cherchez donc à comprendre ! Faites un effort !*
- **Il en reste de quoi ?** (p. 274).

Dans le roman de notre corpus d'étude, nous avons constaté l'usage de certaines questions partielles sous forme de séquence de type : segment interrogatif + *que* + syntagme verbal. Ce type de questions est très fréquent à l'oral spontané.

*J'y ai jamais été moi chez les sœurs !... **Pourquoi que j'irais pas chez le curé pendant que vous y êtes !... Hein ?*** (p. 256).

***Pourquoi que vous cherchez des prétextes ?...** Vous êtes des blasés et voilà tout ! Vous avez plus seulement le courage de vos vices ! Ils vous font peur vos vices !* (p. 493).

- **"Comment que tu vas faire ?"**
- *Comment que t'as fait toujours pour te débîner ?...*

*C'est pas facile de se faire paumer ! (pp. 41-42).*

*Il faudra bien qu'ils crèvent tous un jour aussi. **Comment qu'ils feront ?** (p. 504).*

*- **Où qu'il est le régiment, mon commandant ?** qu'on demandait nous...*

*- Il est à Barbagny.*

*- **Où que c'est Barbagny ?***

*- C'est par là ! (p. 23).*

*Il voulait savoir combien qu'on était déjà dans l'aventure ? **Où que c'était que nous allions ?** (p. 340).*

*- **Combien qu'ils t'ont donné pour ça ?***

*- Cent francs pour le bois et puis deux cent cinquante francs pour la façon et puis encore mille francs rien que pour l'histoire... (p. 307).*

#### **- Les interrogations partielles en *est-ce que***

Pour cette dernière catégorie de questions partielles, il s'agit de l'association de l'expression *est-ce que* aux interrogations intonatives, comme dans l'exemple suivant :

*- **Quand est-ce que t'as vu que c'était pas propre chez moi ?** C'est ça que tu veux dire en m'insultant ?... (p. 494).*

*Est-ce que* accompagne le plus souvent le segment interrogatif *que*, comme le montrent les exemples suivants :

*Le colonel déambulait à deux pas. J'allais lui parler. Jamais je ne l'avais fait. C'était le moment d'oser. Là où nous en étions il n' y avait presque plus rien à perdre. **Qu'est-ce que vous voulez ?** me demanderait-il. (p. 15).*

*- **Qu'est-ce qu'ils vous ont fait ?** que je lui ai demandé, les Allemands ?*

*- Ils ont brûlé une maison près de la mairie et puis ici ils ont tué mon petit frère avec un coup de lance dans le ventre... (p. 38).*

*- **Qu'est-ce que j'irai y faire moi, chez eux ? Qu'est-ce que je dirai moi à la mère ?***

*- Eh bien tu lui diras que tu l'a vu, toi aussi... Elle te donnera cent francs à toi aussi... (p. 107).*

*- Et la jeunesse alors ? que je leur demandai. **Qu'est-ce qu'on en fait ?...Elle s'amuse donc plus la jeunesse ? Qu'est-ce que je dirais moi qui ai dix piges de plus que vous autres ?** Ma cocotte ! (p. 480).*

À la suite de cette série d'exemples, nous constatons que l'usage de *qu'est-ce que* est très fréquent dans l'œuvre notamment dans les dialogues.

## - Les interrogations partielles inversées

L'usage des interrogations inversées est très fréquent dans l'œuvre, on constate que l'inversion accompagne un éventail assez large de segments interrogatifs. Séquences narratives et dialogues illustrent ce constat :

*On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy ? (p. 14).*

*Combien de temps faudrait-il qu'il dure leur délire, pour qu'ils s'arrêtent épuisés, enfin, ces monstres ? Combien de temps un accès comme celui-ci peut-il bien durer ? (p. 15).*

*Serait-ce ici la fin de tout ? Combien y passerais-je de temps dans cette solitude après qu'ils m'auraient fait mon affaire ? (p. 37).*

*Aussitôt que je sentais un peu de mieux poindre, que je me trouvais moins ahuri, l'abominable peur me ressaisissait tout entier, celle d'avoir à rendre mes comptes à la "Société Pordurière". Que leur dirais-je à ces gens maléficiels ? Comment me croiraient-ils ? (p. 173).*

Les dialogues aussi comportent des interrogations partielles inversées. Voici quelques extraits illustrant l'usage de ce type de questions :

Dialogue entre Ferdinand et la fille du bar :

*“Qui êtes-vous ?” fit une voix. J'étais sauvé.*

*“Je suis un dragon...”(...)*

*Elle avait l'air d'en douter.*

*“ Où sont-ils à présent ? demandai-je.*

*- Ils sont repartis vers Noirceur sur les huit heures... (p. 38).*

Dans les paroles de Ferdinand :

*- D'où les connaissez-vous ? lui demandai-je*

*- Ce sont des amis de toujours... (p. 215).*

*- Comment est-ce arrivé ?*

*- Ça j'en sais rien. (p. 319).*

L'usage de cette forme de questions indique que les personnages ne se connaissent pas bien.

## **b) Les questions partielles enchâssées**

Les questions partielles enchâssées sont aussi présentes dans le roman de notre corpus d'étude. Plusieurs exemples illustrent cet usage :

*J'étais bien gêné par mon indiscretion, mais je me demandais pourquoi aussi ça l'avait tant bouleversé. (p. 158).*

*Je me demandais combien elle allait me donner pour en finir et se débarrasser. (p. 220).*

*Je me demandais pendant un petit instant comment en sortir ... (p. 427).*

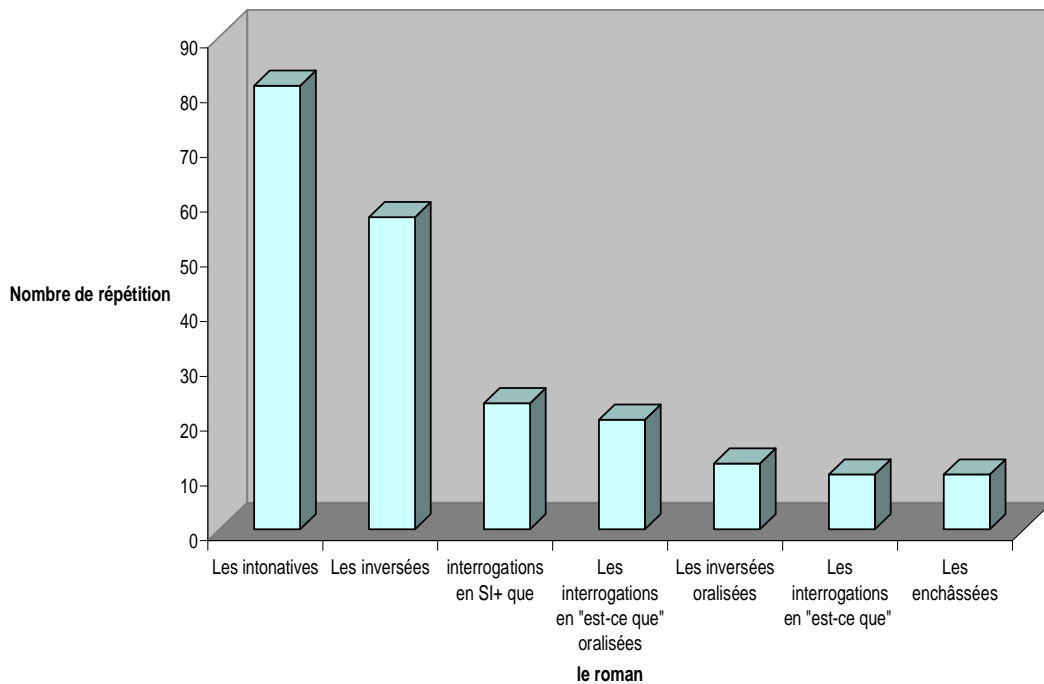
*Dans l'obscurité il continuait à me parler pendant que je remontais dans mon passé avec le ton de sa voix comme un appel devant les portes des années et puis des mois, et puis de mes jours pour me demander où j'avais bien pu le rencontrer cet être-là. (p. 169).*

*Je me demandais quelle rage d'envoyer crever les autres le possédait celui-là ? (p. 27).*

Pour ces deux dernières partielles enchâssées, une marque d'oralité apparaît : c'est le point d'interrogation en fin de questions, marquant ainsi une intonation montante.

Le diagramme suivant représente les différents types de questions partielles employées dans l'œuvre :

Représentation des questions partielles employées dans le roman



Comme nous l'avons constaté pour les questions totales, les interrogations partielles intonatives sont les plus employées dans l'œuvre par rapport aux autres formes de questions partielles. Elles tiennent ainsi le premier lieu, et sont suivies par les interrogations inversées.

La troisième classe est consacrée aux interrogations sous forme de séquence de type : segment interrogatif + que + syntagme verbal. Ce type de questions est très fréquent à l'oral. Cette dernière catégorie de questions est suivie par les interrogations en *est-ce que* comportant des marques d'oralité. La cinquième classe est occupée par les inversées oralisées. Enfin, les interrogations en *est-ce que* (sans marques d'oralité) et les enchâssées partielles occupent le dernier lieu. Elles représentent des formes souvent employées à l'écrit.

En se basant sur le diagramme ci-dessus, nous pouvons conclure que les questions partielles les plus employées dans le roman sont celles qui représentent un usage très fréquent à l'oral spontané.

### 3. 4. 2. Interrogation et réduction

Comme nous l'avons déjà abordé dans le chapitre précédent, l'oral spontané se caractérise par la réduction du temps de la parole. Les interlocuteurs tiennent, par exemple, à raccourcir la prononciation des pronoms tel que le *je*, et le *tu* pris pour *j'*, *t'* ; ou l'omission du pronom *il*,... etc.

Le phénomène de la réduction affecte également des structures syntaxiques (interrogatives ou non) où les interlocuteurs suppriment des énoncés tout entiers.

Nous nous intéressons aux dialogues de notre corpus d'étude, où la réduction affecte principalement les structures : questions / réponses. Cela représente un procédé d'oralisation employé de la part du romancier. Les exemples suivants illustrent cet usage :

- *Trop tard ! fit-il dépité. Elles sont sorties déjà !*
- **Qui** [est sorti déjà] ?
- *Les petites élèves du Lycée... (p. 286).*
  
- *Mais dites-le-lui donc vous-même ! que je lui ai conseillé. C'était délicat comme commission à faire dans son état.*
- *Non ! non ! ça serait mieux de votre part ! qu'elle insiste. De moi ça lui ferait quelque chose que je sache...*
- *Ah ! que je m'étonne, **pourquoi** [de toi ça lui ferait quelque chose que tu sache] ?*
- *Y a trente ans qu'il en porte un et jamais il m'en a parlé... (p. 375).*

Pour les exemples ci-dessus, la réduction concerne les interrogatives enchâssées ; où les segments interrogatifs *qui* et *pourquoi* sont employés indépendamment. Nous avons mis en évidence les énoncés supprimés entre deux crochets. La réduction pourrait affecter également les réponses comme le montrent les exemples ci-dessous :

- *Dis donc, t'as pas entendu parler de Barbagny toi dans la journée ? Par où que c'était ? que je lui ai demandé encore.*
- **Non.** [je n'ai pas entendu parler de Barbagny] (p. 28).
  
- *Où est-elle donc à ce moment ?*
- [elle est] **À Chicago.**
- *De quoi souffre-t-elle votre mère ?*
- [elle souffre] **D'un cancer au foie...** (p. 220).
  
- *Vous les connaissez vous les filles du blanchisseur ?*
- **Oui** [je les connais] (p. 303).
  
- *Qu'est-ce qu'ils attendent ceux-là ?*
- [ils attendent] **La bonne !** (p. 314).

Le phénomène de la réduction est employé dans les dialogues pour leur attribuer l'un des caractéristiques des conversations authentiques : l'économie du langage.



### 3. 4. 3. Représentation d'un « parler fautif » des Noirs

Lors de la lecture du *Voyage*, un phénomène particulier attire l'attention du lecteur. C'est la manifestation d'un texte rapportant les paroles d'un personnage à l'aide de mots absents du dictionnaire, des phrases mal construites syntaxiquement, des formes linguistiques qui ne correspondent pas à la langue habituellement utilisée ni à l'oral ni à l'écrit.

Le romancier tente de rapporter directement les paroles d'un Blanc français qui s'adresse à un nègre, non pas dans sa langue française, mais dans un parler « fautif » qu'emploient les Noirs qui connaissent à peine quelques mots français. Cela est dans le but de présenter une image de moquerie et de mépris vis-à-vis des pauvres Noirs. C'est une sorte de violence verbale.

Nous étudierons ces paroles dans le but de repérer les procédés employés par Céline dans la transcription orthographique de ce parler ; et de repérer aussi d'autres modifications syntaxiques de la structure interrogative :

*Toi, y a pas savoir argent ? Sauvage, alors ? que l'interpelle pour le réveiller l'un de nos commis débrouillard habitué et bien dressé sans doute à ces transactions péremptoires. Toi y en a pas parler "francé" dis ? Toi y en a gorille encore hein ?...Toi y en a parler quoi hein ? Kous Kous ? Mabillia ? Toi y en a couillon ! Bushman ! Plein couillon !*

*Mais il restait devant nous le sauvage la main refermée sur les pièces. Il se serait bien sauvé s'il avait osé, mais il n'osait pas.*

*Toi y en a acheter alors quoi avec ton pognon ? intervint le "gratteur" opportunément. (p. 137-138).*

Le Blanc commence ses paroles par une série de questions. Du point de vue syntaxique, ces questions sont mal construites. Elles ne correspondent ni à la langue littéraire ni à la langue parlée. Aucun francophone ne produirait à l'oral spontané des questions telles que :

*Toi, y a pas savoir argent ?, Toi y en a pas parler "francé" dis ? Toi y en a gorille encore hein ?...Toi y en a parler quoi hein ?...*

Les verbes sont à l'infinitif même si le locuteur s'adresse à la deuxième personne du singulier :

*Toi, y a pas **savoir** argent ?, Toi y en a pas **parler** "francé" dis ?, Toi y en a **acheter** alors quoi avec ton pognon ?*

Les formules *y a / y a pas* et *y en a* sont d'un usage abusif.

Mais, on pourrait quand même relever quelques traits d'oralité : la suppression d'une partie de la négation *ne*, l'usage de l'interjection *hein* et l'intonation montante marquée par un point d'interrogation.

À l'aide de certaines marques, on pourrait classer les questions selon leur type (*totales ou partielles*) et selon leur polarité (*positive ou négative*).

Les questions : *Toi, y a pas savoir argent ?*, *Toi y en a pas parler "francé" dis ?*, *Toi y en a gorille encore hein ?*, sont comprises comme invitant à répondre par *oui* ou *non*. Cela signifie qu'on pourrait les considérer comme des questions *totales*.

Les questions : *Toi y en a parler quoi hein ?* *Toi y en a acheter alors quoi avec ton pognon ?*, n'admettent ni *oui* ni *non* comme réponse. On pourrait donc les considérer comme des questions *partielles*.

Dans certaines questions : *Toi, y a pas savoir argent ?*, *Toi y en a pas parler "francé" dis ?*, la présence d'une partie de la négation *pas* signifie qu'elles sont de *polarité négative*. Les autres questions sont de *polarité positive*.

On attribue diverses interprétations à chacune des questions:

- *Toi, y a pas savoir argent ?*, considérée comme question totale de polarité négative, aura par exemple comme interprétations :
- *Tu connais pas l'argent, toi ?*, interronégative intonative qui pourrait être produite à l'oral spontané par un francophone ; ou alors :
- *Ne connais-tu pas l'argent ?*, interronégative inversée convenable à la langue littéraire.

L'interrogation *Sauvage, alors ?* sous-entend sa phrase assertive. Le locuteur affirme que son interlocuteur est « sauvage », c'est-à-dire qu'il s'agit d'une insulte sous forme d'une interrogation.

On attribue à cette interrogation l'interprétation *tu es sauvage*.

- *Toi y en a pas parler "francé" dis ?*, on attribue à cette question des interprétations comme :
- *Tu parles pas français ?*, interronégative intonative employée dans la langue parlée ; ou alors :
- *Ne sais-tu pas parler en français ?*, interronégative inversée employée dans la langue littéraire.

Du point de vue orthographique, on constate une erreur intentionnelle portée sur le terme « francé » au lieu de *français*. Céline a employé les guillemets afin d'isoler le terme. Ce procédé est utilisé dans le but de transcrire orthographiquement une particularité de prononciation « fautive » : /FRãse/ au lieu de /FRãsɛ /.

- *Toi y en a gorille encore hein ?*, on attribue à cette question « apparente » une interprétation comme :
- *Tu es gorille*, (phrase assertive). Cette interrogation se situe dans le même esprit que sa précédente *Sauvage, alors ?* où le locuteur n'a pas l'intention de poser une question mais d'adresser des insultes sous forme de questions.
- *Toi y en a parler quoi hein ?* considérée comme question partielle de polarité positive, cette dernière interrogation pourrait avoir plusieurs interprétations, par exemple :

- *Tu parles quoi hein ?* interpositive intonative avec un segment interrogatif postposé ; ou bien :
  - *Qu'est-ce que tu parles ?* interpositive intonative en *est-ce-que*.
- Ces deux dernières interprétations représentent des formes employées à l'oral.

- *Kous Kous ? Mabillia ?*, ces deux derniers mots sont étrangers au lexique français. Ils représentent des termes africains (dont on ignore le sens) que le locuteur français avait employé pour se moquer de son interlocuteur.
- *Toi y en a couillon ! Bushman ! Plein couillon !*, ces trois expressions indiquent que le locuteur emploie un registre très familier ; il fait donc partie d'une classe populaire : *couillon* signifie *imbécile, sot...*
- *Toi y en a acheter alors quoi avec ton pognon ?*, aurait par exemple, comme interprétations :
- *Qu'achètes-tu alors avec ton pognon ?* interpositive inversée ; ou alors :
- *Qu'est-ce que tu achètes avec ton pognon ?* interpositive intonative en *est-ce que*.

Pour conclure, il est nécessaire de signaler que le romancier a employé dans son œuvre plusieurs modifications de la structure interrogative.

Nous avons abordé, en un premier lieu, les modifications liées au passage de l'oral à l'écrit ; et les procédés utilisés dans la présentation graphique de l'oral dans l'œuvre.

On est arrivé à conclure que la manière dont est exprimée l'interrogation directe trahit le niveau de langage adopté. En langage familier, on exprime souvent l'interrogation sans inverser le sujet (interrogation intonative) ; c'est la forme la plus utilisée dans le roman, en fonction de la classe sociale des personnages.

En langage courant, on utilise soit la forme *est-ce que*, soit l'inversion du sujet. L'usage de ces deux formes de questions dans le roman est moins fréquent que la précédente.

En langage soutenu, seule l'interrogation inversée, plus élégante, est recommandée. L'usage de cette dernière forme d'interrogation dans le roman est accompagné de plusieurs marques d'oralité, telles que le ponctuant *Hein ?*, le pronom *ça*, l'élision du pronom *tu*, les mots argotiques, etc. ; ce qui donne à l'interrogation le teint d'un langage populaire.

Nous avons aussi constaté dans l'œuvre, l'usage fréquent de versions familières d'interrogations partielles telles que les questions en : *Pourquoi que...? Comment que...? Combien que...? Où que...?* etc.

En un second lieu, nous avons tenté de déchiffrer les représentations des marques d'oralité dans un discours qu'on a appelé « parler *fautif* des Noirs » que Céline a présenté dans son roman sous forme d'interrogations.

Il ne s'agit pas de transcrire orthographiquement des interrogations qui pourraient être produites à l'oral spontané, mais d'inventer des énoncés interrogatifs qui sortent du cadre du français oral, mais qui comportent quand même quelques traits

d'oralité. Cela relève d'une recherche intentionnelle du romancier pour simuler des paroles et reproduire la manière de parler de certaines personnes notamment, pour caractériser un personnage.

Toutefois, l'usage des procédés syntaxiques ne pourrait aboutir à une représentation fidèle de l'oral tel que l'on entend dans les conversations authentiques, malgré tous les efforts fournis par le romancier.

Nous aborderons dans le prochain chapitre les procédés lexicaux, que le romancier avait utilisé, toujours dans le but d'imiter l'oral populaire.

## CHAPITRE IV

### *Analyse et description des procédés lexicaux*

Le lexique est peut-être ce qui connote fortement l'oral. À côté du vocabulaire littéraire standard, il apparaît un vocabulaire plus courant, familier, populaire ou argotique. Des termes inhabituels pour le contexte littéraire surgissent. Le roman de notre corpus d'étude représente un exemple où l'effet de la langue orale, familière, le plus souvent argotique est dû, pour l'essentiel au lexique.

#### **4. 1. L'usage de l'argot**

*« Toute langue possède une dimension argotique ; en effet, toute société humaine fonctionne avec des interdits, des tabous, entre autres, d'ordre social, politique, religieux, moral, qui sont véhiculés par la (ou les) forme(s) légitimée(s) de la langue. Comment peut-il être dès lors imaginé une société au sein de laquelle aucune personne, aucun groupe ne chercherait à se doter de moyens pour contourner ces interdits et ces tabous, ne serait-ce que par transgression langagière ? »<sup>1</sup>*

Tel est le point de vue de J. P. Goudaillier dans son article *De l'argot traditionnel au français contemporain des cités*.

Selon Goudaillier, les argots existent dans toutes les langues du monde. Les locuteurs ont toujours cherché à contourner les tabous. Les formes argotiques d'une langue représentent des preuves des stratégies d'évitement, de contournement des interdits et des tabous sociaux mis en œuvre par les locuteurs qui produisent de telles formes.

Le langage courant témoigne d'une certaine retenue à évoquer explicitement certaines réalités. L'argot permet alors de désigner ces réalités par un langage détourné, dénué des connotations immédiates liées aux mots du registre habituel.

La situation française n'échappe pas à ces parlers argotiques qui sont particulièrement révélatrices de pratiques linguistiques, qui relèvent de l'oral et sont soumises à des faits d'évolution particulièrement rapides. L'argot a toujours existé avec ce que l'on appelle par habitude *langue populaire*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> GOUDAILLIER, Jean-Pierre (2002), « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique, revue de la société internationale de linguistique fonctionnelle*, Vol. 38, Fas. 1, Paris, Presses universitaires de France, p. 05.

<sup>2</sup> Comme le rappelle Gadet, Françoise (1992) : « La notion de français populaire est plus interprétative que descriptive : la qualification de "populaire" nous apprend davantage sur l'attitude envers un phénomène que sur le phénomène lui-même », *Le français populaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 1172, p. 122.

En France, le statut de l'argot s'est peu à peu modifié depuis son explosion sociale au XIX<sup>ème</sup> siècle, avec un élargissement de sa base de locuteurs, même ceux qui ne l'emploient pas connaissent quelques expressions argotiques.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, l'argot est employé intentionnellement non seulement dans les paroles des personnages, mais encore dans les séquences narratives.

Prenant en considération la période d'apparition du roman (1932), on peut conclure que l'argot de Céline appartient à *l'argot traditionnel*.<sup>1</sup>

#### **4. 1. 1. Procédés d'élaboration de l'argot dans le roman**

Pour élaborer un parler argotique, les sujets parlants recourent à différents moyens. Le plus important est lexical : on associe d'ailleurs généralement l'argot uniquement à un vocabulaire particulier. Mais, il peut y avoir également une modification de la syntaxe, même si elle est d'une bien moindre importance. Ainsi, nous focalisons notre étude sur les moyens lexicaux employés par le romancier dans la formation des termes argotiques.

Les procédés d'élaboration lexicale sont de deux types : soit formels (création ou modification de mots), soit sémantiques (modification et jeu sur les sens des mots)<sup>2</sup>.

##### **4. 1. 1. 1. Sur le plan formel**

Lorsque l'élaboration lexicale est formelle, on assiste souvent à une déconstruction du langage courant.

L'argot traditionnel recourt souvent à un procédé de créativité : la dérivation ou la resuffixation de mots existants au moyen de suffixes populaires (*-asse, -ard, -on, -ouille...*). Ce procédé est typiquement argotique.

Nous pouvons citer quelques exemples qui illustrent son usage dans notre corpus d'étude :

Resuffixation en *-asse* :

*On se mouvait mollement entre les ponts, comme des poulpes au fond d'une baignoire d'eau fadasse. (p. 113).*

*Fadasse* : est dérivé de l'adjectif *fade* qui signifie ici l'eau qui manque de vivacité et d'éclat.

---

<sup>1</sup> Se reporter à J. P. Goudaillier (2002), « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités ». *La linguistique*, p. 07.

<sup>2</sup> Pour plus d'informations sur l'argot consulter le site : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Argot>

Resuffixation en *-ard* :

*Tout le long du bateau vinrent se presser très vite cent tremblantes pirogues chargées de nègres braillards. Ces noirs assaillirent tous les ponts pour offrir leurs services. (p. 124).*

**Braillard** : qui braille c'est-à dire celui qui parle et crie d'une manière assourdissante.

- *Si t'avais eu ce que j'ai eu, et passé par où j'ai passé, qu'il s'est rebiffé en m'entendant, t'aurais été bien malade aussi sans doute ! Je te le garantis ! Et peut-être pire que moi encore ! Dégonflard comme je te connais !... (p. 450).*

**Dégonflard** : est dérivé de l'adjectif *dégonflé* c'est-à dire lâche.

*C'était alors une masse de petits crétins gueulards avec des yeux pâles et furtifs comme ceux des loups. (p.11).*

**Gueulard** : qui gueule, c'est-à dire celui qui a l'habitude de crier fort et beaucoup.

Resuffixation en *-on* :

*C'est peut-être un ami à eux... Ils doivent se parler de la mère ; je voudrais pas qu'ils nous empêchent d'aller la voir... parce que c'est elle plutôt qui donne le pognon... (p. 108).*

**Pognon** : argent (de l'ancien français *poigner* : saisir avec la main).

*C'était peut-être à cause de ces souvenirs-là qu'il avait tant l'air vétillard et grognon, comme un vieux chien qu'on aurait dérangé dans ses habitudes. (p. 26).*

**Grognon** : est dérivé du verbe *grogner* : est de mauvaise humeur.

*C'est des barbares à la manque ces biffins pleins de litrons et de fatigue. (p. 240).*

**Litrons** : c'est-à dire bons litres de vin. Ce terme est dérivé du nom *litre*.

Resuffixation en *-ouille* :

*Fripouille ! qu'elle m'insultait moi directement, tu peux t'en aller ! Fous ton camp, je te l'ai déjà dit ! (p. 257).*

**Fripouille** c'est-à dire crapule (de l'ancien français *frepe* qui signifie chiffon).

Il existe aussi un autre procédé de formation des termes argotiques : le redoublement d'une syllabe. Les exemples ci-dessous illustrent l'usage de ce procédé dans le roman :

*Aujourd'hui, plus de victoires ! Nous sommes là ! Plus de tribus ! Plus de **chichis** ! Plus de **flaflas** ! Mais de la main-d'œuvre et des cacahuètes ! (p. 140).*

*Chichis* signifie : les bonnes manières.

*Flaflas* signifie ici l'attitude de quelqu'un qui cherche à se faire remarquer.

*Par ces maisons similaires embusquées dans les futaies voisines d'Asnières, de Passy, de Montretout, à l'affût, elles aussi de tous les **gagas** de luxe. (p. 423).*

*Gagas* : gâteaux.

L'apocope représente un autre procédé de formation de l'argot. Il s'agit de la troncation d'une ou de plusieurs syllabes finales d'un mot ; tel que le montre l'exemple suivant :

*La patronne fit marcher son gros **phono**, rien que pour m'apprendre à danser. (p. 228).*

*Phono* est l'abréviation de : phonographe.

*Sous la pluie ou dans la chaleur des **autos**, juin venu ... (p. 237).*

*Autos* est l'abréviation de : automobiles.

*Tous les autres seraient morts comme le **colon**... (p. 18).*

*Colon* est l'abréviation de : colonel.

Certains termes argotiques sont des emprunts à d'autres langues. Dans le roman de notre corpus d'étude, nous avons noté un emprunt à l'arabe :

*En attendant, quant aux malades, il n'en venait pas « **bézef** ». (p. 240).*

*Pas bézef* signifie : pas beaucoup.

Des emprunts à l'italien :

*Pour lui, celui d'apéritif qu'il préférait, c'était la gentiane-cassis. Pas méchant d'habitude et puis après du **picolo** pas très gentil... (p. 241).*

*Picolo* : personne qui boit beaucoup d'alcool.

*Elle accaparait de ses **trémolos** douloureux notre petit monde rétréci où nous étions en train de merdouiller en chœur par sa faute. (p. 262).*



*Trémolos* signifie : tremblement de la voix indiquant une forte émotion, souvent feinte ou exagérée.

Des emprunts à l'anglais :

*Va ! qu'ils m'ont dit. Va ! mais on te prévient encore : T'as pas des bons goûts pour un pouilleux ! C'est ta fièvre qui te rend **dingo**. (p. 186).*

*Dingo*, c'est-à-dire : fou.

*Va-t'en boudin ! lui lança son maître. Va me chercher le **boy** ! Et puis de la glace en même temps ! (p. 129).*

*Boy* : jeune serviteur.

Un emprunt à l'espagnol :

*Et comme il ne nous restait plus que trois journées avant l'escale, journées décisives, plusieurs **toreros** s'offrirent. Et plus je fuyais l'esclandre et plus on devenait agressif, imminent à mon égard. (p. 118).*

Ici le narrateur se compare à un taureau, et les *toreros* sont des personnes qui combattent les taureaux dans l'arène.

Dans le roman de notre corpus d'étude, on constate l'usage de plusieurs termes argotiques, qui ne sont pas formés à l'aide des procédés précédents. Nous citerons quelques exemples pour illustrer ce constat :

*Et pour foutre le camp plus vite, j'ai laissé tomber le **barda** et puis les armes aussi... (p. 42).*

*Barda*, signifie : sac.

*Elle pendant ce temps, la vieille, elle le regardait faire de sa **cagna**, « aux premières loges ! » comme elle disait. (p. 321).*

*Cagna*, signifie : abri.

*Le **juteux** du ravitaillement, gardien des haines du régiment, pour l'instant le maître du monde. (p. 35).*

*Juteux*, signifie : adjudant.

Les termes *barda*, *cagna* et *juteux* appartiennent à l'argot militaire.

*Mais il faudra le tuer pour qu'il puisse plus mentir davantage ! C'est pas assez de la **taule** pour un cochon pareil ! Un sale **maquereau** pourri !... (p. 494).*

*Taule*, signifie : prison.

*Maquereau* : celui qui trempe sa femme.

*Et qu'est-ce qu'on a ? Rien ! Des coups de trique seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore. (p. 09).*

*Trique*, signifie : gros bâton.

*Bobards* : mensonges.

*Vacheries* : méchancetés.

*Dès lors ma frousse devint panique. (p. 13).*

*Frousse* : peur.

*Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons... (p. 214).*

*Couillons* : crétins, stupides.

#### 4. 1. 1. 2. Sur le plan sémantique

Lorsque l'élaboration lexicale est sémantique, on assiste souvent à un jeu sur les multiples sens des mots. Les exemples qui suivent illustrent l'usage de ce procédé dans le roman de notre corpus d'étude.

*Les chevaux qu'on laissait tout sellés, dans les champs à côté de nous, ne bougeaient pas. Nous, on allait roupiller dans l'herbe, sauf un, qui prenait la garde, à son tour, forcément. (p. 29).*

*Roupiller*, signifie : dormir profondément.

*Gueulez voir d'abord un bon coup et que ça tremble : Vive la partie n° I ! Qu'on vous entende de loin ! Celui qui gueulera le plus fort, il aura la médaille et la dragée du bon Jésus ! (p. 09).*

*Gueuler*, signifie : crier.

*Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste, avec ses borbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part. (p. 13).*

*Sentir*, signifie ici : supporter.

- *T'es déprimé, tu passes par un mauvais moment, mais quand tu iras mieux... Même un peu mieux, tu verras...*
- *Un peu mieux ? Au trou que j'irais un peu mieux ! (p. 295).*

*Trou*, signifie ici : la tombe.

*La belle-fille Henrouille, me raconta-t-il, pour le début, était venue le trouver au presbytère même, peu de temps après l'attentat pour qu'il les tire du **sale pétrin** où ils venaient de **se fourrer**. (p. 339).*

*Sale pétrin*, signifie : grand problème.

*Se fourrer* : se mettre.

- *Il y a l'amour, Bardamu !*
- *Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des **caniches** et j'ai ma dignité moi ! que je lui répons. (p. 08).*

*Caniches*, signifie ici : les personnes soumises, obéissantes, qui baissent la tête.

*Du coup, il m'a regardé avec **un sale œil**. J'ai sentis que je venais de **gaffer** une fois de plus, et à mon détriment. (p. 224).*

Regarder avec *un sale œil*, signifie : regarder avec drôle de façon.

*Gaffer*, c'est-à-dire : commettre une erreur.

*Mais dans ce cas-là, si vraiment tu veux plus retourner avec elle, le mieux, à mon avis, ça serait que tu repartes **gagner ta croûte** pendant un temps au moins à l'étranger. (p. 468).*

*Gagner ta croûte*, c'est-à-dire : gagner ton pain, travailler.

*Je me pensais aussi (derrière un arbre) que j'aurais bien voulu le voir ici moi, le Déroulède dont on m'avait tant parlé, m'expliquer comment qu'il faisait, lui, quand il prenait une balle en plein **bidon**. (p. 13).*

*Bidon*, signifie : ventre.

*J'ai été fait*, qu'il concluait lui, fait comme un rat... (p. 391).

Le verbe *faire* signifie ici : coincé.

*La tête me **travaillait** abominablement. (p. 179).*

Le verbe *travailler* signifie ici : faire mal.

#### **4. 1. 2. La création d'un lexique célinien**

Céline ne se contente pas de transcrire la langue populaire, il la travaille. En ce qui concerne le lexique, il invente des mots :

- des noms :

*... des générations de **garnisaires** et d'administrateurs dératés. (p. 127).*

Garnisaires pour soldats en garnison.

*On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles (p. 9).*

Rouspignolles : testicules. Céline associe ici trois désignations argotiques des testicules : *roupettes, roustons, roubignolles*.

*La négrerie pue sa misère, ses vanités interminables, ses résignations immondes. (p. 142).*

Céline désigne par *négrerie* l'ensemble des Noirs de façon péjorative.

- des verbes :

*Pendant ce temps-là, l'enfant se **plaignotait** comme une souris prise au piège. (p. 267).*

*Se plaignoter* : l'idée d'une plainte qui se fait la plus discrète possible.

*Les journaux du Midi en **pustulent** de la politique et de la vivace (p. 395).*

*Pustuler* de la politique : la politique est vue comme du pus qui exsude des journaux.

- des adjectifs :

*Des premiers couillons voteurs et **drapeautique** qu'emmena le Dumouriez se faire trouer dans les Flandres! (p. 69).*

*Drapeautique* : qui a le culte du drapeau national.

*Ça faisait sursauter un commerçant par-ci par-là **embarbouillé** de son calcul agressif comme un chien en train de ronger. (p. 317).*

*Embarbouillé* : troublé, embrouillé de ses idées, empêtré.

*Le séjour à l'hôtel **puceux** les rendait pour le moment un peu honteux et facilement irritables mes camarades. (p. 359).*

*Puceux* : envahi par les puces.

- des expressions :

*Ça se sentait à la manière furtive dont il **emmancher** sa palabre. (p. 335).*

*Emmancher sa palabre* : mettre en train, commencer, son discours interminable.

### 4. 1. 3. Quelques jugements sur l'usage de l'argot dans le roman

Comme le signale André Rigaud<sup>1</sup>, Céline est le premier romancier contemporain qui ait pris à son compte l'emploi de l'argot par le narrateur du récit, au lieu de l'abandonner à ses personnages. Et il convient d'ajouter à cette remarque capitale que l'écrivain investit son narrateur d'une « voix » marginale qui est le produit d'un travail profond de l'écriture.

Selon Danièle Latin, l'auteur du *Voyage* crée fondamentalement un langage dont la spécificité n'apparaît strictement individuelle que pour mieux restituer la psychologie expressive d'un sujet, socialement et moralement déclassé. Le narrateur de Céline ne s'identifie pas pour autant à l'image fictive d'un quelconque argotier. En choisissant de transposer *l'émotion de la langue parlée à l'écrit*<sup>2</sup> et, plus particulièrement, celle de l'argot populaire, l'écrivain du *Voyage* suscite en effet à partir des mots, et au-delà d'eux, tout un univers langagier qui prend, sous sa plume, la consistance d'un univers à la fois représentatif et imaginaire.

Ainsi, Danièle Latin considère Céline comme un créateur d'un langage symbolique, capable de traduire, par-delà toutes les protestations sociales ou morales, en ramassant les possibilités expressives de l'argot populaire. Aussi, il affirme que, avec une profondeur poétique jamais égalée, l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* puise dans l'argot populaire le ton fondamental de sa voix narrative.

Philippe Roussin considère Céline comme un inventeur d'une écriture *post-traumatique*<sup>3</sup> où s'affirme une langue parlée et crue, présumée du peuple, confondue avec la banlieue, son lieu d'émergence. À la différence de la « *langue populaire de la réconciliation et de la pacification* », elle se veut le moyen de représentation de la division sociale, contre la langue de l'élite cosmopolite et étrangère.

Roussin ajoute que Céline déclare son hostilité au peuple dont la langue politique n'est pas conforme à la langue populaire et argotique qu'il lui avait prêtée et amorce une formidable inversion qui va l'instituer en chantre de l'antisémitisme.

Cependant, Claude Duneton ne considère pas Céline comme un inventeur d'un nouveau langage, mais il employait une *vraie langue*,<sup>4</sup> qui se parlait tous les jours à côté de lui dans la banlieue de Clichy, par exemple, au moment où il écrivait le *Voyage*.

Selon Duneton, Céline côtoyait intimement, dans la clientèle du dispensaire où il exerçait la médecine, des gens, hommes, femmes et enfants qui ne parlaient que le langage populaire et qui n'en savaient pas d'autre.

---

<sup>1</sup> Voir le site : [www.arllfb.be/publications/essais/celine.html](http://www.arllfb.be/publications/essais/celine.html)

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Voir ROUSSIN, Philippe (2005), *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard. « NRF essais ».

<sup>4</sup> Voir le site : <http://louisferdinandceline.free.fr/indexthe/etudes/duneton.htm>

Duneton ajoute que le vocabulaire employé par Céline est un ensemble de mots répertoriés, soit par les dictionnaires d'argot, bien avant son époque, soit par les lexiques de français populaire.

Dans son article intitulé : « *Voyage au bout de la nuit : De la transgression du français écrit à la subversion de l'argot* », Jorge Calderon pense que la fonction de l'argot dans l'œuvre célinienne se manifeste dans le fait d'évoquer *un effet-fiction* représenté par l'intégration d'une langue parlée dans la langue écrite. Il voit que *Voyage au bout de la nuit* met en jeu des structures syntaxiques et un lexique qui contredisent ce qu'ils prétendent affirmer : ils ne sont ni tout à fait un *effet de réel* de la langue parlée ni une écriture parfaite de la langue écrite communément admise et attendue. Calderon affirme que « *la notation argotique ne peut pas être simplement une notation de réel cherchant à reproduire une langue parlée, parce que, même si à un premier niveau de sens l'argot dénote la langue parlée, et que à un deuxième niveau de sens il connote cette même langue, selon nous, à un troisième niveau de sens, il évoque un effet-fiction inscrit dans un contexte qu'il montre du doigt comme la tentative d'une mise en fiction d'une langue parlée dans la langue écrite* ».<sup>1</sup>

Quant à Céline, il montre la fonction de l'argot, dans un entretien reproduit dans *Arts* du 06 février 1957, en disant que : « *L'argot ne se fait pas avec un glossaire, mais avec des images nées de la haine, 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 : tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et roule dans une grosse voiture, je vais te crever...* ».<sup>2</sup>

#### **4. 2. L'usage d'un vocabulaire vulgaire**

C'est le phénomène le plus facile à repérer dans l'œuvre de Céline. Le recours à ce vocabulaire grossier, cru et constant chez l'écrivain est au point de décourager un grand nombre de ses lecteurs, qui refusent de devenir complices de cette vulgarité par le biais de la lecture. Jean Giono témoigne dans un article rapporté par un journaliste que *Voyage au bout de la nuit*, chargé de termes crus ou obscènes, est artificiel : « *Très intéressant, mais de parti pris. Et artificiel. Si Céline avait pensé vraiment ce qu'il a écrit, il se serait suicidé.* »<sup>3</sup>

Dans son article qui s'intitule « Les aveux du juif Céline » paru in. *Combat* en mars 1938, René Vincent, affirme que le langage célinien est un langage grossier qui n'a aucune valeur : « *Tout ce que ce langage comporte de mots orduriers, toutes les images obscènes que peut concevoir l'esprit, s'y mêlent dans le liquide débordant d'une scatologie ignoble et visqueuse.* »<sup>4</sup>

Pour illustrer l'usage de ce vocabulaire grossier, en voici quelques exemples :

---

<sup>1</sup> Cf. <http://www.arts.ualberta.ca/apfucc/Resumes.htm>.

<sup>2</sup> CELINE, Louis-Ferdinand (1957), « L'argot est né de la haine », *Cahiers de l'Herne*, p. 39.

<sup>3</sup> Cf. <http://louisferdinandceline.free.fr/index2.htm>

<sup>4</sup> Ibid.

- *Si j'avais six francs j'monterais avec la petite brune que tu vois là-bas, près de la machine à sous...*
- *Vas-y, qu'on lui a dit nous alors, tu nous raconteras si elle suce bien... (p. 110).*
- *Faut bien ! C'est la mode ! qu'elle a dit. Et puis les cheveux longs avec la cuisine d'ici, ça retient toutes les odeurs...*
- ***Ton cul y sent pire !** que dérangé dans ses comptes par notre bavardage l'interrompt Martrodin. (p. 315).*
- *C'est tout noir comme un **cul**, qu'il m'a répondu Kersuzon. (p. 28).*
- *Je connais qu'un amour moi, Monsieur ! Je suis pas une **putain** moi ! (p. 492).*

*À l'embarquement de Marseille, je n'étais guère qu'un insignifiant rêveur, mais à présent, par l'effet de cette concentration agacée d'alcooliques et de **vagins impatientes**, je me trouvais doté, méconnaissable, d'un troublant prestige. (p. 117).*

*J'en ai pas vu un aussi **con** que lui depuis bien longtemps. (p. 138).*

*Branledore accaparait tout le devant de la loge et nous dépassait tous, puisqu'il pouvait nous dissimuler presque complètement derrière ses pansements. Il le faisait exprès **le salaud**. (p. 101).*

*Voilà comment qu'ils m'ont traité les copains. Ils m'horripilaient tous à la fin des ratés, **ces enculés, ces sous-hommes**. "Foutez-moi le camp tous" ! que je leur ai répondu... (p. 187).*

Cependant, dans son article intitulé « Le Maréchal des logis Céline » paru dans *Carrefour* le 6 août 1952, Roger Nimier pense que Céline a été injustement accusé d'avoir écrit et inventé un vocabulaire grossier : « *Il est très naturel de ne pas aimer Céline. On peut le trouver un peu précieux ou bien trop oratoire. Mais il est également permis de l'aimer. De toute façon, il est très mal connu. On l'accuse injustement d'avoir écrit et inventé des gros mots pour le plaisir, quand il lançait seulement des invectives, au sens grec : exhortations au combat contre les puissances néfastes de la vie.* »<sup>1</sup>

Quant à François Gibault, il pense que le langage célinien est tout simplement inhabituel. Selon lui, la langue est d'une verdeur, d'une crudité, d'une gouaille outrancière qui n'est que saveur une fois dépassés l'étonnement et le choc culturel : « *La langue choisie par Céline est tout sauf habituelle : le lecteur est plongé dans la langue argotique du parisien moyen de la Belle Epoque. Une fois le choc culturel passé, pour une provinciale de mon acabit, le lecteur se fait plus fluide : on s'habitue très vite à cette langue gouailleuse, imagée, populaire, vulgaire sans l'être vraiment et outrancière à souhait.* »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Consulter le site : <http://chatperlipopette.blogspot.com/2007/08/aventure-célinienne.html>

Enfin, nous pouvons citer le point de vue de Rose Selamoor qui voit que le recourt au langage parlé, à l'argot et à la vulgarité dans la littérature, relève de l'art : « *Le maniement à l'écrit du langage parlé, de l'argot, de la vulgarité, de quelque jargon que ce soit relève d'un art, d'un art propre à la communauté restreinte des écrivains dignes de ce nom et que fort heureusement l'on pratique encore avec autant de virtuosité que de singularité.* »<sup>1</sup>

Selon Selamoor, Céline recourt, dans son œuvre, à l'argot et à la vulgarité pour franchir un degré nouveau dans le travail sur la langue, et accroître l'expressivité de son roman.

### 4. 3. L'usage des interjections et des onomatopées

Il est parfois mal aisé de distinguer *l'interjection* de *l'onomatopée* précisément parce que toutes les deux suggèrent un son produit par l'être ou la chose qu'il dénote. Selon les définitions des dictionnaires, l'interjection est un « *mot invariable, isolé, formant une phrase à lui seul, sans relation avec les autres propositions et exprimant une réaction affective vive* »<sup>2</sup> ; tandis que l'onomatopée est une « *unité lexicale créée par imitation d'un bruit naturel (...)* »<sup>3</sup>

Tatiana Olenine propose comme synonyme d'interjection le mot *exclamation* c'est-à-dire « *un ou des cri(s), une ou des parole(s) brusque(s) exprimant de manière spontanée une émotion, un sentiment.* »<sup>4</sup>

Selon Olenine, les interjections et les exclamations sont un type particulier d'onomatopées en vertu de leur fonction expressive et émotionnelle tandis que l'onomatopée dénote tout son produit par l'être humain qu'il soit figuratif, expressif ou émotionnel.

En effet, le dictionnaire de linguistique de J. Dubois et *al.* considère les onomatopées (*chut, eh, oh, ah, etc.*) comme des interjections ainsi que les syntagmes nominaux (*bonté, divine, ma parole, etc.*), les noms (*ciel, Dieu, diable, etc.*), les verbes (*dis donc, allons, etc.*), adverbess (*bien, eh bien, etc.*)

Notre étude ne sera pas focalisée sur la distinction entre onomatopée et interjection, mais sur le fait qu'elles représentent toutes les deux des marques d'oralité.

Leur rôle dans la littérature est de rendre le texte expressif. Les écrivains font une utilisation littéraire des onomatopées et des interjections, parce que ces petits mots appartiennent au discours oral et apportent leur coloration spontanée affective aux textes artificiellement agencés, leur conférant l'apparence de la langue parlée. Les interjections et les onomatopées contribuent donc à la production d'un discours très

---

<sup>1</sup> Cf. <http://louisferdinandceline.free.fr/index2.htm>

<sup>2</sup> Jean DUBOIS *et al.* (1973), *Dictionnaire de linguistique*, Interjection, Paris, Larousse, 1973.

<sup>3</sup> Ibid. Onomatopée.

<sup>4</sup> Consulter le site : [www.ditl.info/art/definition.php?term=2526](http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2526)



proche de l'oralité ; raison pour la quelle, Céline les a fortement exploitées pour exprimer les réactions affectives vives de ses personnages.

#### 4. 3. 1. L'usage des interjections

L'apparition de l'interjection dans le *Voyage* va donc de soi ; son emploi ne se produit pas par hasard, mais de façon tout à fait consciente et voulue. Céline recherche l'interjection, d'une part, parce qu'elle est véritablement très employée dans la langue parlée réelle et parce qu'elle est apte à rendre les affects et les idées spontanées des personnages, et d'autre part, parce qu'elle participe à tous les égards de la langue parlée littéraire qui caractérise les dialogues : celle qui transmet au lecteur l'impression de vie, de dynamisme et d'action.

En revanche, il est parfois mal aisé de décoder les interjections parce qu'elles sont polysémiques : *Ah* et *Oh* peuvent exprimer la joie, la peine, la surprise, l'étonnement, etc. C'est donc le contexte qui permet de les décoder.

Lors de leur actualisation dans le discours, les interjections (ainsi que les onomatopées) produisent des effets sur l'interlocuteur. Elles impliquent, dans le discours oral, les mimiques, les attitudes, les jeux physiologiques, etc. ; ce qui ne pourrait pas être présenté à l'écrit. C'est pourquoi les effets produits lors de la communication orale, diffèrent de ceux qui sont produits lors de la communication écrite.

L'usage de l'interjection *Ah !* dans l'œuvre est très fréquent. Céline l'a utilisé dans les paroles de ses personnages et même dans la narration.

L'interjection *Ah !* marque le plus souvent l'étonnement, la vraie surprise. Elle peut signaler aussi un fait qui s'impose brusquement dans la situation, ou qui surgit dans la pensée.

Dans le roman de notre corpus d'étude, plusieurs significations peuvent être attribuées à cette interjection ; comme le montrent les exemples suivants :

*Ah ! nos petits soldats, remarquez-le, et dès les premières épreuves du feu ont su se libérer spontanément de tous les sophismes et concepts accessoires, et particulièrement des sophismes de la conservation. (p. 94).*

Dans l'exemple ci-dessus, *Ah !* exprime la joie. Mais elle peut exprimer le doute, comme dans l'extrait du dialogue suivant :

- *Qui êtes-vous ? fit une voix. J'étais sauvé.*
- *Je suis un dragon...*
- *Un Français ? La femme qui parlait, je pouvais l'apercevoir*
- *Oui, un Français...*
- *C'est qu'il en est passé ici tantôt des dragons allemands...Ils parlaient français aussi ceux-là...*
- *Oui, mais moi, je suis français pour de bon...*

- **Ah !...**  
*Elle avait l'air d'en douter.* (p. 38).

La dernière phrase représente un commentaire du narrateur ; sa fonction est d'aider le lecteur à comprendre l'attitude de la femme et la signification de l'interjection **Ah !**.

C'est le cas de l'étonnement dans les extraits des dialogues suivants :

- *Écoute, qu'il me demande, tu les a vu, toi ?*
- *Non, mais je viens par ici pour les voir.*
- *T'es du 145<sup>e</sup> dragons ?*
- *Oui, et toi ?*
- *Moi, je suis un réserviste...*
- ***Ah !** que je fis. **Ça m'étonnait**, un réserviste.* (p. 41).

*Tiens ! **Ah !** vous voilà vous autres ! s'étonna un peu de nous voir M. Puta.* (p.105).

- *Mais dites-le-lui donc vous-même ! que je lui ai conseillé(...)*
- *Non ! non ! ça serait mieux de votre part ! qu'elle insiste. De moi, ça lui ferait quelque chose que je sache...*
- ***Ah ! que je m'étonne**, pourquoi ?*
- *Y a trente ans qu'il en porte un et jamais il m'en a parlé... (p. 375).*

Dans l'exemple qui suit, **Ah !** exprime l'exclamation :

***Ah !** regarde-les donc, Roger, tous les deux ! Comme ils sont drôles !...Ils n'ont plus l'habitude ! On dirait qu'ils ont marché dans quelque chose ! s'exclamait Mme. Puta.* (p. 106).

Le décodage de l'interjection **Ah !** n'est pas toujours précisé par le narrateur comme le montrent les exemples précédents. Dans le roman, il existe plusieurs traductions qui correspondent à l'une des acceptions de l'interjection **Ah !**, et c'est au lecteur de décoder le sens, comme dans les extraits des dialogues suivants :

- *Oui, dans un sens, qu'il a répondu...T'as raison...Mais c'est pas voulu de toi que d'une autre, que je m'en fous...Va pas prendre ça pour une insulte surtout !...T'es gentille au fond toi...Mais j'ai plus envie qu'on m'aime...Ça me dégoûte !...*  
(...)
- ***Ah !** ça te dégoûte !...Comment que ça te dégoûte que tu veux dire ?...Explique toi donc sale ingrat... (p. 492).*

Dans ce dernier exemple, **Ah !** exprime une surprise désagréable. Dans l'exemple qui suit, elle exprime la peine et la douleur :

***Ah !** mes pieds ! **Ah !** mes pieds ! qu'elle faisait alors et puis retombait en somnolence.* (p. 316).

Mais dans l'extrait du dialogue suivant, **Ah !** exprime le regret :

*En Afrique, c'est la chaleur qui me crevait... Ici, je suis pas assez intelligent... Enfin partout il y a quelque chose que j'ai en plus ou en moins... Mais tout ça je m'en rends compte, c'est du "bourremou" ! Ah ! si j'avais du pognon !... Tout le monde me trouverait bien gentil ici... là-bas... Et partout... (p. 298).*

L'interjection *Oh !* se situe dans le même esprit que l'interjection *Ah !*, du point de vue qu'elle est polysémique.

*Oh* marque le plus souvent la surprise désagréable, la désapprobation, l'écart des points de vue. Dans le *Voyage*, plusieurs exemples illustrent cette affirmation. Par exemple, dans l'extrait du dialogue suivant, *Oh !* marque une surprise désagréable :

- *Oh ! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! Vous êtes répugnant comme un rat... (p. 65).*

Dans l'extrait narratif ci-dessous, l'interjection *Oh !* exprime une désapprobation :

*Une ville sans concierges, ça n'a pas d'histoire, pas de goût, c'est insipide, telle une soupe sans poivre ni sel, une ratatouille informe. Oh ! savoureuses raclures ! Détritus, bavures à suinter de l'alcôve, de la cuisine, des mansardes, à dégouliner en cascades par chez la concierge, en plein dans la vie, quel savoureux enfer ! (p. 211).*

L'interjection *Oh !* peut marquer un écart dans les points de vue, comme le montrent les exemples suivants :

- *C'est que tu me parais drôlement parti... ne puis-je m'empêcher de remarquer. Vous n'allez tout de même pas vous mettre à assassiner la vieille Henrouille à présent pour faire plaisir à la bru ?*

- *Oh ! moi tu sais, je me contente de faire le clavier qu'ils me demandent... Pour le pétard c'est eux qui s'en occuperont... s'ils veulent... (p. 307).*

- *On peut peut-être le lui laisser alors ? que je propose. Puisqu'il a l'habitude de respirer avec...*

- *Oh non ! je me le reprocherais ! qu'elle m'a répondu avec comme une certaine émotion dans la voix... (p. 375).*

Dans l'œuvre, certaines interjections (comme par exemple *Hé* et *Eh*) accompagnent des appellatifs, ce qui leur attribue alors une fonction appellative, comme dans les exemples ci-dessous :

**Eh ! Sévérine !** Emmène-les donc dehors tes bicots ! (p. 316).

À peine étais-je parvenu au palier, qu'ils me cherchaient tous et lui qui dégringole après moi. **Hé !** qu'il me crie, **Docteur**, ne partez pas ! (p. 303).

**Ferdinand ! Hé Ferdinand !** Ça faisait comme un scandale forcément dans cette pénombre. (p. 232).

*C'est Gustave Mondamour qui m'a repéré le premier sous mon bec de gaz." Hé Docteur !" qu'il m'a appelé. (p. 501).*

Certains adverbes jouent le rôle d'interjections, tels que *Eh bien* et *Bon*. Toutes les deux sont d'un usage polysémique, et c'est donc le contexte qui nous permet de les décoder.

Dans le roman de notre corpus d'étude, *Bon* marque tantôt une décision comme dans les exemples suivants :

*Je parvenais mal à me décider, mais j'avais bien envie des cents francs qui me paraissaient exceptionnellement faciles à obtenir et comme providentiels.*

- **Bon**, que je me décidais à la fin...Mais alors faut que j'invente rien, hein je te préviens !... (p. 107).

- Venez vite Docteur ! qu'elle insistait encore la personne de la rue...Il vient de lui arriver un malheur à Mme Henrouille !

- **Bon ! Bon !** que je fais...J'y vais tout de suite ! C'est entendu...Je descends ! (p. 412).

*Tu viens pas ? qu'elle lui répétait. (...).*

- **Bon**, qu'elle a conclu, puisqu'il lui répondait rien. C'est bien ! Ça va ! C'est toi-même qui l'auras voulu ! Demain ! Tu m'entends, pas plus tard que demain j'irai moi au Commissaire, et je lui expliquerai, moi, au Commissaire, comment qu'elle est tombée dans son escalier la mère Henrouille !... (p. 491).

Tantôt une constatation comme dans l'exemple ci-dessous :

*Tu viens pas alors ? T'aimes mieux aller au bain ? Bon !...Tu t'en fous que je te dénonce ?... (p. 492).*

Quant à l'interjection *Eh bien*, elle peut exprimer une hésitation dans la parole, comme dans les exemples suivants :

- *Qu'est-ce que j'irais faire moi, chez eux ? Qu'est-ce que je dirai moi à la mère ?*

- **Eh bien** tu lui diras que tu l'as vu, toi aussi...Elle te donnera cent francs à toi aussi... (p. 107).

- *J'vais te dire...Ça va pas te vexer au moins ? Non, rien ne le vexait Léon.*

- **Eh bien**, il me semble, le Docteur, qu'il les aime comme trop les femmes... (p. 409).

*Eh bien* peut exprimer aussi la surprise, comme dans l'exemple ci-dessous :

**Eh bien**, que je continuai, le voici à présent Robinson qui revient en chair et en os de Toulouse, pour nous voir.... (p. 446).

L'usage de l'interjection *Eh bien* ne se limite pas aux paroles des personnages, mais il s'étend aussi à la narration. Les exemples ci-dessous illustrent ce constat :

*Bonne, admirable Molly, je veux si elle peut encore me lire, d'un endroit que je connais pas, qu'elle sache bien que je n'ai pas changé pour elle, que je l'aime encore et toujours, à ma manière, qu'elle peut venir ici quand elle voudra partager mon pain et ma furtive destinée. Si elle n'est pas belle, **eh bien** tant pis ! Nous nous arrangerons ! (p. 236).*

*Dès qu'on entrait chez eux et qu'on les voyait on se demandait ce qu'ils avaient tous les deux. **Eh bien**, ce qu'ils avaient les Henrouille de pas naturel, c'est de ne jamais voir dépensé pendant cinquante ans un seul sou à eux deux sans l'avoir regretté. (p. 247).*

Dans son œuvre, Céline a employé certains verbes comme interjections tels que *Allons* et *Dis donc*, *Tiens*. Les exemples suivants illustrent cet usage :

***Allons** ! commanda Grappa. Vingt coups ! qu'on en finisse !... (p. 153).*

***Allons, allons** ! Assez palabré jeune homme ! me coupa-t-il le Surgeon général. (p. 188).*

*- **Allons**, va fermer la lumière au fond ! lui ordonna Martrodin encore. On voit bien que c'est pas toi qui me la payes l'électricité ! (p. 316).*

À la suite de ces exemples, on constate que l'interjection *Allons* marque le plus souvent un commandement, un ordre. Quant à l'interjection *Dis donc*, elle est souvent accompagnée par l'interjection *Ah* ! :

*Un seul obus ! C'est vite arrangé les affaires tout de même avec un seul obus, que je me disais. **Ah ! dis donc** ! que je me répétais tout le temps. **Ah ! dis donc** !... (p. 18).*

***Ah dis donc ! Ah dis donc** !... On n'en revenait pas nous autres de cette admirable capture, si nette, si définitive... On en bavait. (p. 44).*

Quant à l'interjection *Tiens*, elle peut exprimer un constat comme dans les exemples ci-dessous :

*Le cimetière de La Garenne-Rancy, c'est le seul espace un peu boisé d'un peu d'étendu dans la région.*

*- **Tiens** c'est vrai, j'y pensais pas, on pourrait bien y aller ! (p. 245).*

*Le soir venu et la fièvre aussi, presque toujours quotidienne, on se mesurait. "**Tiens**, j'ai trente-neuf !..." (p. 135).*

*Tiens* peut exprimer aussi un soupçon :

***Tenez**, il m'arrive Ferdinand, quand j'écoute certains de nos confrères, et ceux-ci, remarquez-le, parmi les plus estimés, les plus recherchés par la clientèle et les Académies, de me demander où ils mènent !... (p. 424).*

En guise de conclusion, la traduction des interjections employées dans l'œuvre, exige de la part du lecteur, une bonne connaissance du français familier et de l'emploi des interjections qui en font partie. Les difficultés de traduction des interjections peuvent être dues aussi à la complexité de leurs formes, à leur « détachement » syntaxique et à leurs rapports étroits avec le cotexte et le contexte.

L'interjection fait partie du vocabulaire le plus difficile à assimiler et à mémoriser dans l'apprentissage d'une langue étrangère à cause de son caractère particularisant, qui la fait dépendre du locuteur qui l'utilise et de la situation dans laquelle il l'utilise.

Le dernier facteur dont il faut tenir compte dans les difficultés de traduction de l'interjection dans le roman est le fait qu'il soit un récit, un genre littéraire qui fait vivre des personnages de fiction. Des personnes sont créées, qui possèdent un caractère propre, une personnalité propre et une façon de parler propre. La traduction de l'interjection qui est donc, nous le répétons une fois de plus, l'expression la plus vive de l'affectivité, des sentiments de l'individu, dépend de la connaissance des personnages de la part du lecteur. Celui-ci doit les analyser, les examiner afin de rendre à chacun de ces personnages, ses caractéristiques, sa personnalité.

#### 4. 3. 2. L'usage des onomatopées

Dans son acception classique, le terme *onomatopée* désigne « *un mot dont la prononciation évoque le son produit par l'être ou la chose qu'il dénote* »<sup>1</sup>. Dans le roman de notre corpus d'étude, les onomatopées sont utilisées dans le but de rendre le texte expressif du fait qu'elles imitent des bruits réels.

Certaines formations onomatopéiques reposent sur la base d'un redoublement consonantique ou syllabique. Les exemples suivants illustrent l'usage de ces formes onomatopéiques dans le *Voyage* :

*On peut dire qu'on a eu la fête plein les yeux ! Et plein la tête aussi ! Bim et Boum ! Et Boum encore !* (p. 477).

*Madelon l'a gagnée la bouteille de champagne ! Ping et pong !* (p. 478).

Certaines onomatopées sont recensées par les dictionnaires<sup>2</sup>. Celles-ci sont lexicalisées, et c'est la catégorie la plus utilisée dans l'œuvre. Les exemples suivants illustrent ce constat :

*Elle veut que j'aille m'en occuper tout de suite de son mari et sans perdre une minute encore. "Que je suis si dévoué...Que je le connais si bien son mari...Et patati et patata..."* (p. 373).

---

<sup>1</sup>Voir le site : [www.ditl.info/art/definition.php?term=2526](http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2526)

<sup>2</sup> Cf. Dictionnaire encyclopédique (1997). *Le petit Larousse Illustré*, Paris, Librairie Larousse.

*Patati et patata* résume de longs bavardages, ou des paroles que l'on peut deviner.

*C'est Robinson donc qui se la déboucha pour la boire. **Hop !** En coup de trompette encore ! C'était drôle de sa part, parce qu'il ne buvait pour ainsi dire jamais. On passe après ça devant la noce à zinc. **Pan ! Pan !** On s'explique tous dessus avec des balles dures. (p. 480).*

*Hop !* exprime un geste, un mouvement soudain et rapide.

*Pan ! Pan !* exprime un bruit sec, un coup, un éclatement.

*Elle arrivait avec son anneau juste au-dessus du bouchon et elle te l'enfiler sur le coup de la cloche ! Là ! **Clic !** et ça y était. (p. 479).*

*Clic !* exprime le bruit sec d'un déclic.

*Sous chaque feuille des arbres devait se cacher un **cri-cri** au moins à en juger par le potin assourdissant qu'ils faisaient tous ensemble. (p. 131).*

*Cri-cri* exprime le cri d'un insecte.

*Le **tam-tam** du village tout proche, vous faisait sauter, coupé menu, des petits morceaux de patience. (p. 132).*

*Tam-tam* exprime le son produit par le tambour à membrane, en Afrique.

*Musyne désirait fort aussi, comme Lola, que je retourne au front **dare-dare** et que j'y reste et comme j'avais l'air de tarder à m'y rendre, elle se décida à brusquer les choses, ce qui pourtant n'était pas dans sa manière. (p. 82).*

*Dare-dare* signifie très vite.

*Elle ne voulait plus en entendre parler du tout de la guerre, pas du tout. Ça la vieillissait. Vexée, du **tac au tac**, elle me confia qu'elle ne m'aurait point reconnu moi dans la rue, tellement que l'âge m'avait déjà ridé, gonflé, caricaturé. (p. 211).*

*Tac au tac* signifie rendre vivement la pareille.

*Elle s'est mise à sourire, horripilante au possible, comme si elle m'avait trouvé ridicule et bien négligeable... "**Flac ! Flac !**" Je lui ai collé deux gifles à étourdir un âne. (p. 470).*

*Flac !* imite le bruit d'une gifle.

Dans le roman de notre corpus d'étude, on distingue différents types d'onomatopées :

Certaines reproduisent le mouvement et le bruit de l'univers, comme dans les exemples suivants :

*...Et que son pétard lui est tout parti dans la gueule ! J'ai vu moi ! J'ai tout vu ! comme ça, **boum** ! (p. 322).*

*Boum !* traduit ici, le bruit du pétard qui s'écrase sur le visage.

*On était à présent forcés d'être aussi braves que des braves, à cause du cheval qui avançait tranquillement derrière nous, comme s'il nous poussait avec son bruit, on n'entendait que lui. **Toc ! et toc !** avec ses fers. (p. 44).*

*Toc ! et toc !* traduit le bruit des pattes du cheval quand il marche.

*Le taxi suivait doucement son tram à cause des réparations... "**Rron...et rron...**" qu'il faisait. (p. 487).*

*Rron...et rron* traduit le bruit du moteur du taxi.

*Je voulais l'examiner, mais elle perdait tellement de sang, c'était une telle bouillie qu'on ne pouvait rien voir de son vagin. Des caillots. Ça faisait « glouglou » entre ses jambes comme dans le coup coupé du colonel à la guerre. (p. 260).*

*Glouglou* traduit ici, le bruit du sang qui s'échappe de la malade.

Certaines onomatopées permettent d'imposer une attitude, comme dans l'exemple qui suit :

***Chut !** avais-je envie de lui souffler tout le temps, dans l'intervalle des mots qu'il prononçait. (p. 340).*

L'attitude imposée par l'usage de l'onomatopée *Chut !* est le silence.

D'autres encore traduisent des émotions :

*On monte jusqu'à la plaine infinie qui s'ouvre devant les hommes. On en fait **Ouf ! Et Ouf !** (p. 474).*

*Ouf !* exprime un soulagement après un effort.

Les sons d'objets, qui imitent les bruits de la nature, ne sont pas des données sensorielles qui se sonorisent spontanément ; on a affaire en fait à une création linguistique qui imite la réalité en se soumettant aux règles de la langue commune. C'est pourquoi, pour comprendre une onomatopée dans une langue, il faut connaître cette langue, car les onomatopées, même si elles reproduisent le même bruit, diffèrent sensiblement d'une langue à une autre, d'une convention linguistique à une autre.



Il s'agit d'un signe inventé pour reproduire toutes sortes de bruits et de mouvements, d'une abstraction linguistique qui est, de plus, conventionnelle : c'est-à-dire que pour savoir ce que veut dire une onomatopée dans une langue donnée, il faut apprendre la langue en question, ce qui revient à dire qu'il faut connaître par suite de quelle convention telle séquence de sons a tel ou tel sens plus ou moins déterminé.

En effet, dans le roman de notre corpus d'étude, il nous a été difficile de traduire les sons imités par les onomatopées suivantes :

*En douce, j'ai été la surprendre. " Cuic ! Cuic ! " que je lui ai fait. Ça l'a pas vexée du tout et elle-même venue me parler à l'oreille. (p. 375).*

*Et en avant pour l'adresse et l'audace et la rigolade ! Zim ! Chacun essayait dans son pardessus de paraître à son avantage, d'avoir l'air déluré,... (p. 477).*

*C'était dommage ! Bien ! Tzim ! Tzim ! Toujours et quand même ! En avant pour le "Caterpillar" ! comme on l'appelle. (p. 479).*

L'onomatopée demeure donc un phénomène purement conventionnel. Comme disait Sauvageot, « *Les images vocales n'ont de significations que dans la mesure où on est initié.* »<sup>1</sup>

#### 4. 4. L'usage des pantonymes *truc*, *machin* et *chose*

À l'oral, les mots nous manquent souvent et nous sommes tentés d'utiliser des termes pour désigner certains objets, certaines personnes ou certaines notions plus abstraites dont nous ignorons le nom véritable.

En français parlé, des unités lexicales comme : *machin*, *truc*, *bidule* et *chose* sont souvent utilisés à la place d'un signifiant précis. Pourtant, la langue française est riche et il existe un mot pour nommer chacune des réalités concrètes ou abstraites qui entourent les sujets parlants. Les locuteurs emploient ces mots *jokers*<sup>2</sup> en cas de panne de mémoire ou de vocabulaire, ou en cas de paresse verbale.

Ce phénomène est appelé pantonymie : « *La pantonymie consiste à désigner un terme par un autre [...]. Les termes « truc », « machin », « chose », « bidul », qui renvoient à des personnes, des objets ou des notions, sont des pantonymes* ». <sup>3</sup>  
Ainsi, un pantonyme est un terme très général et vague comme *chose*, *truc*, *machin*, etc., qui permettent d'englober d'autres termes sans les préciser.

Dans le roman de notre corpus d'étude, l'usage des pantonymes *chose*, *truc* et *machin* est très fréquent dans les dialogues et dans la narration.

<sup>1</sup> SAUVAGEOT, Aurélien (1964), *Portrait du vocabulaire français*, Paris, Larousse, p. 180.

<sup>2</sup> Cf. au site <http://www.virgule-mag.com/referencement/la-phrase-virgule-n-18-du-12-04-2005.html>

<sup>3</sup> Cf. au site <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pantonymie>.

Dans le *Voyage*, le pantonyme *chose* englobe plusieurs termes. Il remplace parfois un nom d'objet, comme dans l'extrait narratif suivant :

*Dès que je fus allongé sur cette **chose** filiforme et tremblante, vingt chauves-souris sortirent des coins et s'élançèrent en allées et venues bruissantes comme autant de salvs d'éventails, au-dessus de mon repos craintif. (p. 132).*

Dans l'exemple ci-dessous, *chose* renvoie au bruit :

*Et puis d'autres fabriques encore un peu plus loin, qui pilonnaient sans arrêt, des **choses** qui n'en finissaient pas, même pendant la nuit. (p. 327).*

Parallèlement au pantonyme *chose*, *truc* peut remplacer des noms d'objets, comme le montrent les exemples suivants :

*J'aurais peut-être pu essayer comme d'autres l'avaient déjà réussi, de traverser le port à la nage et puis une fois au quai de me mettre à crier : « Vive Dollar ! Vive Dollar ! » C'est un **truc**. (p.185).*

*Un bon **truc** que c'est pourtant sa cave à la vieille !... (p. 391).*

*Truc* peut renvoyer à des paroles :

*«Vous êtes bien jolie, Mademoiselle », qu'ils disent. Et la vie les reprend, jusqu'à la prochaine où on essayera encore le même petit **truc**. «Vous êtes bien jolie, Mademoiselle ! ... » (p. 292).*

*- Je t'aime Léon, tu vois bien que je t'aime, Léon...  
Elle ne savait que ce **truc**-là, son "je t'aime". (p. 454).*

*- Qu'est-ce que vous lui avez fait à Léon pour qu'il soye devenu si méchant ? Osez donc me le dire tout de suite ? ... Quels **trucs** que vous lui avez encore racontés ? (p. 488).*

Quant au pantonyme *machin*, il est le plus souvent accompagné par le pantonyme *truc*. Ils peuvent renvoyer à des objets, comme dans l'exemple ci-dessous :

*On n'exigeait de moi que de faibles redevances dans cette maison, des arrangements d'amis, parce que je leur avais apporté de France, à ces dames, des petits **trucs** et des **machins**. Seulement, le samedi soir assez de petits **trucs**, le business battait son plein et je laissais toute la place aux équipes de « base-ball »... (p. 227).*

*Ah ! Il devait en connaître déjà des **trucs** et des **machins** sur l'Amérique ! (p. 205).*

Dans cet exemple, *trucs* et *machins* renvoient à des informations :

*Et toi qu'est-ce que tu fais ? qu'il m'a demandé alors. T'es donc toujours cinglé ? T'en a pas encore assez des **trucs** et des **machins** ? T'en veux donc encore des voyages ? (p. 233).*

Pour ce dernier exemple, *trucs* et *machins* renvoient aux voyages.

L'usage des pantonymes représente un procédé lexical important pour une forte connotation de l'oral spontané. Céline l'a utilisé afin d'accroître l'expressivité de son roman.

La langue populaire est beaucoup mieux représentée dans l'œuvre à l'aide des procédés lexicaux que les autres procédés phoniques, prosodiques, ou encore syntaxiques. L'usage de l'argot populaire suffit à désigner la classe sociale des personnages.

## Conclusion

La lecture de *Voyage au bout de la nuit* nous a permis de décrire et d'analyser les différentes représentations écrites et typographiques de l'oral dans l'œuvre. Ces représentations se manifestent par l'usage de plusieurs procédés linguistiques relevant des différents niveaux : phonique, prosodique, syntaxique et lexical.

En analysant le roman, nous avons procédé par deux comparaisons : Nous avons comparé l'oral représenté dans l'œuvre avec l'oral authentique afin de pouvoir repérer si le romancier est arrivé à rendre compte de toutes les caractéristiques de la langue parlée.

Nous avons aussi comparé, à travers des diagrammes, l'usage de certains traits linguistiques dans la narration et dans les dialogues pour pouvoir préciser dans quelle mesure le roman a été oralisé.

On est arrivé donc à conclure que la représentation de l'oral dans l'écrit n'est qu'un code qui ne correspond pas à la réalité de la langue parlée : l'impression d'oralité est obtenue par la sélection d'un certain nombre de formes du discours ou de la langue, modifiées par le romancier, afin de former à partir d'elles des phrases. Il s'agit donc d'une fiction de langue.

Ainsi, même en utilisant tous les effets possibles d'oralité, les paroles des personnages dans un roman ne sauraient entretenir une relation mimétique avec les paroles authentiques. Tout d'abord, parce que le passage à l'écrit oblige à traiter différemment les aspects prosodiques de l'oral, c'est-à-dire à linéariser ce qui se donne et se perçoit simultanément, sachant que le canal écrit se prête mal à une « transcription » fidèle de l'oral. Aussi, parce que les romanciers ont opéré un choix parmi l'ensemble des caractéristiques réelles ou imaginaires : Comme l'auteur d'un roman ne peut pas représenter le langage parlé tel qu'il existe dans les conversations authentiques, il est obligé de faire un choix parmi les éléments du langage parlé pour créer une sorte d'oralité (fictive) qui donne au lecteur l'impression que c'est un discours parlé authentique.

Cela nous mène à dire que, même si le style d'un romancier paraît très mimétique, il n'en demeure pas moins une indéniable sélection et une création plus ou moins personnelle.

L'oralité dans l'écrit relève donc d'une instance productrice unique, tandis que les conversations authentiques sont le résultat d'une co-construction.

Toutefois, l'utilisation récurrente de certains traits linguistiques (principalement lexicaux) permet de créer des catégorisations sociales et de distinguer les personnages à travers leur parler. L'oral représenté à l'écrit devient ainsi un instrument de classification et de distinction sociale.

Il semble donc important de réfléchir aux procédés scripturaux qui sont susceptibles de représenter fidèlement l'oral dans l'écrit pour garantir une communication efficace ; bien entendu tout en sachant que ces procédés ne sont pas les mêmes que ceux qui contribuent à l'efficacité de la communication orale.

## Bibliographie

BALZAC, Honoré (1989), *Splendeurs et Misères des courtisanes* [1838-1847], Paris, Folio, 694 p.

BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 179 p.

BAUCHE, Henri (1920), *Le langage populaire*, Paris, Payot, 227 p.

BAYLON, Christian et FABRE, Paul (1975), *Initiation à la linguistique*, Paris, Nathan, 186 p.

BERROYER, Jackie (1995), *Je suis décevant*, Paris, Balland, 212 p.

BIBER, Douglas et al. (1999), *A Grammar of Spoken and Written English*, London, Longman, 1203 p.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1990), *Français parlé. Etudes grammaticales*, Paris, CNRS, 292 p.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire et JEANJEAN, Colette (1987), *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, Didier Erudition, 263 p.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1997), *Approches de la langue parlée en français*, Gap et Paris, Ophrys, 164 p.

CALVET, Louis-Jean (1984), *La tradition orale*, Paris, PUF, « Que sais-je » n° 2122, 128 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, (1952), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, col. Folio, n° 28, 505 p.

CHAFE, Wallace (1994), *Discourse, Consciousness, and Time : The flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago University Press, Chicago, 392 p.

DABENE, Michel (1987), *L'adulte et l'écriture. Construction à une didactique de l'écrit en langue maternelle*, Bruxelles, De Boeck, 422 p.

DUPRIEZ, Bernard (1980), *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 540 p.

DURRER, Sylvie (1999), *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 128 p.

FREI, Henri (1929), *La grammaire des fautes*, Genève-Paris (Slatkine Reprints, 1982), 317 p.

- GADET, Françoise (2003), *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 135 p.
- GADET, Françoise (1992), *Le français populaire*, Paris, PUF, col. « Que sais-je ? », n° 1172, 128 p.
- GALET, Yvette (1998), *La pratique de la langue : Le français en question(s)*, Presses Universitaires de Rennes, 199 p.
- GODARD, Henri (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 474 p.
- GUIRAUD, Pierre (1965), *Le français populaire*, Paris, PUF, col. « Que sais-je ? », 116 p.
- HAGEGE, Claude (1985), *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, col. Folio, 411 p.
- HAILLET, Pierre-Patrick (2007), *Pour une linguistique des représentations discursives*, Bruxelles, De Boeck, 166 p.
- HALLIDAY Michael (1985), *Spoken and Written Language*, Oxford University Press, 128 p.
- LÉON, Pierre (1993), *Précis de phonostylistique parole et expressivité*, Paris, Nathan, 335 p.
- LÉON, Pierre (1992), *Phonétisme et prononciation du français*, Paris, Nathan, 192 p.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 262 p.
- MARCELLE, Bilon (1999), *Etude sur Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Ellipses, 95 p.
- MARTINET, André (1970/1991), *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 221 p.
- MOREL, Mary-Annick et DANON-BOILEAU, Laurent (1989), *Grammaire de l'intonation : L'exemple du français oral*, Paris, Ophrys, 231 p.
- PASSY, Paul (1890), *Etude sur les changements phonétiques et leurs caractères généraux*, Paris, Firmin-Didot.
- POPIN, Jacques (1998), *La ponctuation*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 128 p.

- QUENEAU, Raymond (1975), *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Folio, 253 p.
- QUENEAU, Raymond (1950), *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 337 p.
- REUTER, Yves (2005), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 179 p.
- ROUSSIN, Philippe (2005), *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 754 p.
- SAUVAGEOT, Aurélien (1964), *Portrait du vocabulaire français*, Paris, Larousse, 287 p.
- TISSSET, Carole (2000), *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes, 192 p.
- VANOYE, Francis (1978), *Expression Communication*, Paris, Armand Colin, 241 p.
- VION, Robert (2000), *La communication verbale*, Paris, Hachette, 304 p.

## Revues

- AUVIGNE, Marie-Agnès et MONTE, Michel (1982), « Recherche sur la syntaxe en milieu sous-prolétaire », *Langage et Société*, 19, pp. 23-63.
- BAZYLKO, Slawomir (1981), « Le statut de [ə] dans le système phonématique du français contemporain et quelques questions connexes », *La linguistique*, Vol.17, Fas.1, Paris, Presses universitaires de France, pp. 91–101.
- BHATT, Parth (1991), « La ponctuation orale in LEON, DAVIS et HEAP », *Sémiolinguistique du discours, Information/Communication*, Toronto, Canadian Scholars' Press, pp.3-17.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1995), « De la rareté de certains phénomènes syntaxiques en français parlé ». In *French Language Studies* n° 5,17-29.
- BOURDIEU, Pierre (1983), « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, pp. 98-105.
- CAPPEAU, Paul (1999), « Apostille sur certains sujets à l'oral », *Oral – Ecrit : Formes et théories*, n° 13, Paris, Ophrys, pp. 229 – 233.
- CONEIN, Bernard et GADET, Françoise (1998), « Le “français populaire” des jeunes de la banlieue parisienne, entre permanence et innovation », in ANDROUTSOPOULOS (N.) et SCHOLZ (A.) (Hrsg), *Jugendsprache / langue des jeunes / youth langage*, Francfort, Peter Lang, pp.105-123.

- DELOMIER, Dominique (2000), « *Hein* dans les dialogues finalisés », *Le français et ses usages à l'écrit et à l'oral*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 229 – 242.
- ELOY, Jean-Michel, 1985, « À la recherche du français populaire », *Langage et Société*, pp. 7-38.
- FOURE, Helene (1932), “L’E muet. *The Modern Language Journal*”, vol.16, n° 8, pp. 632-638.
- GADET, Françoise (2000), « Les niveaux de langue, quelques notes à deux voix ». *Le français et ses usages à l'écrit et à l'oral*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 11–23.
- GOUDAILLIER, Jean-Pierre (2002), « De l’argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique*, Vol. 38, Fas.1, Paris, Presses universitaires de France, pp. 05-23.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1999), « L'oral dans l'interaction : une liberté surveillée », *Revue française de linguistique appliquée* 1999, pp. 41-55.
- KRIER, Fernande (2000), « La syntaxe de l’oral », *La linguistique*, Vol. 36, Fas. 1 et 2, Paris, Presses universitaires de France, pp. 401– 410.
- LÉON, Monique (1984), « Erreurs et normalisations : les liaisons fautives en français contemporain », *Revue de phonétique appliquée*, n° 69, pp. 1-9.
- LÉON, Pierre (1973), « Réflexions idiomatologiques sur l’accent en tant que métaphore sociolinguistique », *French Review*, Vol. XLVI, n° 4, 783-789.
- LIOGIER, Estelle (2002), « Quelles approches théoriques pour la description du français parlé par les jeunes des cités ? », *La linguistique*, Vol. 38, Paris, Presses universitaires de France, pp. 41–51.
- LODGE, Anthony (1999), « Colloquial vocabulary and politeness in french », *The Modern Language Review*, Vol. 94, n° 2, pp. 355-365.
- MURAT, Michel (1983), « Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, pp. 179-193.
- SEGAIN, Jean-Pierre (1992), « L’ordre des mots dans le *Journal* de J. L. Menetra », in Ph. Caron, pp. 29–37.
- TUOMARLA, Ulla (1999), « Le discours direct de la presse écrite : Un lieu de l’oralisation de l’écrit », *Oral – Ecrit : Formes et théories*, n° 13, Paris, Ophrys, pp. 219- 229.



VIGNEAULT-ROUAYRENC, Catherine (1991), « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d' « E », *Langue française*, n° 89, pp. 20-34.

## Les sites d'Internet

GADET, Françoise, « L'oral : quelles modalités de production pour quelles significations » In : *Extrait des actes du séminaire national « Perspectives actuelles de l'enseignement du Français »* [en ligne]. Paris, les 23, 24 et 25 octobre 2000. [http://www.eduscol.education.fr/D0033/actfran\\_gadet.pdf](http://www.eduscol.education.fr/D0033/actfran_gadet.pdf) (consulté le 13. 02. 2006).

LATIN, Danièle, *Le Voyage au bout de la nuit : roman de la subversion et subversion du roman* [en ligne]. Bruxelles, Palais des Académies, 1988. 500 p. [www.arllfb.be/publications/essais/celine.html](http://www.arllfb.be/publications/essais/celine.html) (consulté le 03. 03. 2006).

BRUNO, Jouy, *Voyage au bout de la nuit : Étude d'une réception*. Mémoire de maîtrise [en ligne]. <http://louisferdinandceline.free.fr/univers/jouy.htm> (consulté le 19. 04. 2007).

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, Français parlé – oral spontané : Quelques réflexions. *École Pratique des Hautes Études Mireille Bilger*, Université de Perpignan [en ligne]. [http://icar.univ-lyon2.fr/ecole\\_thematique/contaci/documents/bilger\\_cappeau/CBB-Bilger.pdf](http://icar.univ-lyon2.fr/ecole_thematique/contaci/documents/bilger_cappeau/CBB-Bilger.pdf) (consulté le 03. 08. 2006).

GUIMBERTIÈRE, Elisabeth, Pédagogie de l'oral : oral spontané ou écrit oralisé ?, *Langue française* [en ligne]. [www.rfi.fr/lffr/articles/072/article\\_392.asp](http://www.rfi.fr/lffr/articles/072/article_392.asp) (consulté le 12. 08. 2006).

DUNETON, Claude, *La mort du français : Céline ou l'accomplissement du français populaire* [en ligne]. Ed. Plon. Paris, 1999. <http://louisferdinandceline.free.fr/indexthe/etudes/duneton.htm> (consulté le 22. 12. 2006).

CALDERON, George, *Voyage au bout de la nuit : de la transgression du français écrit à la subversion de l'argot*. *Archive APFUCC : Réunion annuelle des sociétés savantes*. [en ligne]. Université de Sherbrooke, le 03-05 juin 1999. . <http://www.arts.ualberta.ca/apfucc/Resumes.htm> (consulté le 03. 08. 2007).

GIBAUT, François, *Chatperlipopette* [en ligne]. Mercredi 22 Août 2007. <http://chatperlipopette.blogspot.com/2007/08/aventure-célinienne.html> (consulté le 12. 07. 2007).

OLENINE, Tatiana, Onomatopée. In. *Dictionnaire International des termes littéraires* [en ligne]. Université Catholique de Lyon.  
[www.ditl.info/art/definition.php?term=2526](http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2526) (consulté le 19. 03. 2007).

DESAUGIERS, Marc-Antoine, Histoire des mots *trucs, machins* et *bidules*. *Virgule* [en ligne]. 12. 04. 2005, n°18, pp.10-11.  
<http://www.virgule-mag.com/referencement/la-phrase-virgule-n-18-du-12-04-2005.html> (consulté le 13. 07. 2007).

# Table des matières

Introduction.....	3
Aperçu sur le romancier.....	6
I. Premier chapitre : Entre oral et écrit.....	8
1.1. Dichotomie entre oral et écrit.....	9
1. 1. 1. Sur le plan morphologique.....	6
1. 1. 2. Sur le plan syntaxique.....	10
1. 1. 3. Sur le plan lexical.....	13
1. 2. L'oral spontané.....	13
1. 2. 1. L'oral spontané et l'oralisé.....	14
1. 2. 2. L'oral spontané et l'écrit oralisé.....	15
1. 3. L'intégration de l'oral dans l'écrit.....	15
1. 3. 1. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect phonématique.....	17
1. 3. 2. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect prosodique.....	18
1. 3. 3. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect syntaxique.....	19
1. 3. 4. Représentations écrites et typographiques de l'oral : Aspect lexical.....	20
1. 4. Le français populaire.....	20
1. 4. 1. Aperçu historique.....	20
1. 4. 2. Les traits spécifiques du français populaire.....	22
1. 4. 2. 1. Les traits phoniques.....	23
1. 4. 2. 2. Les traits morphosyntaxiques.....	24
1. 4. 2. 3. Les traits lexicaux.....	25
1. 5. Céline et le français populaire.....	25
II. Deuxième chapitre : Analyse et description des procédés phoniques et prosodiques.....	27
2. 1. Le verbal et le vocal.....	27
2. 2. Transcription orthographique de la prononciation.....	28
2. 2. 1. L'omission du <i>e</i> muet dans le pronom <i>je</i> .....	29
2. 2. 2. La chute de <i>u</i> dans le pronom <i>tu</i> .....	31
2. 2. 3. L'usage de <i>y</i> et l'élision des pronoms <i>il / ils</i> .....	32
2. 2. 4. La chute de <i>a</i> dans le pronom démonstratif <i>ça</i> .....	33
2. 2. 5. La chute de <i>i</i> dans le pronom relatif <i>qui</i> .....	38
2. 2. 6. Transcription graphique d'une variante populaire.....	39
2. 3. Transcription orthographique de la prosodie.....	41
2. 3. 1. Représentation de l'intensité dans le roman.....	41
2. 3. 2. Représentation du rythme dans le roman.....	42
2. 3. 3. Représentation des changements de ton dans le roman.....	45
2. 3. 3. 1. L'usage des parenthèses.....	45
2. 3. 3. 2. L'usage des guillemets.....	46
III. Troisième chapitre : Analyse et description des procédés syntaxiques.....	48
3. 1. Réduction du temps de la parole.....	48
3. 1. 1. La suppression d'une partie de la négation.....	48
3. 1. 2. La chute du pronom <i>il</i> .....	50
3. 1. 3. L'usage de la parataxe contre l'hypotaxe.....	53
3. 2. Les formes de redondance.....	54
3. 2. 1. Les répétitions.....	54
3. 2. 2. Les constructions disloquées.....	55
3. 2. 3. Les constructions clivées / pseudo-clivées.....	58
3. 3. L'usage des ligateurs et des ponctuels.....	60
3. 3. 1. L'usage des ligateurs.....	60
3. 3. 2. L'usage des ponctuels.....	63
3. 4. Les modifications de la structure interrogative.....	66
3. 4. 1. L'interrogation dans l'œuvre.....	66
3. 4. 1. 1. Les questions totales.....	66
3. 4. 1. 2. Les questions partielles.....	73
3. 4. 2. Interrogation et réduction.....	78
3. 4. 3. Représentation d'un « parler fautif » des Noirs.....	80

IV. Quatrième chapitre : Analyse et description des procédés lexicaux.....	84
4. 1. L'usage de l'argot.....	84
4. 1. 1. Procédés d'élaboration de l'argot dans le roman.....	85
4. 1. 1. 1. Sur le plan formel.....	85
4. 1. 1. 2. Sur le plan sémantique.....	89
4. 1. 2. La création d'un lexique célinien.....	90
4. 1. 3. Quelques jugements sur l'usage de l'argot dans le roman.....	92
4. 2. L'usage d'un vocabulaire vulgaire.....	93
4. 3. L'usage des interjections et des onomatopées.....	95
4. 3. 1. L'usage des interjections.....	96
4. 3. 2. L'usage des onomatopées.....	101
4. 4. L'usage des pantonymes <i>truc</i> , <i>machin</i> , <i>chose</i> .....	104
Conclusion.....	107
Bibliographie.....	108
Table des matières.....	115