



UFR Lettres, Philosophie, Musique

Formes, effets, et fonctions de « l'oral-populaire »

dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline et *Dévadé* de Réjean Ducharme

Sous la direction de Mme Sylvie Vignes, Professeur de Littérature française à

l'Université Toulouse Jean Jaurès

Catherine Le Moëme

Mémoire de Master 2 - Lettres

Soutenance le 29 Octobre 2021

Jury composé de Mme Sylvie Vignes et M. Pierre-Yves Boissau

Année universitaire 2020-2021

Remerciements

Je remercie Madame Sylvie Vignes, ma directrice de mémoire, pour avoir accepté d'encadrer ce travail, pour sa confiance, pour ses remarques et ses conseils constructifs, pour son soutien sans failles et ses commentaires positifs toujours renouvelés qui m'ont permis d'aller jusqu'à la finalisation de ce mémoire.

Je remercie Paul qui de l'autre côté de l'Atlantique, le Québec de Réjean Ducharme, m'a accompagnée tout au long de ce travail. Grâce à sa culture, son intérêt pour ma recherche, entre Montréal et Toulouse nous avons croisé nos regards et échangé nos expressions populaires et idiomatiques avec un plaisir toujours renouvelé.

Je remercie ma sœur Fabienne, et mon amie Christine, qui, grâce à leur bienveillance et leur soutien m'ont aidé à mener ce projet à terme, durant une année vécue comme une parenthèse enchantée.

Enfin, je remercie mes enfants, Vincent et Paul.

Catherine Le Moëme,

Sous la direction de Madame Sylvie Vignes

Formes, effets, et fonctions de « l'oral-populaire »

dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline et *Dévadé* de Réjean Ducharme

Sommaire

Introduction	6
Chapitre I. Les formes de l'oral populaire	12
A/ L'incipit	12
B/ L'usage du pronom démonstratif « ça »	13
C/ La syntaxe	15
1/ L'usage de la faute	15
2/ Les anticipations.....	16
3/ Les ellipses	17
D/ Le lexique	18
1/ Le vocabulaire familier et argotique	18
2/ Les noms des personnages	19
3/ Les toponymes et autres noms propres.....	22
4/ Les néologismes	23
5/ Les mots-valises	25
6/ La ponctuation et les onomatopées	27
7/ La transcription phonétique.....	28
Chapitre II. Les effets de « l'oral populaire »	30
A/ L'effet comique	32
1/ L'ironie et le sarcasme	32
2/ Les jeux de mots.....	38
3/ L'humour basé sur le non-sens et l'absurde.....	41
B/ L'effet tragique	43
C/ L'effet polémique : entre la provocation et la transgression	53
1/ La critique de la religion	55
2/ L'auto-dévalorisation des narrateurs ou la figure de l'anti-héros	58
D/ L'effet de dégoût.	61
E/ L'effet de plaisir.....	66
1/ Le jeu dans le partage.....	67
2/ La tendresse.....	70
3/ La culture : plaisir complice entre l'auteur et lecteur.....	73
4/ La dimension sensorielle	75
Chapitre III. Les fonctions de « l'oral populaire »	80
A/ La dimension personnelle de la littérature : une expérience intime et cathartique.....	82
B/ La dimension historique : contextualisation d'une œuvre littéraire	87
1/ Le rôle didactique de la littérature : le motif de la guerre dans <i>Voyage au bout de la nuit</i>	88

2/ La contextualisation d'une œuvre littéraire : littérature et identité, l'exemple québécois.....	93
C/ La dimension sociale et politique de «l'oral-populaire »	96
1/ La langue familière comme marqueur d'identité sociale	98
2/ Une écriture contestataire en rupture avec les valeurs traditionnelles littéraires.....	100
3/ La critique sociale à travers la représentation de la pauvreté et de l'exclusion.....	101
Conclusion.....	109
Bibliographie.....	114

Introduction

Ma langue est épouvantable, dites-vous, pourquoi ? [...] Vous m'accorderez bien, au surplus, que la langue française n'est pas immuable et qu'elle n'est pas venue à sa perfection totale ! [...] Comment remplacer certains mots qu'on a pressurés, jusqu'au jus, jusqu'au zeste, sinon en retournant puiser à la source, au fumier (soit) même de la langue qui est l'argot, quoi qu'on en dise ? L'argot joint à la locution populaire et à l'image non moins populaire, toujours dramatique et saisissante. Que diable ! Qu'est-ce que ça peut faire qu'un vocable ou une expression ne soit pas parlementaire, classique, noble ou de bonne compagnie, si cela exprime une souffrance tellement vraie, tellement sincère qu'elle vous en tord les boyaux. Or c'est là ce que je cherche. Exprimer, émouvoir. Croyez-vous que la langue littéraire adoptée ne soit pas également un jargon ? Et puis, où est la limite du bon ou du mauvais français ? Qui l'a fixée ? La langue est-elle fixée ? J'estime par exemple que le français de Brantôme ou de Montaigne est plus pittoresque, franc et savoureux que le français de Racine. Maudissez-moi si vous voulez, mais c'est ce que je pense ; si la langue française est fixée, elle est morte. ¹

Ainsi s'exprime le poète Jehan Rictus, célèbre pour ses œuvres composées en langue populaire, au sujet duquel Jérôme Meizoz souligne qu'il était : « orphelin et autodidacte » et qu'il « a fréquenté des milieux populaires et pratiqué des métiers manuels »², célèbre pour ses œuvres composées en langue populaire. S'adressant ici à Léon Bloy, il défend avec véhémence à travers sa lettre, l'usage du français populaire et argotique contre la langue académique, insistant sur la valeur de l'émotion ressentie à travers la langue parlée qui permet selon lui d'exprimer « une souffrance tellement vraie, tellement sincère, qu'elle vous en tord les boyaux ? »³.

Il y a en ces termes la revendication de la langue populaire, sa justification, comme une langue qui n'est pas « inférieure » à la langue académique. Ainsi, Jehan Rictus pose la question des limites entre la langue française jugée « bonne » et celle jugée « mauvaise ».

Dans le cadre de cette étude, il est intéressant de souligner le fait que Jehan Rictus représentait un « des modèles de Louis-Ferdinand Céline »⁴. En lien direct avec les interrogations de Rictus autour de la valeur de la langue populaire, ainsi que la place controversée qu'elle se fait en littérature, l'objet du mémoire suivant est de mettre en exergue la représentation de la langue populaire dans la littérature à travers l'étude comparée de deux

¹ Léon Bloy, « Lettre de Jehan-Rictus à Léon Bloy » *Les Dernières Colonnes de l'église*, Paris, 1926, p. 186-187.

² Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, Genève, Droz, 2001, p.21.

³ Léon Bloy, « Lettre de Jehan-Rictus à Léon Bloy » *Les dernières colonnes de l'église*, Paris, 1926, p. 186-187.

⁴ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, *Op. cit.*, p.21.

romans majeurs du XXe siècle : *Voyage au bout de la nuit*⁵ de Louis-Ferdinand Céline écrivain français, paru en 1932 qui vaudra à l'auteur le prix Renaudot. ainsi qu'une notoriété fulgurante et pérenne, et *Dévadé*⁶ de Réjean Ducharme écrivain québécois renommé, au Québec comme en France, roman paru en 1990. Malgré leur différence de nationalité, leur éloignement géographique, les deux écrivains cités se situent dans l'univers de la francophonie, et ont comme point commun de placer au centre de leur œuvre, différentes déclinaisons de la langue française et particulièrement pour notre propos ici, celles relevant du registre familier, populaire et argotique. Par ailleurs, alors que cinquante-huit années séparent la publication de *Voyage au bout de la nuit* et celle de *Dévadé*, il est intéressant de relever que Ducharme est un admirateur de Céline, dont l'œuvre figure en première place dans sa bibliothèque, comme en témoignent les co-autrices d'un texte publié au Québec décrivant les ouvrages que l'on trouvait dans la bibliothèque de l'auteur québécois⁷. « Visiblement, Réjean Ducharme appréciait l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) puisqu'on retrouve « sur l'étagère A, plusieurs romans de cet écrivain, dont deux éditions différentes de son classique *Voyage au bout de la nuit* (cote A6.30 et cote A7.12).»⁸ commente en outre Louis-Philippe Ouimet au sujet de la publication de l'ouvrage consacré à la bibliothèque de Réjean Ducharme. Marie-Hélène Larochelle pour sa part, compare les deux auteurs par le thème de l'invective, et considère les écritures célinienne et ducharmienne comme des « écritures du défi »⁹ : « Dès 1966, au moment de la publication de *L'Avalée des avalés*¹⁰, la critique, française et québécoise, s'est plu à comparer Ducharme à Céline »¹¹ souligne-t-elle, mettant ainsi l'accent sur les affinités d'écritures entre le Français et le Québécois.

Au-delà de cet intérêt que Ducharme portait à Céline, et leurs affinités stylistiques arrêtons-nous aux similitudes dans le profil de ces deux auteurs. C'est dans leur singularité et à

⁵Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952 (Cette œuvre, dans cette édition, sera désormais désignée par la seule initiale « VBN » dans le corps du texte). Première édition : Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Denoël et Steele, Paris 1932.

⁶ Réjean Ducharme, *Dévadé*, Gallimard, 1990 (Cette œuvre, dans cette édition, sera désormais désignée par la seule initiale « D » dans le corps du texte).

⁷ Jacinthe Martel, Monique Bertrand et Monique Jean, *A1.1 la bibliothèque de Réjean Ducharme*. Éditions Nota bene, Fonds 2020.

⁸ Philippe Ouimet. « Que lisait Réjean Ducharme ? Un inventaire de sa bibliothèque de 1800 livres publiés », Radio-Canada, Septembre 2021.

⁹ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*. Montréal, 2005, p.13.

¹⁰ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

¹¹ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p.13.

travers leur personnalité atypique dans le paysage littéraire que réside leur plus grand point commun.

Quelques éléments biographiques tout d'abord :

Louis Ferdinand Auguste Destouches, dit Céline, est né le 27 mai 1894 à Courbevoie. C'est un auteur majeur du XXe siècle et l'un des écrivains français les plus traduits et diffusés dans le monde.

L'œuvre célinienne a suscité de nombreux débats et de violentes polémiques en raison notamment des idées antisémites de l'écrivain développées ultérieurement dans ses pamphlets. Pour autant, par son style, son écriture unique, le réalisme qui caractérise ses romans dont *Voyage au bout de la nuit*, Céline reste un des principaux écrivains du XXème siècle.

Céline est issu d'une famille de la petite bourgeoisie. Son père est correspondancier et sa mère est mercière, elle tient un commerce Passage Choiseul, à Paris, lieu qui lui inspirera plusieurs pages de *Mort à crédit*¹², sa deuxième œuvre publiée en 1936 que l'on peut qualifier de « roman-autobiographie » selon la formule de Henri Godard. Ce qui définit les textes de Céline selon lui :

C'est la superposition qui leur est finalement commune [...] d'un projet romanesque et d'un projet autobiographique. [...] Pour qualifier la voie que Céline inaugure, le mieux semble être d'accoler le nom des deux genres qu'il associe sans les confondre et dans l'ordre où lui-même les présente, le premier en l'écrivant en tête de ses récits, le second en laissant au jeu des désignations, des indices, des références à une réalité connue du public, le soin de l'imposer : roman-autobiographie¹³.

Ainsi, dans *Mort à crédit*, Céline s'inspire de son enfance pour nommer métaphoriquement « passage des Bérésinas »¹⁴ le Passage Choiseul et évoquer ainsi la décrépitude du lieu.

Après des études courtes ponctuées de séjours linguistiques, Céline occupe d'abord quelques petits emplois, et s'engage à dix-huit ans en 1912 dans l'armée française. Blessé à la guerre, Céline en sortira très marqué et ses expériences inspireront l'écriture de plusieurs

¹² Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, [1936] Paris, Gallimard, 1952.

¹³ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 380.

¹⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, *op.cit.*, pp. 63, 72, 292.

romans, notamment *Voyage au bout de la nuit* et *Casse-pipe*¹⁵. De l'expérience de la guerre, naîtront ses idées à la fois pacifistes, pessimistes et nihilistes.

Céline reste un auteur à part dans le paysage littéraire français du XXe siècle, provocateur et polémique, ses idées antisémites et racistes continuent aujourd'hui à animer les débats autour de la sempiternelle question de « la séparation de l'œuvre et de l'homme ». Pour autant, nombreux sont ceux qui soulignent la grande qualité de son écriture et le génie célinien. L'auteur de *Voyage au bout de la nuit* est un auteur unique, inclassable ne laissant pas son lecteur indifférent, ne cessant depuis son premier succès de susciter les mêmes débats.

Voyage au bout de la nuit est un texte qui raconte le périple de Bardamu, narrateur du roman, entre la France, l'Afrique et l'Amérique. Son voyage débute au moment de la Première Guerre mondiale, que Céline dénonce violemment, mais c'est aussi l'Afrique colonialiste, l'Amérique industrialisée ou encore la misère des banlieues que l'écrivain dépeint dans un roman où nul n'est épargné.

Enfin, ce qui fait la singularité de Céline, c'est « l'invention d'un style »¹⁶ comme le souligne Henri Godard. Il ajoute : « La recherche de formes nouvelles et personnelles se porte du côté de la langue et du style.[...] Mais l'impact principal, de loin le plus immédiat et le plus sensible, est dû à l'emploi qui y est fait du français populaire, dès la première phrase et jusqu'à la dernière »¹⁷.

Réjean Ducharme, quant à lui, est né en 1941 et mort en 2017. C'est un auteur singulier au Québec, secret et mystérieux, qui a toujours refusé de donner des interviews. Son image est quasiment inconnue, hormis deux photos de lui qui ont été publiées. Cette situation a contribué au « mythe » ducharmien, d'autant plus que l'écrivain québécois s'est toujours tenu à l'écart des médias. « L'écrivain québécois était un fantôme littéraire qui hantait ses lecteurs et piquait leur curiosité à la recherche du moindre indice pour mieux comprendre ce génie littéraire »¹⁸. souligne Louis-Philippe Ouimet qui présente Ducharme comme un romancier qui « demeure nimbé de mystère et peut-être pour toujours »¹⁹. Né dans un milieu étranger au monde littéraire, Réjean Ducharme est le fils d'un journalier, Omar Ducharme et de Nina Lavallée, dont le

¹⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Casse-pipe*, [1949], Paris, Gallimard, 1975.

¹⁶ Henri Godard, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, 1991, p.103.

¹⁷ *Ibid*, p.103-104.

¹⁸ Louis-Philippe Ouimet, « Le Réjean Ducharme des dernières années », Radio-Canada, 02/06/2018.

¹⁹ *Ibid*.

patronyme rappelle le titre de son premier roman publié chez Gallimard : *l'Avalée des avalés*²⁰. C'est cette première œuvre qui lui vaudra un succès foudroyant à l'âge de 25 ans. Le roman est publié en France chez Gallimard après avoir été refusé par la maison d'édition montréalaise de Pierre Tisseyre, le Cercle du livre de France.

Deux décennies plus tard, *Dévadé*, publié en 1990, raconte les déboires de Bottom, narrateur du roman, personnage marginal et exclu de la société, vivant au Québec. Bottom est dans la fuite perpétuelle de la réalité, qu'il tente d'assouvir par la consommation de ses six canettes de bière quotidienne. Les personnages qui gravitent autour de lui sont pour la plupart des parias de la société.

Céline et Ducharme, chacun à leur manière, représentent deux « mythes » de la littérature du XXe siècle, l'un Français, l'autre Québécois, séparés par une génération. Mais proches par un certain nombre d'affinités comme le plaisir qu'ils partagent à jouer avec la langue et à mêler avec impertinence les différents registres du spectre qui la compose, l'oral se fondant dans l'écrit.

Ainsi, la question de la transcription de l'oral et de la langue familière dans les deux romans français et québécois est au cœur de l'étude à mener ici, les formes, les effets et les fonctions de « l'oral populaire » seront déclinées dans trois chapitres successifs. Mais au préalable nous allons définir ce qu'est « l'oral populaire ».

L'oral populaire est une expression que l'on doit à Henri Godard et qu'il décrit ainsi :

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 »²¹

Il ajoute :

Si entre oral et populaire, le passage est insensible, c'est d'abord que la plupart des formes étudiées ci-dessus, non populaires dans la mesure où elles appartiennent à la pratique orale d'à peu près tous les français, le deviennent dès lors qu'elles sont écrites.²²

²⁰ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, op.cit.

²¹ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op.cit., 1985, p.36.

²² *Ibid*, p 56-57.

Par ailleurs, Henri Godard établit ainsi un des critères qui permet de définir ce qui est populaire, en opposant la langue écrite à la langue orale : « Est considéré comme populaire tout ce qui normalement *ne s'écrit pas* »²³. Selon Godard, la langue populaire est donc définie négativement.

Autrement dit, il y aurait un glissement de registre de langue à un autre lorsque l'oral est retranscrit à l'écrit. Ce glissement s'opérerait également dans l'écriture romanesque. Ce qui serait à l'oral sans distinctions particulières, deviendrait populaire à l'écrit, ce qui est admis par les codes de communication orale, ne l'étant plus dans les codes standards de communication écrite. Ainsi, Céline comme Ducharme vont braver l'écriture conventionnelle en y introduisant « l'oral ». À ce propos, Céline affirme à propos d'une « petite musique » qu'il aurait cherchée en écrivant :

Ça consistait à traverser le langage que nous avons, l'écriture académique pour la rendre vivante. Et pour la rendre vivante, il fallait basculer le langage écrit, habituel, qui est un langage conventionnel, académique pauvre [...] Tandis qu'on la trouve encore vivante dans le langage parlé. Mais il faut faire passer le langage écrit à travers le langage parlé et ça, c'est très dur et personne ne veut le faire²⁴.

Dans le prolongement de la volonté de Céline de faire passer cette « petite musique » dans son écriture, Nelly Wolf souligne : « Le défi du Voyage [...] est d'écrire un récit où la voix du narrateur fut, d'un bout à l'autre, livré aux récurrences du français oral populaire »²⁵. En effet, le roman célinien est traversé du début à la fin par cette langue familière, qu'elle soit la voix du narrateur ou la voix des autres personnages présente dans les dialogues ou discours du texte. Quant à l'oral dans l'écriture de Ducharme, et particulièrement dans *Dévadé*, il se mêle à un ensemble où « les niveaux de langue utilisés sont ainsi extrêmement variés »²⁶.

Nous verrons quelles résonances ces insertions inattendues vont produire chez le lecteur, mais avant même d'analyser les effets et les fonctions de cet « oral populaire », intéressons-nous d'abord aux formes que revêt dans les deux textes cette langue qui semble directement surgir de l'oral.

²³ *Ibid*, p.57.

²⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées*, Éditions complexe, Bruxelles 1987, p. 90-91.

²⁵ Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p.237.

²⁶ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, op. cit., p. 311.

Chapitre I. Les formes de l'oral populaire

Il y a d'abord la question de la langue, la langue « célinienne », cette vaste éruption musicale par quoi, dit-on, il sut si bien faire parler la rumeur collective, ce style branché en direct sur les émotions du bistrot, du lit, de la table, de la révolte, de la jouissance, bref du gargouillis commun²⁷.

A/ L'incipit

Dans *Voyage au bout de la nuit* comme dans *Dévadé*, le lecteur a l'illusion que la parole vive se manifeste dès l'incipit, comme une « éruption musicale » selon la métaphore utilisée par Philippe Murray, comme si dès les premiers mots, il était averti de l'espace-temps dans lequel il s'engage. Aussi, lit-on dans *Voyage au bout de la nuit* : « Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. » (VBN,7). Mais concernant l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* en particulier, Henri Godard souligne,

Le coup d'éclat de Céline, bien avant la mise noir sur blanc de tel ou tel mot grossier ou argotique est dans le tout simple « ça » (« parlé » ? « populaire » ?) qui se trouve écrit, deux fois, dans la première phrase du roman, et avant cela dans la première phrase liminaire, c'est-à-dire à la place que se réserve habituellement « l'auteur » pour prendre ses distances (qu'on pense à la préface de *L'Assommoir*) »²⁸.

Quant à l'utilisation du passé composé, « marque du français parlé »²⁹ au lieu du passé simple, temps habituellement présent dans les textes littéraires, il confère à l'incipit le « pouvoir inaugural de la première phrase.

Henri Godard ajoute : « il suffit de l'imaginer au passé simple pour que s'en retire cette voix dont le timbre immédiatement sensible “accroche” d'emblée le lecteur. »³⁰. Ici, en effet, l'auteur ne se démarque pas de son narrateur. Et Lise Gauvin d'ajouter : « Dès la première phrase du Voyage, l'effet d'oralité est assuré par la répétition du « ça », l'utilisation du passé-composé, la brièveté de la phrase et le recours à des termes du langage quotidien, voire aussi le hiatus qui, en principe, doit être évité dans la prose dite littéraire »³¹».

Par ces procédés stylistiques, Céline, d'emblée, prend le parti de manifester son opposition à la langue académique littéraire.

²⁷ Philippe Muray, *Céline*, Paris, Gallimard 2001, p. 50.

²⁸ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 33.

²⁹ Henri Godard, Henri Godard, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, op.cit., p. 107.

³⁰ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p.309.

³¹ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, op. cit., p. 222.

En ce qui le concerne, Ducharme dans l'incipit de *Dévadé*, écrit : « Ce n'est pas pour me vanter mais ce n'est pas une vie. Mais ce n'est pas ma faute, je fais de mon mieux, le plus mal possible, goguenard et égrillard. » (D,11). Outre le fait que les premiers mots du texte soient portés par le narrateur, ce qui donne l'illusion de l'oral ici, c'est l'impression pour le lecteur d'entrer sans préambule dans le roman, comme à « brûle-pourpoint », dans un contexte immédiatement posé : un narrateur qui porte sur lui-même un regard d'autodérision. Mais revenons plus précisément à l'utilisation récurrente du pronom démonstratif « ça ».

B/ L'usage du pronom démonstratif « ça »

Nous l'avons souligné ci-dessus, l'utilisation du pronom « ça » confère aux deux textes un effet de français oral et familier. À ce titre, nous pouvons citer plusieurs exemples dans *Voyage au bout de la nuit*.

Ainsi, au fin fond de l'Afrique, l'homme que rencontre Bardamu (qui n'est autre que Robinson, comme il le constatera plus tard), souligne-t-il à propos des bruits nocturnes et effrayants qu'il entend, isolé dans sa demeure misérable de « l'infinie forêt » : « Les hyènes ça rigole énormément [...] c'est pressé de vous voir crever ces bêtes-là. » (VBN, 165). Or, le nom « hyène » a une double signification : au sens propre, le terme désigne un « mammifère carnassier digitigrade d'Afrique et d'Asie »³², au sens figuré, la hyène est le « symbole de la laideur et de la cruauté sournoise et désigne une « personne qui s'attaque aux gens sans défense ; (une) personne féroce et vile ».³³ Céline joue ici sur les deux sens du nom, la métaphore de la « hyène » pour désigner l'être humain est connotée négativement, l'usage du pronom « ça » pour représenter l'animal renforce cet effet négatif.

Par ailleurs, quand il parle de la misère, motif récurrent de son roman Céline écrit : « Elle était dedans. Pas de costume, pas de paillettes, pas de lumière, pas de sourire pour la tromper, pour lui faire des illusions à elle, sur les siens, elle les retrouve où ils se cachent les siens ; [...] Ça la réveille et ça la berce et ça l'excite la misère. » (VBN, 364). La misère, dans cet exemple est personnifiée, comparée à une femme à travers l'utilisation du pronom personnel « elle » et le terme « paillettes ». De plus, la répétition du pronom « ça » donne à la phrase un rythme ternaire renforçant l'aspect lancinant de la misère.

Dans ces deux occurrences, le pronom familier « ça » confère à l'objet qu'il désigne un aspect péjoratif : il est ici synonyme d'objets peu enclins à susciter de l'admiration ou de la

³² Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 5, p.302.

³³ *Ibid*, p.303.

sympathie ; qu'il s'agisse des « hyènes » ou de la misère qui représente un état que l'homme cherche à fuir.

Dans *Débadé*, également, le pronom « ça » est souvent présent, on peut relever de nombreuses occurrences. Ainsi, les deux exemples suivants :

« Ça tape, ça cogne, ça chahute, ça me réveille » (*D*, 24). Le pronom « ça » ici représente « la Patronne » cette femme en fauteuil roulant auprès de laquelle Bottom tente tant bien que mal de jouer le rôle de garde-malade et homme à tout-faire, et qui frappe à la porte de sa chambre pour le réveiller, le lendemain d'une de ses soirées alcoolisées.

« Ça serre aux tempes, ça serre le cou, ça serre partout. Et il n'y a rien à faire pour que ça serre moins ». (*D*, 35). Dans ce passage, le pronom « ça » représente la douleur morale que ressent Bottom après une dispute avec Juba, la jeune-femme qu'il aime.

Par ailleurs, il est intéressant de relever le clin d'œil au lecteur en forme de devinette dans la préface de *Le Nez qui voque*³⁴ deuxième roman de l'écrivain québécois : « Quel est celui de ces deux pronoms démonstratifs qui est le meilleur : cela, ça ? Si c'est ça ce n'est pas cela et si c'est cela ce n'est pas ça. ». ³⁵. La question posée dans la préface en forme de boutade au récepteur de son message atteste de la préoccupation de Ducharme pour la langue « orale-populaire ».

Dans ces deux exemples, le pronom « ça » est utilisé plusieurs fois dans la phrase, et la répétition qui en est faite contribue à renforcer l'effet péjoratif de « l'objet » qu'il représente : la Patronne dans le premier cas, la souffrance morale dans le deuxième cas. Ainsi peut-on dire que l'utilisation de ce pronom dans les deux romans donne le ton. La prédominance de la langue orale-populaire est annoncée. À ce propos, Jérôme Meizoz souligne au sujet des romans reproduisant l'oralité de la langue et particulièrement le pronom « ça » que « Ramuz, Giono et Céline en font un usage récurrent et marqué. »³⁶.

Mais poursuivons notre examen des formes de « l'oral populaire » dans *Voyage au bout de la nuit* et *Débadé*, à travers l'étude de la syntaxe.

³⁴ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

³⁵ *Ibid*, p.10. (Préface)

³⁶ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 101.

C/ La syntaxe

« La phrase, je la tortille, j'ai envie de la travailler. »³⁷. C'est ainsi que Céline représente son rapport à la syntaxe dans une relation que l'on pourrait qualifier de « charnelle » avec la langue.

Etudier la syntaxe, c'est mettre en exergue la manière dont les deux écrivains, à l'intérieur de la phrase, transforment l'ordre conventionnel des signes de l'écrit pour produire dans le texte cet effet « oral-populaire », à la manière dont le proclame Louis Aragon : « Je foule systématiquement aux pieds sur le feuillage noir de tout ce qui est sacré la syntaxe. »³⁸ Il poursuit :

Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. Vous saisissez. Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, [...] le désaccord, [...] l'inadaptation à la règle, les confusions de temps, [...] mettre les coudes sur la table, faire à tout bout de champ se réfléchir les verbes, puis casser le miroir, ne pas essuyer ses pieds voilà mon caractère³⁹.

À l'instar de ce que revendique Aragon à travers ces lignes, nos deux auteurs jouent avec les mots dans l'environnement que représente la phrase, considérée comme une matière à « géométrie variable », ou encore pour citer Jérôme Meizoz, un « matériau malléable »⁴⁰.

1/ L'usage de la faute

Chez Céline comme chez Ducharme, on peut relever des tournures syntaxiques « fautives » selon l'expression utilisée par Aragon.

Ainsi, dans *Voyage au bout de la nuit* on peut mentionner l'emploi explétif du pronom « que » dans la phrase suivante : « comment que tu vas faire ? » (VBN, 41) quand la tournure attendue ici serait : « Comment vas-tu faire ? » ou « Comment est-ce que tu vas faire ? ». Cette construction relève de l'explétion « figure de répétition qui consiste à utiliser des mots ou des tournures non indispensables »⁴¹. On peut également relever la répétition du pronom « que » dans la phrase : « Vous voyez dans quel état qu'elle est la cabane ? » (VBN, 164)

De la même façon, dans *Dévadé*, la phrase : « Ils ne cherchent pas à comprendre eux, le pourquoi qu'on est là. » (VBN, 199) est également marquée par l'emploi explétif de « que ».

³⁷ Interview de Louis-Ferdinand Céline avec Francine Bloch au domicile de l'auteur-1959, Catalogue BnF-France.

³⁸ Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard. 1928, p. 27-28.

³⁹ *Ibid*, p. 28-29.

⁴⁰ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹ Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France 1981, p. 69.

De plus, il y a doublement faute : d'abord par l'usage de l'adverbe interrogatif « pourquoi » utilisé comme un nom précédé du déterminant « le » qui est une tournure fréquemment utilisée dans la langue orale familière, puis par l'utilisation du pronom « que » incorrecte dans la phrase.

Ducharme, quant à lui, fait parler Francine s'adressant ainsi à Bottom : « J'ai quelque chose à vous parler. » (D,149) au lieu de : « j'ai quelque chose à vous dire ». Cette phrase grammaticalement incorrecte est d'ailleurs soulignée par le narrateur qui commente en suivant par un clin d'œil au lecteur : « Elle me refilait le paquet enrubanné que ce barbarisme désignait, déjà occupée à se déchausser pour ne pas salir ». (D,149)

On peut relever également dans *Dévadé* l'emploi explétif de « que » dans des structures de phrases en faisant un usage non conventionnel. Ainsi, l'exemple suivant : « Léon est passé partout et il est parti sans rien laisser, excepté le tapis où il s'est essuyé les pieds en partant. Qu'elle prétend sans vraiment se fâcher pour autant. » (D, 64). L'usage du pronom « qu' » en début de phrase est ici incorrect et correspond à une contraction de la forme correcte : « C'est ce qu'elle prétend ». C'est une contraction la plus souvent utilisée à l'oral.

2/ Les anticipations

On peut relever dans les deux textes des procédés d'anticipation selon la définition de Godard dans *Poétique de Céline*⁴². C'est un procédé qui consiste à placer au début de la phrase un complément normalement placé après le verbe :

On peut relever les occurrences suivantes :

« Zélés, ils l'étaient » (VBN, 133)

« Des clients, je n'en avais guerre vu venir... » (VBN, 172)

« Pour une surprise, c'en fut une... » (VBN, 184)

« Broadway, qu'elle s'appelait. » (VBN, 192)

« Rien que ça leur faisait. » (VBN, 209)

Dans *Dévadé*, Ducharme utilise le même procédé d'anticipation : « Moi, c'est des rats que j'ai et que je traite bien ». (D, 139)

Ce procédé d'anticipation confère aux textes un effet populaire donnant l'illusion que l'oral est retranscrit littéralement.

⁴² Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit, p.36.

3/ Les ellipses

L'ellipse est définie comme un procédé qui « consiste à ne pas utiliser dans une phrase des éléments qui devraient s'y trouver »⁴³. Une étude comparative des deux textes met en évidence leur utilisation.

Tout d'abord, nous pouvons citer les constructions verbales négatives sans « ne » qui représentent selon Henri Godard « l'introduction à l'écrit d'un des tours les plus caractéristiques de la langue orale »⁴⁴.

À titre d'exemple, relevons dans le roman célinien : « Ça serait pourtant pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants. » (*VCN*, 160).

Quant à Ducharme, il écrit dans *Débadé* : « On a pas besoin de se paqueter pour avoir une sale gueule. » (*D*, 131).

Dans *Voyage au bout de la nuit*, nous pouvons également relever les phrases elliptiques sans verbe ou sans déterminant dans les exemples suivants :

« Carpettes secouées, signe de propreté, ménage bien tenu. Ça suffit. On peut puer de la gueule, on est tranquille après ça. » (*VCN*, 242). Céline souligne non sans ironie l'importance que les habitants de Rancy accordent aux signes extérieurs : ce qui est important c'est que le ménage soit fait et les apparences sauvées. L'absence de verbe dans la première phrase lui confère un effet d'oralité. Le découpage en trois segments, séparés par deux virgules, donne un rythme ternaire à la phrase.

Plus loin dans le texte, Céline utilise le même genre de phrase nominale : « Dès qu'il fut devenu impossible de dissimuler cette grosseur aux voisins, ils s'étaient décidés à quitter leur quartier de Paris pour éviter tous commentaires. Déménagement d'honneur. » (*VCN*, 272). Ce « déménagement d'honneur », exprimé ici à travers la phrase nominale est un « trait d'oralité » qui exprime l'ironie de Céline. L'idée développée ici est semblable à celle développée dans la phrase précédente : ce qui importe c'est de sauver les apparences à tout prix.

⁴³ Henri Suhamy, *Les figures de style, op.cit.*, p.105.

⁴⁴ Henri Godard, *Poétique de Céline, op.cit.*, p.54.

D/ Le lexique

1/ Le vocabulaire familier et argotique

Selon François Caradec, l'argot est défini comme « un lexique introduit dans la langue [...] dans la famille des niveaux de langue » dont « l'argot trivial et grossier, occupe par tradition le plus bas »⁴⁵. Il ajoute que « ce qu'on appelle argot traditionnel [...] a toujours eu une fonction de langue secrète dans les classes dangereuses de la société. »⁴⁶ Autrement dit, à l'origine, l'argot est la langue des « voyous », utilisée en tant que code, pour ne pas être compris et exprimer son appartenance au groupe social des « malfaiteurs ».

Quant au « français populaire », François Caradec ajoute que « ce niveau, d'ailleurs très vague, avait été défini en 1920 par Henri Bauche comme “l'idiome parlé couramment et naturellement par le peuple” »⁴⁷.

La frontière entre le langage familier et argotique n'est pas toujours simple à déterminer. Ce qui apparaît comme point commun aux deux œuvres qui nous intéressent c'est l'effet « oral » omniprésent dans l'écriture des deux romans à travers les représentations de la langue familière et de l'argot. En outre, chez les deux auteurs à l'étude, on peut également noter un usage du vocabulaire parfois ordurier, sexuel ou scatologique. un usage du « gros mot » comme « mot interdit »⁴⁸ selon la définition de Catherine Rouayrenc.

À titre d'exemple de langue populaire, notons l'expression “la vache !” que l'on trouve de manière récurrente dans les deux textes.

Ainsi, dans *Voyage au bout de la nuit* Bardamu s'écrie-t-il : « Ah ! les vaches » (VBN, 44) pour désigner les Allemands qui prennent au piège les soldats français pendant l'épisode de la guerre. En argot, l'expression « les vaches » utilisée également au singulier définit des hommes ou femmes « d'un caractère méchant, retors, qui nuit ou qui punit sournoisement ou sadiquement. »⁴⁹.

Par ailleurs, dans le même chapitre consacré à la guerre, Robinson rapporte à Bardamu un échange avec son capitaine agonisant, auprès duquel il ne manifeste aucune empathie en dépit de la situation :

⁴⁵ François Caradec-Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse 2009, p.9.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p.13.

⁴⁸ Catherine Rouayrencq, *Les gros mots*, Juin, 1997 Paris, Presses universitaires de France, p. 5.

⁴⁹ Jacques Cellard, Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, édition Hachette, 1980, p. 841.

« Maman ! maman ! qu'il pleurnichait tout en crevant et en pissant du sang.
"Finis ça que je lui dis. Maman ! Elle t'emmerde !" »...

Comme ça, dis donc en passant !... Sur le coin de la gueule !... Tu parles si ça a dû le faire jouir la vache ! (VBN, 42).

Dans cette phrase, l'expression « la vache » peut être comprise de deux manières différentes : l'absence de la virgule après le verbe « jouir » entraîne une ambiguïté de signification : « la vache » peut aussi bien désigner le capitaine dont parle Robinson et que l'on peut imaginer cruel dans sa fonction ou correspondre à l'expression familière « La vache ! » qui exprime l'étonnement.

À propos de cette même phrase Henri Godard souligne :

Encore peut-on remarquer que sitôt que Céline s'avise de toucher à la ponctuation, par exemple en omettant la virgule attendue par habitude avant l'élément exprimé en second, la reprise peut avoir un effet perturbateur même avec le sujet, et l'anticipation avec le complément d'objet.⁵⁰

Dans *Dévadé*, on retrouve la même expression : « Ah, la vache, c'est une grue. » (D, 263). Il y a ici un jeu de mots, associé au rapprochement des deux noms d'animaux « vache » et « grue » et la double signification de chacun d'entre eux, comme nous le mentionnerons dans une autre partie de notre étude.

2/ Les noms des personnages

Dans le *Voyage et Dévadé*, l'usage que font les deux auteurs des noms propres appartient le plus souvent au domaine de « l'oral populaire ». Dans un premier temps, nous allons nous intéresser aux noms des personnages :

Tout d'abord, arrêtons-nous aux noms des deux narrateurs anti-héros que sont Bardamu et Bottom :

Bardamu peut être décomposé entre « barda » et « mu ». « Barda » signifie en langue familière le « paquetage et charge du fantassin en opération »⁵¹, c'est le mot utilisé par Robinson lorsqu'il raconte à Bardamu comment il a déserté : « Et pour foutre le camp plus vite, j'ai laissé tomber le barda et les rames aussi... » (VBN, 42). Quant à la syllabe terminale « mu », on peut l'entendre comme le participié passé de mouvoir – sans l'accent circonflexe – qui signifierait « en mouvement » ou encore qui effectue « sa mue ». Si l'on considère *Voyage au*

⁵⁰ Henri Godard, *Poétique de Céline, op.cit.*, p. 45.

⁵¹ François Caradec, Jean-Bernard Pouy, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse, 2009, p. 54.

bout de la nuit comme un roman d'apprentissage ou encore un roman initiatique, Bardamu, dans son périple entre la France, l'Afrique et l'Amérique serait en mutation, « pour devenir lui-même avant de mourir », comme il l'exprime à travers ses mots lors de son départ de Détroit et ses adieux à Molly. (VBN, 232). D'autre part, selon Jérôme Meizoz:

L'affinité des écritures de Ramuz et Céline apparaît plus clairement à travers le recours à un modèle d'expression méjugé, exclu de la norme culturelle véhiculée par l'école : le parler ordinaire. Avec un peu de hardiesse, on se laisserait guider par le mot-valise formé par Céline, dans le nom de « Bardamu ». Les commentateurs le renvoient généralement au « barda » du poilu de 14-18. Certes. On peut y lire aussi – Céline méditait ses noms propres – une contraction phonique de trois noms d'auteurs majeurs pour lui :

BARbusse, DABit, RaMUz.

Un hommage syllabique en quelque sorte, incarné par le porteur de l'effet-peuple, le narrateur Bardamu.⁵²

Quant à Bottom, narrateur de *Dévadé*, son nom en anglais, signifie « le fond, le derrière » – au sens de « postérieur » – et le dernier. C'est un terme connoté négativement. Mais Bottom, à l'envers peut également se lire « tombeau », terme dépréciatif pour désigner le personnage principal du roman, qui lui-même se présente en se dévalorisant, comme un « rada », c'est à-dire un déchet de la société. « Bottom. En enfer on m'appelle Bottom. » (D,135). Ainsi le narrateur de *Dévadé* ne manque pas d'auto-dérision et se définit aussi sous le nom métaphorique de « Gosier en pente », une nouvelle manière ici de se « déclasser ». De plus, on peut relever à travers le nom du narrateur une allusion au poème de Rimbaud, *Bottom* dans *Les Illuminations* : « Toute la réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, – je me trouvai néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée ». ⁵³

Rimbaud « mauvais garçon » peut présenter certaines similitudes avec Bottom le narrateur de *Dévadé*, personnage marginal non inséré socialement.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Céline joue avec les noms de ses personnages : à titre d'exemple, relevons le « Général des Entrayes », pendant l'épisode de la guerre 14-18. Le terme familier « entrailles » désigne outre les organes situés dans l'abdomen de l'homme ou de

⁵² Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 377-378.

⁵³ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, Les Illuminations, Bottom*, Édition Librairie Générale Française, 1999, p.502.

l'animal, « la partie profonde de l'être sensible, le siège des émotions » En outre, l'expression « Ne pas avoir d'entrailles »⁵⁴ signifie : « être insensible »⁵⁵.

Par ailleurs, beaucoup de noms des personnages de *Voyage au bout de la nuit* ont une connotation sexuelle et relèvent du vocabulaire argotique voire injurieux. A ce sujet, Catherine Rouayrenc voit le « gros mot » comme « un mot interdit, un mot à travers duquel se manifestent les tabous d'une société. La notion de *gros mot* est fondamentalement sociale et de ce fait susceptible de variations, variation selon les sociétés, le groupe social, variation dans le temps »⁵⁶.

Ainsi, Mme Hérote – nom à travers lequel on peut entendre « éros », symbole du désir et de la libido – fait commerce à Paris, de son corps et est entremetteuse : « Mme Herote sut mettre à profit les dernières licences qu'on avait encore de baiser debout et pas cher » (VBN,73).

Quant à Branledore – qui se décompose en « branle » terme à connotation sexuelle qui signifie « masturber »⁵⁷ en argot et « d'or » – Céline le décrit comme étant « dans le civil placier en dentelles » (VBN, 90). C'est le nom du compagnon de chambre de Bardamu quand il se retrouve en hôpital psychiatrique au retour de la guerre.

Le Père Birouette (VBN, 89) renvoie le lecteur au nom « biroute »⁵⁸ qui signifie pénis en argot, l'allusion à ce qui est sexuel est ici évident. Enfin, nous pouvons citer le docteur Parapine, le nom « pine » en argot, désignant le sexe masculin, « le plus souvent le membre érigé »⁵⁹ associé ici au préfixe para-, signifiant « protéger contre ».

Pour en revenir à l'usage des noms sous la plume de Céline, on peut citer le mot-valise « Alcide », qui est la contraction d'Alceste et acide. Personnage critiquable, à l'image des colons, profiteur d'un système qui exploite les autochtones, lors du séjour en Afrique de Bardamu. Un Alceste- misanthrope et cynique envers les africains, qui contre toute attente se révèle finalement tendre envers sa nièce restée en France. C'est pour elle qu'il fait du commerce illicite en Afrique de manière à pourvoir aux frais liés à son éducation.

Quant au professeur Jaunisset, exceptée la consonne finale « t », son patronyme est utilisé familièrement pour désigner une maladie hépatique sous le terme « jaunisse ». Or, en tant que « grand secrétaire » de l'institut de recherche médicale, il mène ses observations à travers les « tripes bilieuses et corrompues du lapin de l'autre semaine » (VBN, 280). La création

⁵⁴ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et lexicales.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Catherine Rouayrencq, *Les Gros mots*, Juin, 1997, *op.cit.*, p.5.

⁵⁷ Jacques Cellard, Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, *op. cit.*, p.122.

⁵⁸ François Caradec, Jean-Bernard Pouy, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, *op.cit.*, p. 83.

⁵⁹ François Caradec, Jean-Bernard Pouy, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, *op.cit.*, p. 641.

de ce nom par Céline est comique : par son patronyme, le Professeur est assimilé à la maladie pour laquelle il participe à la recherche. De ce fait, le lecteur a l'impression que le médecin est aussi malade que ceux pour lesquels il cherche des traitements – paradoxe que nous retrouverons régulièrement dans la lecture de *Voyage au bout de la nuit* – L'assimilation du patronyme à la fonction du Professeur est ainsi porteuse de sens.

Ducharme, pour sa part, dans *Dévadé*, comme dans de nombreux romans, entre autres jeux de mots langagiers, fait un usage répété des sobriquets. À ce propos Elisabeth Haghebaert souligne : « Toutes ces manipulations témoignent d'un rapport d'intimité intense avec la langue. Les sobriquets en sont un autre. »⁶⁰. Elle ajoute : « Peu nombreux en termes de désignation de l'individualité, ils fonctionnent dans *Dévadé* sous le régime de la traduction : *Bottom* pour Lafond ; du diminutif et de l'adaptation : *Dr. No* pour Bruno, et de l'invention substantivée : La Crigne, qui rappelle La Toune de l'hiver de force. »⁶¹

3/ Les toponymes et autres noms propres

Il suffit d'énumérer quelques-uns des noms de lieux inventés par Céline pour entrevoir toutes les gentillesques qu'il pensait sur ce monde [...] : Blême-le-Petit, Rancy, Fort-Gono, la Fondation Linuty, Noirceur-sur-la Lys, le passage des Bérésinas, etc. On est loin du génie proustien. C'est le mauvais génie du lieu célinien⁶².

C'est ainsi que Philippe Muray commente ironiquement l'invention des noms de lieux dans les romans céliniens. En effet, dans *Voyage au bout de la nuit* nous faisons le constat que les toponymes expriment généralement le désespoir et le sordide. À propos de « Noirceur-sur-la-Lys », Marie-Hélène Boblet souligne : « Bardamu n'envisage pas le Mystère du Bien, tout enfermé qu'il est dans la nuit à Noirceur-sur-la-lys »⁶³, dont elle ajoute qu'il s'agit d'un « nom romanesque inspiré du lieu réel Crèvecœur-sur-l'Escaut »⁶⁴, au centre des combats de la guerre 14-18 où Bardamu se retrouve et constate l'abomination.

Dans l'épisode africain, Bardamu évoque la « Bragamance » comme un lieu où il s'arrête pendant son périple : « Nous en avons pour huit jours de mer avant de faire escale

⁶⁰ Elisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, Département des littératures Faculté des lettres, Université Laval. Québec, 2007, p 227.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Philippe Muray, *Céline, op.cit.*, p. 106.

⁶³ Marie-Hélène Boblet, « Voyage au bout de la nuit, un roman de la compassion démocratique ? », *Revue Esprit*, Editions Esprit, Août/Sept 2007, 337, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*

devant la Bragamance, première terre promise. » (VBN, 116). Ce toponyme est un néologisme qui évoque la Casamance, fleuve sénégalais.

Il y a aussi la Garenne-Rancy, appelée Rancy, cette ville de la banlieue parisienne où Bardamu officie comme médecin des pauvres. Certes, Rancy est un véritable toponyme, mais situé géographiquement dans le département de Saône et Loire alors que Céline, dans son roman, situe la ville en banlieue parisienne. Nous savons par ailleurs que Céline a lui-même été médecin à Clichy, c'est donc l'écrivain-médecin qui décrit une réalité qu'il a connue en banlieue parisienne dans cet univers de populations socialement défavorisées.

L'adjectif « ranci », à connotation négative, est souvent associé à la viande ou au pain et signifie « devenir rance » c'est-à-dire « vieux et gâté [...] moisi ou encore fétide⁶⁵ ». La valeur négative du nom « Rancy » est relayée par la description de la lumière de la ville. Le noir et le sordide dominent l'ensemble : « La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Détroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. » (VBN, 238).

Enfin, on peut citer le nom du bateau « l'Amiral-Bragueton » (VBN, 112), à bord duquel Bardamu effectue sa traversée mouvementée entre la France et l'Afrique, où il se sent mis à l'écart et menacé, dans une posture que l'on pourrait penser paranoïaque. L'allusion sexuelle ici tient à la proximité entre « Bragueton » et « braguette », terme fréquemment utilisé par Rabelais dans son œuvre. On peut voir à travers l'usage de ce nom un hommage à l'auteur de *Pantagruel*⁶⁶ et *Gargantua*⁶⁷ dont Céline était un fervent admirateur : « J'ai eu dans ma vie le même vice que Rabelais. J'ai passé moi aussi mon temps à me mettre dans des situations désespérées. Comme lui, je n'ai rien à attendre des autres, comme lui, je ne regrette rien »⁶⁸ souligne-t-il dans un article consacré à l'écrivain du XVI^e siècle.

4/ Les néologismes

« Un néologisme caractérise l'emploi d'un mot ou d'une expression dont la forme est soit créée, soit obtenue par déformation, dérivation, composition. Par extension, il s'agit de l'emploi d'un mot ou d'une expression avec un sens nouveau »⁶⁹. Selon Henri Godard, il existe par conséquent des néologismes de forme et des néologismes de sens.

Il ajoute :

⁶⁵ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 8, p. 23.

⁶⁶ François Rabelais, *Pantagruel*, [1532], Paris, Flammarion 1993.

⁶⁷ François Rabelais, *Gargantua*, [1534], Paris, Flammarion 2016.

⁶⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées, Rabelais, il a raté son coup 1957*, p.125.

⁶⁹ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 6, p.731.

À la subversion par le contexte, Céline ajoute parfois celle plus subtile, par le néologisme de forme ou d'emploi grammatical. C'est une subversion en quelque sorte intérieure, que l'aspect de néologisme risque toujours de faire méconnaître. Or, ce type de néologisme a une portée plurivocalique ; il est de ces phénomènes à propos desquels Bakhtine met en garde contre une étude uniquement linguistique. [...] D'autre part, rien de plus normal qu'un verbe ou un adjectif formé sur un substantif. Rien en principe ne s'oppose à ce que le dérivé appartienne au même registre de langue que le mot souche : l'art de Céline est de faire en sorte que ce dérivé apparaisse comme un désaveu sinon du mot souche lui-même, du moins de ce qu'il y a en lui de « soutenu », de « recherché », de « savant »⁷⁰.

Ainsi, dans *Voyage au bout de la nuit*, on peut citer les néologismes suivants :

À partir du nom « maquereau » : qui signifie « proxénète, souteneur », Céline va inventer le terme de « maquereautage », compris ici comme l'exercice de la fonction de proxénète : Ainsi, lors de la traversée vers l'Afrique, sur l'Amiral-Bragueton, Bardamu rapporte les propos d'un garçon de cabine : « J'appris [...] qu'on s'accordait à me trouver poseur, voire insolent ?... Qu'on me soupçonnait de maquereautage en même temps que de pédérastie... ». (VBN, 114).

Plus loin dans le texte, le terme « gueulailleurs » est une création de Céline, à partir des mots « gueuleurs », et « gueulards ». Le suffixe -ailleur également présent dans l'adjectif « pinailleur » ou « gouailleur » a une valeur à la fois péjorative et populaire. Ainsi, l'adjectif argotique « gouailleur » désigne une personne qui « gouaille, qui aime à railler »⁷¹. Les adjectifs « gueulailleurs » et « gouailleurs » sont proches par leur sonorité mais également par leur sens. « Il en venait sans cesse des gueulailleurs pour se tamponner sauvagement et retomber tout le temps en vrac à se démollir la rate au fond des baquets » (VBN, 311). Dans cette phrase, Céline décrit les mouvements brusques et les cris des gens dans les auto-tamponneuses. Il les dépeint d'une manière péjorative et l'usage du néologisme « gueulailleurs » renforce cet effet. La description de la fête foraine peut également évoquer la peinture de Breughel, dont Céline disait au moment de la parution de son premier roman qu'il l'avait inspiré, au même titre que Balzac et Freud, Breughel désigné par Philippe Murray comme « le peintre des meutes médiévales »⁷².

Dans la même scène Bardamu raconte : « Sur les quatre heures devait jouer au milieu de la fête l'Orphéon. [...]. Le temps qu'on l'attende, qu'on revienne, on prenait soif, et en voilà

⁷⁰ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op.cit., p. 148.

⁷¹ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 4, p. 971.

⁷² Philippe Muray, *Céline*, op.cit., p.107.

encore deux qui disparaissaient. C'était tout à recommencer. » (VBN, 311) « prendre soif » est une expression construite par Céline sur le modèle de « prendre froid », comme si la sensation « d'avoir soif » étant indépendante de la volonté de celui qui l'éprouve.

Quant à la « tête cernée » de Bébert, formule créée par Céline, à partir de l'expression « yeux cernés » dans laquelle il remplace « les yeux » par « la tête », on peut voir une métaphore de la pâleur et du teint maladif de l'enfant comme un signe prémonitoire de la maladie mortelle qu'il va développer : « Sa tête cernée, ses cheveux poisseux, ses jambes de singe étique, tout cela dansait, convulsif, au bout du balai. » (VBN, 243) De la description physique du garçonnet exhale son caractère malingre.

En somme, là où est le génie de Céline, c'est de donner l'illusion de rapporter dans son texte des expressions populaires directement issues de la langue orale alors qu'elles sont inventées par lui, et qui revêtent davantage que des expressions existantes un aspect « oral populaire ». D'ailleurs, et c'est ce qui contribue à sa valeur, le roman n'est écrit qu'en partie dans la langue populaire : il subsiste dans le texte bien des exemples de termes, de tournures de phrase ou d'expressions relevant du français écrit conventionnel voire soutenu.

5/ Les mots-valises

Dans les deux textes concernés, on peut relever l'usage de mots-valises définis comme la contraction de plusieurs mots pour n'en former qu'un seul.

On peut tout d'abord relever le mot « rouspignolles » (VBN, 9, 18) invention célinienne qui est l'association de « trois désignations argotiques des testicules : *roupettes*, *roustons*, *roubignolles* »⁷³ comme le souligne Henri Godard.

Par ailleurs, lors de son séjour en Afrique, notons ici le nom de la compagnie que mentionne Bardamu : la « Compagnie Pordurière » (VBN,128) qui se livre à des activités très critiquables. Ici, l'adjectif « pordurière » est un mot-valise construit sur la contraction des adjectifs « portuaire » et « ordurière ».

Quant au titre *Dévadé* du roman de Ducharme, il est construit sur la contraction de « dévaler » ou « déclasser » et « évader ». Le préfixe dé- qui exprime négativement la suppression d'un état ou d'une action, peut également ici évoquer l'état de celui qui est déchu. La fuite, la chute et la perte de soi sont d'ailleurs des lignes fortes du texte de Ducharme. Ainsi souligne Janusz Przychodzeń :

⁷³ Henri Godard, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, op.cit.*, p.110.

Il est relativement facile de relever les marques d'une telle structuration de l'œuvre. Déjà le titre, *Dévadé*, annonce de manière claire l'opposition entre les forces dominantes de l'univers de Bottom. En fait, ce néologisme condense toute l'histoire de la double transformation du personnage : si dans l'acception commune, l'«évadé» désigne la personne qui s'échappe d'un lieu où elle se trouvait enfermée, le «dévadé», à cause du préfixe «dé-» indiquant la cessation d'une action par l'introduction de l'action antinomique, subvertit et renverse l'acte premier de la fuite. Comme si le désir d'évasion et celui de retour n'exprimaient au fond qu'une seule réalité, comme si la logique du départ ne pouvait être subordonnée qu'à celle de l'arrivée.⁷⁴

De ce fait, Bottom est-il ce « déclassé » qui « s'évade », pour fuir la société conformiste québécoise dans laquelle il ne trouve pas sa place pour finalement revenir toujours sur ses pas dans un mouvement circulaire et infini. Bottom et son ami Bruno se définissent comme « Deux *radas*. Nos congénères cafouillent sur l'origine de leur sobriquet collectif, où on a mis du radis et du rat d'haie [...] pour désigner un petit cultivateur, un bas-du-cul terreux. » (*D*,19). « Rada » est donc un autre exemple de mot-valise dans le texte.

Dans le même registre, dans *Dévadé*, relevons les mots-valises « amourgandise » et « indigespérance » (*D*,87). Le premier néologisme est construit sur la fusion de « amour » et « gourmandise », mettant l'accent sur l'aspect sensuel de l'amour, le second sur « indigestion » et « espérance » : sur le plan de l'ironie, ce mot-valise semble signifier : « (se) nourrir de l'espoir jusqu'à l'indigestion ».

On peut également relever dans *Dévadé* le détournement de certains proverbes ou locutions. Ainsi, sous forme de clin d'œil à l'auteur de bandes dessinées Hergé et les albums de Tintin relève-t-on : « Que le cric me croque ! » (*D*,25) et (*D*,72) ou encore « Que le cric les croque toutes ! » (*D*,122) expressions que Ducharme se plaît à utiliser. C'est ici la transformation de « que le grand crique me croque ! » (qui s'écrit également : « que le grand Cric me croque ! ») qui signifie « que je sois pendu ». Ducharme a ôté l'adjectif « grand » de la locution originale pour reprendre le juron souvent utilisé par le Capitaine Haddock. Par ailleurs, l'expression « bachi-bouzouk » utilisée par Juba dans la phrase : « Vas-y, craque, fais nous ton petit numéro de bachi-bouzouk... » (*D*, 89) quand elle s'adresse à Bottom fait également référence au truculent Capitaine, ami de Tintin.

En somme, nous pouvons constater que Ducharme comme Céline joue constamment avec la langue dans *Dévadé*. Nous allons voir dans le paragraphe suivant en quoi le plaisir réside

⁷⁴ Janusz Przychodzeń. « La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, 23(2), p 346-359, p. 349.

aussi dans la liberté que les deux auteurs prennent avec la ponctuation, les onomatopées et ce que l'on peut décrire comme une écriture résultant de la transcription phonétique de la langue orale.

6/ La ponctuation et les onomatopées

« On n'a encore rien dit du traitement particulier que Céline fait subir au français si, à côté de ses innovations lexicales et syntaxiques on ne mentionne pas le détournement du système de la ponctuation qu'il opère par un usage phénoménal des points de suspension »⁷⁵ souligne Lise Gauvin.

Au sujet de la ponctuation qui caractérise son écriture, Céline lui-même n'aura de cesse d'évoquer ses « trois points » dont Henri Godard souligne que par leur utilisation Céline « subvertit [...] le système de la ponctuation. »⁷⁶. « Sa marque extérieure la plus connue » ses « trois points » que l'on trouve déjà dans *Voyage au bout de la nuit* seront omniprésents à partir de *Mort à crédit* où « il les systématise et les insère là où on attendait une virgule. »⁷⁷

Ainsi, dans les exemples suivants, relève-t-on cette particularité de Céline :

« L'ère de ces joies vivantes, des grandes harmonies indéniables est encore à venir...Le corps, une divinité tripotée par mes mains honteuses...Des mains d'honnête homme ce curé inconnu... ». (VBN, 472)

Mais ces trois points de suspension, on les retrouve également dans le roman de Ducharme comme dans l'exemple suivant : « Tu n'as rien compris puisque tu me traites comme un éteignoir alors que je pète le feu, que je me roule par terre, boute-en-train déchaînée, bouffonne finie !... » (D, 86)

Parfois, dans *Voyage au bout de la nuit*, c'est l'absence de virgules qui crée l'ambiguïté de la phrase : « Mais ils faisaient ce qu'il fallait eux les autres gens, pour s'amuser, ils étaient pas là comme nous à branlocher des petits chagrins [...] Ils en prenaient eux les gens de la fête » (VBN, 480). Ici, le lecteur peut comprendre la dernière phrase de deux manières différentes selon qu'il entende l'expression « prendre de la fête », c'est-à-dire « s'amuser » ou qu'il considère « les gens » comme étant « ceux de la fête ».

D'autre part, on peut relever chez Céline l'usage répété des onomatopées associées le plus souvent à des points d'exclamation ou encore les fameux trois points de Céline :

⁷⁵ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, op. cit., p. 226.

⁷⁶ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op.cit., p. 47.

⁷⁷ *Ibid.*

« On peut dire qu'on en a eu alors de la fête plein les yeux ! Et plein la tête aussi ! Bim et Boum ! [...] Zim ! ». (VBN, 477).

« Flac ! Flac ! Je lui ai collé deux gifles à étourdir un âne. ». (VBN, 470).

« Bien ! Tzim !Tzim ! ». (VBN, 479).

« Rron...et rron... ». (VBN, 487).

« Hop ! et Hop ! ». Il arrêta pas de gémir » Hop ! et Hop ! » (VBN, 495).

En somme, les différents usages relevés ci-dessus renforcent l'effet d'oralité du roman.

7/ La transcription phonétique

Quant à Ducharme, dans *Dévadé*, il a recours à des phrases transcrites phonétiquement qui accentuent l'impression « d'oral-populaire ». Ainsi on note :

« Tu es zici chez toi. » (D, 242)

« C'est là que le téléphone a sonné. Deux fois. Le signal de détresse du petit train donzeur » (D, 25). Le « petit train donzeur » représente ici l'appel téléphonique de Juba reçu quotidiennement à onze heures précises par Bottom.

Dans la phrase interrogative : « Yatu keukin qui t'a fait keukjose ? » (D, 73) Bottom questionne Juba. La phrase transcrite phonétiquement, n'est pas sans rappeler le roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le Métro*⁷⁸ et particulièrement l'incipit: « Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé. Pas possible, il se nettoient jamais »⁷⁹. En effet, Raymond Queneau dans ses textes a recours fréquemment à cet usage d'une « écriture phonétique », comme transcription de la langue orale. À travers les mots de Trouzcaillon, un des personnages du roman l'écrivain souligne ironiquement la distance qu'il prend par rapport au français dit « correct » : « Ah ! la grammaire c'est pas mon fort. Et c'est ça qui m'en a joué des tours. »⁸⁰

Dans le même ordre d'idées, nous pouvons souligner l'exergue de *Dévadé*, citation extraite de *Le Livre des fuites*⁸¹ de Jean-Marie G Le Clézio :

Arriver sur la terre, un jour, et entrer dans un grand restaurant, regarder les gens bouger entre les tables, et dire :

Zkpptqlnph !

Ce qui se traduirait à peu près !

« C'est drôle de voir tous ces gens debout se plier en deux et s'asseoir sur leurs derrières ! » (D, 9)

⁷⁸ Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁰ *Ibid.*, p 163.

⁸¹ Jean-Marie.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1990.

L'exclamation « Zkpptqlnph ! » construite comme une succession de consonnes illisible et sans signification, citée en hommage à Jean-Marie G. Le Clézio – ce dernier, admirateur lui-même de Ducharme, comme nous le soulignerons ultérieurement – atteste du plaisir que prend l'écrivain québécois à jouer avec la langue française.

Nous avons dans cette première partie, étudié dans les deux romans les formes de « l'oral-populaire » selon des axes différenciés. Notre approche était descriptive, visant à étudier, observer et décomposer la matière que représente la langue. Cette langue que Céline nomme « le style » quand il affirme : « Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style »⁸².

Ces éléments de langue particuliers aux deux romans que représentent *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*, sont « la chair » des textes. Nous allons dans une deuxième partie nous intéresser aux « effets » que produisent ces formes particulières de « l'oral populaire », dans un jeu de relations mouvantes entre l'auteur et le lecteur.

⁸² Louis- Ferdinand Céline, *Le Style contre les idées*, op.cit., p. 67.

Chapitre II. Les effets de « l'oral populaire »

Désigner ce qui en une œuvre fait style, et avec quels effets, c'est faire apparaître dans leur cohérence les réponses d'une expérience de lecture à des séries de traits récurrents qui sont d'abord des interpellations.⁸³

La deuxième partie de cette étude comparée s'attachera à la notion « d'effets » produits par l'oral populaire dans les romans étudiés ici.

Pour ce faire, dans un premier temps, nous allons définir ce qu'est un effet. Au sens général, un effet est la conséquence de l'action d'un agent, d'un phénomène quelconque. Selon la définition du Grand Robert, c'est un « événement, fait produit par une cause »⁸⁴. Par extension, on définit un effet comme une « impression esthétique recherchée par l'emploi de certaines techniques »⁸⁵. En ce sens, on parle « d'effets littéraires », un effet correspond à une impression esthétique produite par une œuvre. Autrement dit, c'est un procédé d'écriture par lequel l'auteur cherche à provoquer ou à soutenir l'intérêt du lecteur, en suscitant des émotions. Parmi les effets littéraires existants, on peut mettre en exergue l'effet de style, qui correspond à l'effet produit par la langue, l'écriture littéraire choisie par l'auteur ; le médium utilisé dans cette situation pour provoquer un effet est principalement le style de l'auteur. En ce qui concerne Céline dans *Voyage au bout de la nuit* et Ducharme dans *Dévadé*, nous avons défini en première partie les formes de « l'oral populaire » – selon la définition d'Henri Godard – nous allons à présent relever les manifestations de ces « effets » dans les deux textes. Mais au préalable, il s'avère utile de différencier le point de vue de l'auteur du point de vue du lecteur, pour mieux circonscrire cette valeur « d'effet ».

Selon le point de vue observé, le terme « effet » n'aurait pas la même valeur :

Du point de vue de l'auteur et par ses choix d'écriture, le style qui le caractérise, intimement lié à « l'idée » qu'il exprime, forme et fond confondus, signifiant et signifié interdépendants, par ce style qu'il brandit comme un marqueur de son identité, de sa personnalité et de sa singularité d'écrivain, le romancier produit un effet sur le lecteur.

De l'autre côté du texte, il y a la réception des « mots » de l'auteur. Plus précisément, pour le sujet qui nous intéresse, la question est de savoir comment à travers l'expression de « l'oral populaire », dans l'espace de communication représenté par le roman, le lecteur va-t-il appréhender ce qu'il reçoit ? Il s'agit alors des effets du texte sur le lecteur. Il y a selon la

⁸³ Henri Godard, *Poétique de Céline, op. cit.*, p.214.

⁸⁴ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 3, p.801.

⁸⁵ *Ibid.*, p.802.

situation, connivence, complicité ou parfois distorsion, opposition entre l'auteur et le lecteur dans un espace partagé que représente le texte. Ce lieu, commun à celui qui produit et celui qui reçoit, on pourrait le nommer « aire transitionnelle », d'après le concept « d'objet transitionnel » de D.W Winnicott ainsi relayé par Denys Ribas : « Winnicott pense profondément que l'accès à l'aire transitionnelle est un fondement essentiel de la bonne santé psychique. [...] Il est de plus convaincu que cette expérience ouvre aux véritables richesses de l'être humain : art, culture et créativité. »⁸⁶. Cet espace serait donc une aire de rencontre, une aire partagée, d'échanges et de jeux, qui, entre autres, diffuse vers la culture et l'art. Il s'agit d'une aire qui induit des sentiments de complicité entre l'auteur et le lecteur. C'est à priori ce que recherche tout lecteur amateur des deux auteurs cités, même si parfois, un désaccord se crée entre les deux parties, la rencontre pouvant susciter le débat.

Le texte, donc, serait un espace transitionnel partagé selon différentes modalités, entre l'auteur, le lecteur et la langue ; le médium pour produire un effet, représenté par l'auteur d'un côté de l'espace, le lecteur de l'autre côté. En effet, le style, c'est la mise en tension entre les deux pôles, celui de l'auteur et celui du lecteur. Dès lors, ce qui « fait effet » est souvent associé au domaine des émotions. Ainsi, Céline s'exprimait-il dans l'interview donné à Francine Bloch en 1959 : « J'ai toujours la petite préoccupation de faire passer l'émotion du langage parlé à travers l'écrit. »⁸⁷. D'autre part, il sera intéressant ici de relever en termes de réception d'un texte ce que l'on peut définir comme les manifestations physiques et psychiques liées à sa lecture : la joie, le plaisir, le rire, ou au contraire l'agacement, la colère, la tristesse pour ne citer que les plus courants. Autrement dit, il s'agit de relever dans le paragraphe suivant, les effets liés aux émotions produits chez le lecteur lors de la réception du texte. Les deux auteurs à l'étude, ne sont ni l'un ni l'autre des auteurs convenus ou conventionnels, ils se définissent plutôt du côté de l'impertinence ou encore du nihilisme, d'où leur regard souvent sans concession sur la cruauté du monde. Leur écriture revendique son appartenance à la langue orale et familière, par opposition à la langue académique et leur ton à travers le style utilisé est tantôt provocateur, ordurier, tantôt tendre et humaniste, entre autres effets produits et ressentis à travers les différents registres utilisés. Cette recherche d'effets, suscite l'adhésion d'un lectorat tour à tour conquis par ces « effets » de style, amusé, irrité, ou encore « dégoûté » au sens propre comme au sens figuré. Nous allons dès lors, dans l'étude comparée de *Voyage au*

⁸⁶ Denys Ribas, *Donald Woods Winnicott, Psychanalystes d'aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

⁸⁷ Interview de Louis-Ferdinand Céline avec Francine Bloch au domicile de l'auteur-1959, *op.cit.*

bout de la nuit et de *Dévadé* nous intéresser aux effets suivants, nommés aussi « registres » représentant l'ensemble des caractéristiques d'un texte – ici par le biais de l'oral populaire – qui provoquent des effets particuliers sur le lecteur : l'effet comique, l'effet tragique, l'effet polémique, l'effet de dégoût, l'effet de réel et l'effet de plaisir.

A/ L'effet comique

Étrange état que celui dans lequel nous plonge la lecture de Céline. Au-delà des contenus des romans, du style d'écriture, de la biographie de l'auteur ou de ses positions politiques (fascistes antisémites) insoutenables, c'est l'effet de la lecture – fascinant, mystérieux, intimement nocturne et libérateur d'un rire sans complaisance mais néanmoins complice – qui constitue le véritable « miracle » Céline. Presque vingt ans après sa mort, près d'un demi-siècle après la publication du *Voyage au bout de la nuit*, comment, où, pourquoi cet univers célinien nous interpelle-t-il aussi vigoureusement ?⁸⁸

Les deux romans en présence produisent indéniablement des effets comiques. Ainsi, le lecteur qui s'empare des textes en question, est souvent amené à sourire ou rire des situations ou jeux de langage qui lui sont présentés par les personnages de narrateur que sont Bardamu et Bottom, mais parfois également par d'autres voix, exprimées notamment par l'insertion de discours dans les textes. Cela implique une complicité entre auteur et lecteur, celui qui est porté à rire ou sourire se place du côté de celui qui écrit ou raconte. Dans un espace partagé de compréhension de codes, écrivains et lecteurs se définissent alors comme appartenant à « la même famille », ou au même milieu socio-culturel. Cependant, dans *Voyage au bout de la nuit* comme dans *Dévadé*, le rire est protéiforme et outre les situations qui le produisent, l'effet comique est amplifié par la langue familière utilisée dans les romans. À propos de Céline, Henri Godard souligne :

Écrivant, il a bien le souci de faire courir dans sa prose une charge d'affectivité qui sera un moyen d'impliquer le lecteur [...] les réactions affectives qu'il cherche à inscrire dans les mots sont liés aux incidents et aux péripéties concrètes de l'histoire [...] elles n'atteignent au lyrisme que par moments brefs, interrompus souvent par un effet comique.⁸⁹

1/ L'ironie et le sarcasme

Le premier point de notre étude sur l'effet comique, portera sur l'ironie et le sarcasme dans les deux textes en présence, et plus particulièrement ici concernant le thème de l'amour, de la

⁸⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Édition du Seuil, 1980, p. 157.

⁸⁹ Henri Godard, *Poétique de Céline, op.cit.*, p. 192.

tendresse et du sentiment amoureux. En préambule, il est utile de définir les deux concepts ici considérés.

L'ironie est définie ainsi : « Manière de railler, de se moquer (de qqn ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre »⁹⁰. Dans cette acception, « L'ironie est une « figure de rhétorique apparentée à l'antiphrase »⁹¹. Par extension, l'ironie se définit comme une « Disposition railleuse, moqueuse, correspondant à cette manière de s'exprimer ; apparence, comportement ironique. »⁹².

En ce qui concerne le sarcasme, nous relevons la définition suivante : « Ironie, raillerie acerbe, insultante [...], moquerie »⁹³, définition complétée ici : « Le sarcasme n'est autre chose qu'une ironie faite avec aigreur et emportement. »⁹⁴.

À travers ces deux définitions, nous voyons clairement la proximité de sens des deux procédés, parfois synonymes en fonction de leurs acceptions.

Céline et Ducharme, usent de l'ironie et du sarcasme tout au long de leurs textes, et la manière dont apparaissent ces deux effets littéraires, à travers l'utilisation de « l'oral-populaire » chez le Français et le Québécois fera l'objet du paragraphe suivant.

Chez les deux auteurs, l'ironie procède d'abord du narrateur, Bardamu ou Bottom, qui tourne en dérision des sentiments le plus souvent valorisés comme l'amour et la tendresse.

Ainsi, au premier chapitre du *Voyage* concernant l'amour, Bardamu qui porte un regard désespéré et sans illusion sur la vie et le monde répond-il à son ami Arthur, qui s'exclame : « Il y a l'amour Bardamu ! » : « L'amour c'est l'infini à la portée des caniches et j'ai ma dignité moi ! que je lui répons. » (*VBN*, 8).

L'amour ici, est associé à un besoin primaire, très « terre à terre », qui abaisserait l'être humain à sa condition animale selon Bardamu d'où l'expression « j'ai ma dignité ! ». L'amour ne serait pas digne d'un être humain. L'analogie ici utilisée joue du contraste entre « l'infini » et « caniche ». Ainsi que de l'effet de surprise provoqué par le mot « caniche ». Les propos du narrateur revêtent dès lors un aspect ironique.

Plus loin dans le texte, alors que Bardamu, évoquant le passé, explique combien il a aimé Musyne, il s'exprime en ces termes : « J'étais encore naturel comme un animal en ce temps-là, je ne voulais pas lâcher ma jolie, et c'est tout, comme un os. » (*VBN*, 81). Comme

⁹⁰ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 5, p. 737.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, Tome 8, p.584.

⁹⁴ *Dictionnaire Littré de la langue française*, Tome 6, Encyclopédia Britannica, Inc, Chicago, Juillet 1994.

dans l'exemple précédent, Bardamu renvoie l'amour à l'animalité, par l'utilisation de la comparaison « comme un os ». Il ajoute une deuxième comparaison entre « sa jolie » qui désigne familièrement Musyne et « un os ». Il y a donc doublement sarcasme, dans le regard d'auto-dérision que Bardamu porte sur lui-même et l'image de Musyne comparée négativement à un os. L'amour, ici est présenté comme un sentiment vil.

Mais l'amour est aussi présenté de manière sarcastique à travers les mots de Robinson qui répond à Madelon, dans cette scène qui précède sa mort : « Les trucs aux sentiments que tu veux faire, veux-tu que je te dise à quoi ça ressemble moi ? ça ressemble à faire l'amour dans les chiottes ! ». (VBN, 493). Ce que Robinson nomme « les trucs aux sentiments » dans un registre de langue que l'on peut assimiler à de « l'oral-populaire », c'est une métaphore pour désigner l'amour, ici très éloignée d'une image idéalisée. Le nom « truc » qui est un terme familier, évoque souvent un objet sans grande valeur. Quant au nom « chiottes » dans l'expression « faire l'amour dans les chiottes », c'est un terme argotique-populaire qui péjorativement désigne les cabinets de toilette, lieu par lui-même connoté négativement de par son usage et qui renvoie aux besoins corporels primaires. *Voyage au bout de la nuit* véhicule en partie – même si ce n'est pas le seul point de vue exprimé dans le texte – un regard sarcastique sur l'amour ou le sentiment amoureux. Il est intéressant ici de faire un parallèle avec la notion de « bas corporel » théorisée par Michail Bakhtine au sujet de l'œuvre de Rabelais dont il nous dit que « Le puissant mouvement vers le bas, vers les profondeurs de la terre et du corps humain, pénètre tout le monde rabelaisien du bout en bout »⁹⁵. Cette notion de mouvement vers le bas peut être évoquée concernant les deux œuvres à l'étude. Bakhtine ajoute :

L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque. En bas, à l'envers, le devant-derrrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrière à celle du devant aussi bien sur le plan de l'espace réel que sur celui de la métaphore [...] Le rabaissement est enfin le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel.⁹⁶

Ici, dans les lignes de Céline, le « bas » du corps est rabaissé, l'amour sentiment « noble » est ramené à sa dimension corporelle et principalement aux zones génitales et sexuelles, logées dans ce qu'il est commun d'appeler le « bas-ventre ».

⁹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.376.

⁹⁶ *Ibid.*, p.368.

Le sentiment amoureux, la tendresse ou l'amour sont donc le plus souvent tournés en dérision par les deux auteurs. Ainsi, lorsqu'il narre la scène de dispute entre Robinson et Madelon à la fin du roman, avant que Madelon, poussée à bout, ne tire sur Robinson, il s'exprime en utilisant l'antiphrase ironique : « J'aurais pas pu imaginer qu'ils étaient parvenus si vite à de pareilles intensités sentimentales, c'était ainsi. » (VBN, 486)

Dans la même scène du roman, Madelon interpelle ainsi Robinson : «...De ce que je t'aime ?...Tu t'en fous aussi hein ?... » et Robinson lui répond « J'ai plus envie qu'on m'aime, ça me dégoûte ! ... » (VBN, 492). L'introduction du discours direct dans le texte pour retranscrire l'échange entre les deux amants et l'utilisation du langage familier ajoutent une intensité plus forte à l'effet sarcastique produit par les propos de Robinson : selon sa perception, l'amour est répulsif.

Enfin, on peut relever la phrase ici présentée sous forme de dicton : « L'amour c'est comme l'alcool, plus on est impuissant et soûl, et plus on se croit fort et malin. » (VBN, 78). Bardamu utilise un effet de style proche d'un aphorisme par sa construction. Or, cette utilisation d'aphorismes est récurrente dans l'œuvre de Céline, comme en atteste l'étude menée par David Alliot⁹⁷. Dans l'exemple cité, l'aphorisme permet à l'écrivain de porter un regard ironique sur l'amour qu'il ridiculise. Ainsi, il compare l'amour à l'alcool, les deux objets produiraient le même effet illusoire sur l'être humain.

Au sujet du romancier québécois et de sa relation à l'humour, Élisabeth Nardout-Lafarge écrit : « Dans l'œuvre de Ducharme, la fonction du rire est d'abord celle d'un contrepoids au lyrisme et à l'épanchement sentimental qui guettent les narrateurs. »⁹⁸. Ainsi, Ducharme présente-t-il dans *Dévadé* une image dégradée de l'amour, sentiment tourné en dérision sous le regard sarcastique de Bottom, narrateur souvent désabusé. Il fait dire à son narrateur : « Il me monte une bouffée de tendresse, un irrésistible arôme de mélasse. » (D, 261). Bottom exprime ici ce qu'il éprouve quand Juba s'adresse à lui pour l'attendrir. L'expression familière « bouffée de tendresse » que Ducharme construit sur le modèle de « bouffée de chaleur » évoque pour le lecteur une réaction qui est de l'ordre des sensations corporelles. D'autre part, dans l'expression « irrésistible arôme de mélasse » le terme « mélasse », signifie dans sa première acception « Résidu sirupeux de la cristallisation du sucre »⁹⁹. Ici, le caractère sucré de la mélasse,

⁹⁷ David Alliot, *Louis-Ferdinand Céline ; mots, propos, aphorismes*. Editions Le Mercure de France, La Table Ronde, 2016.

⁹⁸ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *Revue Études françaises*, Volume 47, p.125.

⁹⁹ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 6, p.345.

métaphore de la tendresse, provoque chez Bottom, une sensation d'écoeurement. D'autre part, dans le registre familier, la mélasse désigne « la boue »¹⁰⁰. La tendresse ici est donc représentée à travers l'image négative de la boue associée à l'aspect visqueux, collant et sirupeux de la cristallisation du sucre. À l'instar de Bardamu, Bottom démystifie l'amour et le ridiculise, avilit le sentiment de tendresse. Le suffixe péjoratif -asse du nom mélasse contribue à l'impression globale d'un abêtissement – voire abrutissement – de l'homme par la tendresse.

Quant à Bruno, l'ami d'enfance du narrateur, de Belle-Terre comme lui, décrit également comme un « rada », un marginal toxicomane et alcoolique, Bottom le définit ainsi : « Mais il n'y a pas de poisons qu'il ne fume pas, boive pas, baise pas, pas de défonce où il ne cherche pas à reproduire la démesure de l'amour, comme il l'appelle encore, amer et « ressentimental. » (*D*, 20). On peut souligner ici l'ironie du narrateur : dans la « démesure », le préfixe dé- indique « la privation » de mesure de l'amour, quant au mot-valise « ressentimental », il est la contraction du nom « ressentiment » qui caractérise le « fait de se souvenir avec animosité des maux, des torts qu'on a subis »¹⁰¹ et « sentimental ». Le sentiment amoureux est jugé avec méfiance et ressenti négativement par Bruno.

Il y a également un effet de démystification de l'amour à travers les propos suivants : « Juba ronfle jusqu'à travers la porte. On n'a plus les princesses qu'on avait » (*D*, 154). Ici, il est fait allusion au registre des contes de fées, à travers le nom « princesse », mais Juba se définit à l'opposé d'une princesse auréolée de beauté et de perfection, par la forme négative utilisée « on n'a plus » directement issue du langage familier avec l'usage du pronom « on » qui ajoute un degré supplémentaire à l'impression « d'oral populaire ». Juba est ramenée ici à sa dimension corporelle puisqu'elle « ronfle ». Or, le ronflement est associé au registre péjoratif des bruits corporels involontaires produits par l'homme et dont il se glorifie rarement.

Par ailleurs, il est intéressant de noter le jeu de mots suivant : « Parce que c'est de l'amour, voyez-vous. Et que l'amour c'est de même que ça marche. Ça roucoule au lieu d'avancer. » (*D*, 255). L'utilisation du pronom démonstratif « ça », appartenant au langage oral-familier, contribue à apporter une note négative à l'amour dont il est question. Le lecteur peut y voir également une allusion au « ça » freudien, instance psychique recueil des pulsions. Il y a ici dégradation de l'amour par l'allusion aux pigeons. D'où le double jeu de mots « ça roucoule au lieu d'avancer. » : le verbe « roucoule » est ici utilisé à la place de « recule » comme dans l'expression populaire « reculer au lieu d'avancer ».

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, Tome 8, p. 319.

D'autre part, quand ils abordent le thème de la sexualité, Céline et Ducharme s'expriment d'une manière sarcastique : Ainsi, Bardamu dit-il : « Depuis l'ascension de Mme Hérote, je savais que le cul est la petite mine d'or du pauvre. » (*VBN*, 211) (pour rappel, Madame Hérote est une sorte d'entremetteuse qui fait commerce des rencontres amoureuses qu'elle organise dans sa boutique de lingerie). Le nom « cul » qui relève de l'argot, et signifie ici « sexualité » se révèle plus cru et choquant que son synonyme en français standard, ce nom étant associé à un « mot grossier ». Ainsi, Céline « frappe » plus fort le lecteur quand il utilise la métaphore « la petite mine d'or du pauvre » pour désigner le sexe.

Le mot « cul » est également utilisé chez Ducharme à travers l'expression « gros cul » qui désigne Nicole (*D*, 47). D'autre part, Ducharme, dans la phrase exclamative, construite sur un jeu de mots : « Ah, la vache, c'est une grue. » (*D*, 263), précédemment citée, crée également une métaphore en comparant Juba à « une grue », soit un terme argotique et grossier qui a pour signification « prostituée ». La crudité des mots employés ici relevant de l'argot et de la langue orale, produit de l'ironie. L'humour provient aussi des deux noms d'animaux qui se télescopent dans cette exclamation.

Quant à l'expression « espèce de relique érotique » qui désigne « la patronne » handicapée, chez qui Bottom est employé comme homme à tout faire, pour s'occuper du jardin comme pour lui donner le bain deux fois par jour, le sarcasme ici est produit par le nom « relique », associé à l'adjectif « érotique ». En effet, une relique, a pour sens premier ce qui correspond « au corps, au fragment du corps d'un Saint dont le culte est autorisé par l'Église catholique » et par extension signifie un « objet auquel on attache moralement le plus grand prix comme à un vestige ou un témoin d'un passé cher »¹⁰². Ici, Ducharme détourne ironiquement le caractère « sacré » du terme « relique », en l'utilisant au sens figuré. « Relique » désigne péjorativement la patronne, plus âgée que Bottom. Cette utilisation à connotation négative, exprimant peut-être une forme de misogynie chez le narrateur, relève dès lors de la langue familière.

Nous pouvons constater à travers les deux romans étudiés, que l'ironie est souvent utilisée comme un mécanisme de défense chez les deux héros – anti-héros – que sont Bardamu et Bottom. Pour eux, s'épancher en parlant d'amour, c'est ouvrir une brèche et céder à la mièvrerie. Alors, les narrateurs des deux romans préfèrent tourner en dérision de tels sentiments, en usant de mots grossiers ou de la langue populaire le plus souvent « orale »,

¹⁰² *Ibid.*, Tome 8, p. 201-202.

comme s'il s'agissait de se démarquer de la langue académique d'une part, et de genres littéraires sublimant l'amour et les sentiments humains d'autre part. Ainsi, Élisabeth Nardout-Lafarge écrit-elle : « Les manuscrits de Ducharme montrent que le rire est aussi chez lui l'une des formes de la résistance de l'écriture, libre et en cela proche de la parole, à la littérature qui fige le texte et fabrique l'écrivain. »¹⁰³

Le sarcasme et l'ironie, participant de l'effet comique des textes considérés ici, impliquent le lecteur dans une relation de connivence, pourvu qu'il en comprenne les différents niveaux d'interprétation.

2/ Les jeux de mots

Les mots s'embusquent, ils bondissent, ils frappent et se retirent en un éclair. C'est la tactique de la guerre apache appliquée à la littérature. Les jeux de mots sont infinis, ils s'emboîtent les uns dans les autres sans s'épuiser. [...] les jeux de mots irritent les adultes parce qu'ils n'aboutissent sur rien. Ce sont des irruptions verbales, des injures, feux de Bengale, taches d'encre, confettis, grimaces. Ce sont des gestes vocaux, des gestes pour rien, pour narguer l'ennemi.¹⁰⁴

Dans la première partie de notre étude, consacrée aux formes de « l'oral-populaire » nous avons constaté que l'emploi des calembours et jeux de mots est particulièrement présent dans le roman de Ducharme, à travers le discours des narrateurs, mais Céline, pour sa part, en use aussi, par la voix de ses personnages et particulièrement Bardamu ce qui contribue à l'effet comique des deux textes en présence.

Chez Céline comme chez Ducharme, on notera des jeux de mots que le lecteur comprend comme tels, à condition qu'il partage les mêmes références littéraires.

Ainsi, Céline écrit-il : « Elle rigolaient bien les quatre visiteuses de Lola à m'entendre ainsi me confesser à grands éclats et faire mon petit Jean-Jacques devant elles. » (VBN, 214). Il y a ici un double niveau de compréhension : à un premier stade, Céline reprend l'expression « faire le Jacques » qui signifie en argot « faire l'imbécile »¹⁰⁵. Mais ici, Céline a substitué « Jean-Jacques » à « Jacques », et à travers le verbe « me confesser », le lecteur ne peut que lire un clin d'œil au célèbre ouvrage de Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*¹⁰⁶, affichant une posture contestataire vis-à-vis des références littéraires classiques et reconnues – Voltaire

¹⁰³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « *L'usure du rire chez Réjean Ducharme* », *op. cit.*, p.124.

¹⁰⁴ Jean-Marie G. Le Clézio, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *Le Monde*, 04/01/1969, p. 4.

¹⁰⁵ François Caradec, Jean-Bernard Pouy, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse, 2009, p.167.

¹⁰⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, [1782], Paris, Folio classique, 2009.

excepté, or, Voltaire était justement devenu le grand opposant de Rousseau – cette allusion à un texte célèbre et reconnu, se lit comme une critique de Rousseau. Ainsi, peut-on lire sous la plume de Marie-Hélène Boblet : « Les énoncés explicites d’anti-rousseauisme se dispersent dans l’œuvre, mais selon un mode énonciatif paradoxalement emprunté à Jean-Jacques. »¹⁰⁷

Par ailleurs, en termes d’inspiration « célinienne », il est intéressant de relever que dans *Le nez qui voque*¹⁰⁸, Ducharme fait dire au narrateur Mille-Mille « J’entends par vérité humaine une vérité qui n’est vérité que pour celui qui parle. Je fais mon petit Camus. » Cette dernière phrase est construite exactement sur le même modèle que je fais « mon petit Jean- Jacques » propos de Bardamu cités ci- dessus. Faut-il y voir un clin d’œil au roman de Céline ? C’est fort possible, lorsqu’on sait l’admiration de Ducharme envers l’auteur de *Voyage au bout de la nuit*.

Dans le même ordre d’esprit, Céline écrit-il : « De nos jours faire le « La Bruyère, c’est pas commode. Tout l’inconscient se débîne devant vous dès qu’on s’approche. » (VBN, 397) La tournure de phrase « faire le La Bruyère » avec l’emploi du déterminant « le » devant le nom propre « La Bruyère » désignant le célèbre auteur des *Maximes*, apporte une connotation humoristique aux propos de Bardamu, dont Céline raille la manie de « moraliser à tout prix dans de multiples sentences à la La Bruyère »¹⁰⁹, même si lui-même est amateur d’aphorismes. Cette manière familière de nommer l’auteur est une façon de le déconsidérer. En outre, il y a ici une critique sous-jacente de la psychanalyse, le plus souvent opposée à la psychiatrie, thème récurrent tout au long du roman.

En ce qui concerne Réjean Ducharme, on peut relever dans *Dévadé* une allusion, sous forme de jeu de mots, au roman de D.H Lawrence *L’Amant de Lady Chatterley*¹¹⁰ dans les lignes suivantes, alors que Bottom explique qu’il propose à la patronne qu’ils se tutoient : « Si on se tutoyait... Et j’ai peu à peu perdu mon Lady Chatterley’s Laveur complex » (D, 17). Associant anglais et français, Bottom fait référence ici à son double statut de jardinier et prodigieux de soins de toilette auprès de la patronne. Cette référence littéraire en langue anglaise, produit un effet comique à travers le jeu de mots impliquant le lecteur, connaisseur du célèbre roman britannique.

Dans le même esprit, Céline utilise aussi l’anglais à des fins comiques, comme dans ce passage où Baryton qui nourrit un vif intérêt pour la langue de Shakespeare demande à

¹⁰⁷ Marie-Hélène Boblet, *Voyage au bout de la nuit, un roman de la compassion démocratique*, Revue Esprit, Editions Esprit, Août/Sept 2007, 337, p. 61.

¹⁰⁸ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, *op.cit.*, p.82.

¹⁰⁹ Marie-Hélène Boblet, « *Voyage au bout de la nuit, un roman de la compassion démocratique ?* ». *op. cit.*, p.64.

¹¹⁰ David Herbert Lawrence, *L’Amant de lady Chatterley*, [1928], Paris, Gallimard, 1932 (traduction française).

Bardamu : « *How do you say impossible en English, Ferdinand ?...* ». (VBN, 435) Le lecteur peut comprendre ici un jeu de mots en référence à l'expression « impossible n'est pas français ». L'utilisation de la préposition en français « en » devant « English » confère à la phrase un aspect familier et comique, représentant Baryton qui tâtonne dans son apprentissage de l'anglais.

On trouve un autre trait d'humour en matière de référence historique dans cette déclaration de Bardamu : « Mais en m'approchant sur des quais, je devenais tout de même craintif. Je rôdais. Je ne pouvais me résoudre à franchir la Seine. Tout le monde n'est pas César ! De l'autre côté, sur l'autre rive, commençaient mes ennuis. » (VBN, 287). Ici, Céline fait allusion à l'expression « franchir le Rubicon » dont l'origine est l'évènement historique durant lequel Jules César traversa le Rubicon avec ses légions en 49 avant JC, alors que le Sénat romain l'interdisait. Le Rubicon est une petite rivière qui servait de frontière entre l'Italie romaine et la province de Gaule cisalpine et dans le droit romain aucun général n'avait l'autorisation de la franchir avec des soldats. Symboliquement, « franchir le Rubicon », signifie se lancer dans une entreprise aux conséquences risquées sans pouvoir faire marche arrière. Le comique de la réplique de Bardamu tient au fait, que l'enjeu « historique » pour notre « héros » est sans commune mesure avec le sens premier de l'expression. Ici, Bardamu est ridiculisé et présenté sous un aspect pusillanime. En somme, l'humour de cet extrait naît du décalage entre la signification de l'expression « franchir le Rubicon » et la réalité beaucoup moins héroïque de ce qui retient Bardamu de franchir la Seine. Le comique des propos du narrateur est lié à l'absurdité de la comparaison.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que Ducharme aborde la question de l'humour à travers les propos de Bottom : « Elle ne serait pas si comique si elle avait le sens de l'humour, comme il y en a tant. » (D, 219). Être comique, selon lui, doit se faire à l'insu de celui qui l'est : l'humour n'est pas présenté comme une qualité, et le comique de situation est valorisé par rapport au trait d'esprit. Notons qu'ici l'humour est la fois sujet de réflexion et procédé stylistique.

On peut relever également l'expression humoristique fondée sur une allitération en « q » « Qui a croqué qui dans ce quiproquo ? » (D,136). Ici, c'est aussi le lecteur que Ducharme interpelle comme s'il lui demandait s'il adhère à ses jeux de mots, s'il les comprend.

De plus, dans la phrase : « Comme on risque de gagner une dinde, j'ai fait une farce. » (D, 67), l'humour repose sur le double sens de « faire une farce » : à un premier niveau, on

songe à la viande hachée que l'on introduit dans la dinde, à un second niveau, on songe à l'expression « faire une plaisanterie ».

Enfin, la dernière phrase de *Dévadé* produit également un effet comique par la transformation de la locution « Tout est bien qui finit bien », expression qui conclut une série d'aventures, qui auraient pu mal se terminer, utilisée dans les contes de fée, mais aussi comme titre par Shakespeare pour une de ses comédies, par « Tout est bien qui ne finit pas, va. », Faut-il y voir un clin d'œil au dramaturge anglais dont on sait que Ducharme était un grand admirateur ? C'est en tout cas ce que nous révèle la présence de « l'œuvre complète en anglais de Shakespeare »¹¹¹ dans la bibliothèque de l'écrivain québécois. Pour autant, l'auteur québécois, en transformant la locution attendue se démarque de la littérature convenue, avec laquelle on sait que pour le moins, il gardait ses distances. À l'instar de Céline, il crée un écart avec ce qui était attendu par le lecteur.

« L'humour naît d'un décalage, d'un décrochement qui provoque la surprise »¹¹², écrit Élisabeth Nardout-Lafarge au sujet du romancier québécois. Cette réflexion, pour autant peut tout-à-fait s'appliquer au texte de Céline, et nous avons souligné ici, les affinités entre les deux auteurs concernant l'utilisation des jeux de mots dans leur écriture, jeux de mots dont l'effet produit chez le lecteur une impression ludique et le prête à rire ou à sourire, dans un espace de connivence partagée.

3/ L'humour basé sur le non-sens et l'absurde

Dans les deux romans étudiés, l'effet comique procède également de l'absurdité et du non-sens de certaines situations exprimées par l'auteur.

Ainsi, l'effet comique dans *Voyage au bout de la nuit* tient par exemple au fait que Bardamu médecin se présente lui-même comme étant malade. En effet, Céline écrit, en donnant la parole à « la tante à Bébert » à qui notre narrateur rend visite : « Bonjour Docteur, vous avez l'air comme malade ! qu'elle a remarqué tout de suite. » (VBN, 348). Cette phrase qu'on penserait extraite de la langue parlée provoque un effet comique associé à l'absurdité de la situation, le médecin se retrouvant du côté de ses patients. En réalité, Bardamu se situe régulièrement dans cette position de malade, ce qui lui fait dire ailleurs : « Moi j'avais la

¹¹¹ Philippe Ouimet. « Que lisait Réjean Ducharme ? Un inventaire de sa bibliothèque de 1800 livres publiés », *op.cit.*

¹¹² Élisabeth Nardout-Lafarge « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 124.

vocation d'être malade, rien que malade. » (VBN, 142). Il reprend l'expression « avoir la vocation » associée généralement à un métier, et tout particulièrement à la carrière médicale, pour créer cet effet comique en l'associant à la maladie. C'est encore ici le non-sens de la situation qui provoque l'humour. Enfin, dans le même registre, Gustave Mandamour dit à Bardamu : « Vous savez Docteur...qu'il a ajouté, vous avez vraiment pas bonne mine ! » (VBN, 501).

Quant à Bottom dans *Dévadé*, à l'instar de Bardamu, il se présente lui-même le plus souvent avec auto-dérision : « Je mettais tout mon orgueil à devenir le plus grand parasite que la terre ait jamais porté, le crampon total. » (D, 253). L'humour ici tient dans le décalage entre « orgueil » et « crampon total » expression métaphorique en français familier qui signifie ici parasite, quand le lecteur attendrait une qualité qui valorise Bottom plutôt qu'un trait de caractère négatif.

Dans un autre passage du texte, Bottom s'exprime-t-il ainsi : « Je sers trop à rien, ça me rend masochiste. Te gêne pas pour me maltraiter, ça me stabilise. » (D, 243). Ici, l'humour réside encore dans l'écart entre la maltraitance et son effet inattendu chez Bottom : quand habituellement les brimades sont sources de déséquilibres et d'inquiétudes, ici elles ont un effet stabilisateur. Il faut évidemment comprendre l'effet comique de la déclaration de Bottom à l'aune de l'adjectif « masochiste » par lequel Bottom se définit.

À travers ces exemples choisis parmi d'autres dans les deux romans, nous pouvons établir que l'humour des textes en présence tient en partie à l'absurde des situations ou des propos tenus notamment par Bardamu et Bottom. En effet, les contradictions et les paradoxes qui définissent les personnages de *Voyage au bout de la nuit* et de *Dévadé*, exprimés à travers l'oral-populaire, produisent un effet comique. Cependant, cet effet est associé le plus souvent à un effet dramatique et de manière générale, nous l'avons vu tout au long de ce paragraphe, Céline comme Ducharme pratiquent essentiellement l'humour noir, particulièrement à travers l'ironie, intensifiée par l'usage de la langue familière et argotique. De ce fait, le lecteur, le plus souvent « rit jaune ». Ainsi, une des caractéristiques de l'effet comique de *Voyage au bout de la nuit* et de *Dévadé* tiendrait à « une obligation de rire qui frise l'absurde [...] dans une relation paradoxale avec le lecteur, à la fois invité à rire et empêché de le faire »¹¹³, pour reprendre les propos de Élisabeth Nardout-Lafarge.

¹¹³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *op. cit.*, p.121.

En somme, on peut dire que le rire, est souvent désespéré dans les textes étudiés. Il cache le plus souvent des réalités sombres qui affectent les personnages de *Voyage au bout de la nuit* et de *Dévadé*. Comme par un effet de mise en abyme, Bottom nous livre ses réflexions à ce sujet : « L'hilarité qui nous gagne consume les tensions qui nous ont épuisés, que nous ne pouvions plus supporter sans éclater d'une façon ou d'une autre. » (*D*, 132).

Aussi, Franck Evrard souligne-t-il : « Envers de l'angoisse, l'humour s'affiche comme le seul recours contre la tentation du désespoir »¹¹⁴. Puis, il poursuit citant Eugène Ionesco :

Face à cette réalité insupportable et cauchemardesque de l'existence, Ionesco favorise la dérision qui permet de maîtriser l'angoisse :

« Pour ce qui est de l'humour il n'est pas seulement la seule vision critique valable, il n'est pas seulement l'esprit critique même, mais [...] l'humour est l'unique possibilité que nous ayons de nous détacher – mais seulement après l'avoir surmontée, assimilée, connue – de notre condition humaine comico-tragique, du malaise de l'existence. Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce ».

(*Notes et contre-notes*, Gallimard, p.205-206).¹¹⁵

Du rire aux larmes, la frontière est ténue. L'objet de la partie suivante portera sur l'effet tragique produit par « l'oral populaire » dans les deux romans.

B/ L'effet tragique

En préambule, nous allons définir ce que signifie le mot « tragique », utilisé soit comme un adjectif, soit comme un nom. Nous retiendrons d'abord cette première définition concernant l'emploi de l'adjectif :

Propre à la tragédie ; qui évoque une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même. Est pathétique ce qui, tragique ou non, évoque essentiellement l'homme souffrant, et dramatique ce qui évoque l'homme luttant.¹¹⁶

Concernant l'emploi du nom « tragique », nous retiendrons cette définition : « Qui inspire une émotion intense, par son caractère effrayant ou funeste. Dramatique, émouvant. [...] Effroyable, terrible. »¹¹⁷.

¹¹⁴ Franck Evrard, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996, p.115.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 9, p.41.

¹¹⁷ *Ibid.*

Aussi, à l'aune de ces définitions, nous allons étudier en quoi la langue orale populaire utilisée dans le récit de vie des personnages de *Voyage au bout de la nuit* et *Dégradé*, en particulier les narrateurs, leur condition sociale, leur marginalité, a pour effet d'apporter aux deux romans des moments tragiques, propres à susciter l'émotion du lecteur.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, l'effet tragique est le plus souvent associé à la condition humaine et au désespoir qui anime Bardamu du début à la fin du roman. En cela, l'épisode de la guerre est un sujet qui va inspirer à Céline des lignes d'une intensité dramatique sans précédent, tant le roman apparaît dans le paysage littéraire comme un des plus puissants réquisitoires contre la guerre, aspect que nous développerons dans notre dernière partie. Précisément ici, il est question de la Première Guerre mondiale que Céline va éprouver lui-même et dont il ne sortira pas indemne, blessé physiquement et psychologiquement, victime de traumatismes indéniables. Comme le fait observer Marie-Hélène Boblet,

Le roman-cri auquel s'apparente *Voyage au bout de la nuit* est un roman critique : la guerre représente une facture telle qu'on ne peut plus tenir un discours logique, à moins de tricherie sur le plan épistémologique et éthique. Se substitue au logos le choix du pathos, le cri de l'âme, sorti des tripes avec lequel Céline composera un « roman de nerfs » ou d'émotion : « J'écris comme je sens » écrira-t-il à Léon Daudet à propos de *Mort à crédit*. D'où la dimension expressionniste du roman célinien, il grince et interpelle les sens et le cœur.¹¹⁸

Par analogie, cette citation de Marie-Hélène Boblet qui évoque le « cri de l'âme » peut nous faire penser au tableau *Le Cri* d'Edvard Munch, peintre norvégien, œuvre pré-expressionniste datant de 1893 qui symbolise l'homme moderne emporté par une crise d'angoisse existentielle. Gaëtan Picon, quant à lui, représentera *Voyage au bout de la nuit* comme « l'un des cris les plus farouches, les plus insoutenables que l'homme ait jamais poussé » qui « annonce et domine le désespoir contemporain »¹¹⁹.

Dans le roman célinien, entre autres atrocités associées à la guerre, Céline en dénonce l'absurdité, comme dans l'épisode où Kersuzon, frère d'armes de Bardamu se fait tuer par erreur par des compatriotes, parce qu'il ne distingue pas dans la nuit, le lieu où il se trouve.

Dis donc, Kersuzon que je lui dis, c'est les Ardennes ici tu sais...Tu ne vois rien toi loin devant nous ? Moi, je vois rien du tout...

– C'est tout noir comme un cul, qu'il m'a répondu Kersuzon. Ça suffisait... [...]

¹¹⁸ Marie-Hélène Boblet, « Voyage au bout de la nuit, un roman de la compassion démocratique ? », *op. cit.*, p 58

¹¹⁹ Gaëtan Picon, *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Gaëtan Picon, [1948] Gallimard, 1976. p. 96

Il m'a répété ça encore deux ou trois fois à propos du noir et du cul et puis il est mort, tué qu'il a été, quelque temps plus tard, en sortant d'un village, je m'en souviens bien, un village qu'on avait pris pour un autre, par des Français qui nous avaient pris pour des autres. (VBN, 28)

La crudité du langage utilisé par Céline, est exprimée à travers les mots de Kersuzon un des « cavaliers d'escorte » de Bardamu dont il dit : « Ils s'exprimaient mal mes cavaliers d'escorte. Ils parlaient à peine pour tout dire. C'étaient des garçons venus du fond de la Bretagne pour les services et tout ce qu'ils savaient ne venaient pas de l'école mais du régiment. ». (VBN, 28). La comparaison « noir comme un cul » utilisée par Kersuzon est significative à deux niveaux : au premier plan, c'est l'expression d'un français populaire, argotique et non conventionnel (d'où la précision apportée par Bardamu : « ils s'exprimaient mal », le langage de Kersuzon est un sociolecte, entendu ici comme appartenant à un groupe social). Au deuxième plan la comparaison utilisée traduit le tragique de la situation : l'utilisation du nom « cul », terme argotique à usage vulgaire contribue à l'aspect dramatique de la situation. L'adjectif « noir » pour désigner la nuit désigne autant la nuit que la noirceur de la situation. Or, dans le roman, l'obsession de la nuit est comme le fil rouge qui guide Bardamu dans ses errances. Absurdité de la guerre, absurdité de la mort comme elle survient ici parce qu'on ne sait plus où on est et qui on est. La répétition de l'expression « prendre pour un autre », renforce le côté tragique de l'évènement.

Plus loin dans le texte, Bardamu explique :

On faisait queue pour aller crever [...] C'est à partir de ces mois-là qu'on a commencé à fusiller des troupiers pour leur remonter le moral, par escouades, et que le gendarme s'est mis à être cité à l'ordre du jour pour la manière dont il faisait sa petite guerre à lui, la profonde, la vraie de vraie. (VBN, 30)

Ici, Bardamu tout en usant de l'ironie, met l'accent sur la cruauté humaine qui est révélée à travers la guerre, c'est la « petite guerre » du gendarme dont la noirceur d'âme est révélée sur le champ de bataille. Parce qu'à la guerre, les valeurs essentielles qui nous constituent disparaissent, selon le concept d'anomie, qui désigne « l'absence de normes sociales, d'organisation, de lois »¹²⁰. L'absurdité est encore présente à travers le paradoxe suivant : « On faisait queue pour aller crever ». Ironie du sort, on se précipite pour être tué et non pas pour échapper à la mort. En argot, le verbe intransitif à connotation péjorative « crever » qui signifie « mourir » est d'une intensité très forte, suscitant l'effroi et l'émotion chez le lecteur. On pense ici à l'expression « crever comme un chien », parce que les hommes sur le champ de bataille,

¹²⁰ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 1, p. 394.

ne sont pas mieux traités que les animaux. « Sa petite guerre » peut être entendue par le lecteur par opposition à la « Grande guerre », l'autre nom donné à la guerre 14-18. L'expression « la vraie de vraie » peut également par analogie nous faire penser à « la der des der », expression que l'on a créée pour définir la guerre 14-18, tant on espérait que ce soit la dernière. Par ailleurs, il faut relever les occurrences du verbe « crever » dans les lignes suivantes : « Il existe pour le pauvre en ce monde deux grandes manières de crever, soit par l'indifférence absolue de vos semblables en temps de paix ou par la passion homicide des mêmes la guerre venue. » (*VBN*, 82). Ainsi qu'à travers les paroles de Robinson : « J'espère qu'à pas crever...ça suffit...J'me dis qu'un jour de gagné c'est toujours un jour de plus ! » (*VBN*, 47). Enfin, Céline ajoute ce constat terrible d'un avenir compromis : « Dans l'imminence de l'abattoir, on ne spécule plus beaucoup sur les choses de son avenir, on ne pense guère qu'à s'aimer pendant les jours qui vous restent puisque c'est le seul moyen d'oublier son corps un peu, qu'on va vous écorcher bientôt du haut en bas » (*VBN*, 82). Il faut souligner ici le terme « abattoir », métaphore de la mort cruelle et terrible qui attend « au tournant » les condamnés que sont les Poilus du roman : comme des bêtes menées à l'abattoir, dont le corps finalement n'est plus que de la « viande ».

Les affres de la guerre, la mort au bout du chemin sont aussi exprimés par la périphrase « ce métier d'être tué » dans la phrase : « Dans ce métier d'être tué, faut pas être difficile, faut faire comme si la vie continuait, c'est ça le plus dur, ce mensonge. » (*VBN*, 35). L'association entre « métier » et « être tué » met l'accent sur l'absurdité et l'atrocité de la guerre : comme on « apprend » un métier, on « apprend » à mourir à la guerre. L'absence du pronom indéterminé « il » et de la forme de la négation « ne », contribue à l'effet de l'oralité populaire ici. Les compagnons « de galère » de Bardamu, sont issus de milieux modestes on l'a vu, ils ont peu appris la langue à l'école, et utilisent le français populaire pour évoquer la guerre et le sort tragique de ces malheureux qui ne sont que de la « chair à canon », c'est faire parler leur voix.

Comme le rappelle Jean-Paul Vialard,

La guerre [...] a produit son langage singulier, celui des poilus, populaire et argotique, langage de l'obus et de la mitraille dont le dénuement, l'aridité rejaillissaient sur leurs narrateurs, à la façon des grenades qui explosaient dans les boyaux des tranchées, sombres métaphores de vies détruites avant d'être accomplies.¹²¹

¹²¹ Jean-Paul Vialard, « Le langage célinien ou les figures de l'aporie », e-littérature.net, janvier 2011.

L'effet tragique, s'il est révélé par la guerre dès le début du roman et cela sans que rien ne soit épargné au lecteur, dans un récit sans concessions, où rien n'est euphémisé, est omniprésent dans le *Voyage*, ne serait-ce que par la fuite en avant qui anime Bardamu et le pousse sans cesse vers ce « bout de la nuit » inexorable et sans alternative possible. Chez Céline, la maladie et la mort sont également des thèmes récurrents qui nous donnent des scènes extrêmement dramatiques. Ce qui fait dire à Bardamu : « La guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar. » (VBN, 418).

David Alliot souligne à ce propos : « La verve célinienne est un long cri de douleur qui parcourt le siècle. Tel Zeus, Céline se déchaîne et foudroie »¹²².

Aussi, s'il y a un thème commun aux deux romans qui nous intéressent, c'est le tragique de la condition humaine, à travers le sort des déclassés, des exclus de la société, qu'il s'agisse des narrateurs Bardamu ou Bottom, ou qu'il s'agisse des personnages qui gravitent autour d'eux.

L'exclusion de la société, la description du milieu des laissés-pour-compte est donc un trait commun à nos deux auteurs et produit un effet tragique dans les textes étudiés. Le lecteur se fait le témoin du sort et de la vie de ces personnages en déroute, le plus souvent désespérés, que représentent les narrateurs, ce qui transparaît dans la manière dont Julia Kristeva définit l'univers célinien :

Univers de frontières, de bascules, d'identités fragiles et confondues, errance du sujet et de ses objets, peur et combats, abjections et lyrismes. À la charnière du social et de l'asocial, du familial et du délinquant, du féminin et du masculin, de la tendresse et du meurtre.¹²³

Mais ces caractéristiques, nous le verrons, sont également applicables au roman de Ducharme.

A ce propos, la marginalité des personnages des textes à l'étude apparaît à travers le thème de l'alcoolisme et de la toxicomanie, thème récurrent et central dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*.

Ainsi Bardamu écrit-il au sujet de la concierge de son immeuble qui a en charge son neveu nommé Bébert : « La tante à Bébert rentrait des commissions. Elle avait déjà pris le petit verre. Il faut dire également qu'elle reniflait un peu l'éther. » (VBN, 243). La tournure orale populaire « la tante à Bébert » et l'expression « elle avait pris le petit verre » confèrent aux mots

¹²² David Alliot, *Louis-Ferdinand Céline ; mots, propos, aphorismes, op.cit.*, p. 11.

¹²³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, op.cit.* p. 159.

de Céline une expressivité plus forte que s'il avait utilisé un français plus normatif. Une fois encore, le style fait sens. Et le lecteur imagine aisément la scène décrite : l'alcoolisme au quotidien d'une femme évoluant dans un milieu social défavorisé, où l'alcool donne l'illusion d'apporter du réconfort. L'utilisation de l'article défini « le » et non pas l'article indéfini « un » exprime l'habitude qu'elle a de boire de l'alcool. « Le » petit verre, c'est celui qui est coutumier. « L'adjectif « petit » confère au nom « verre » auquel il est associé une impression familière qui évoque la dépendance à l'alcool d'autant plus que cette addiction — non exprimée ouvertement mais sous-jacente au texte — est complétée par le fait que la concierge ainsi définie « renifle » également « l'éther ». Le verbe « renifler », à usage populaire ici, est communément utilisé pour les animaux qui « flairent » un objet. Dans cet extrait, l'usage qu'en fait Céline est connoté négativement. Cette scène est très expressive, le lecteur imagine un tableau ou une scène de roman naturaliste, comme *l'Assommoir*¹²⁴, où Zola décrit avec intensité et à travers le vocabulaire argotique et populaire qu'ils utilisent, le drame que produit l'alcool chez ses personnages.

Par ailleurs, Céline écrit plus loin dans le texte :

Le dimanche soir tous les soupirs, les émotions, les impatiences, sont déboutonnés. L'amour-propre est sur le pont dominical et en goguette. Après une journée entière de liberté alcoolique, voici les esclaves qui tressaillent un peu, on a du mal à les faire se tenir, ils reniflent, ils s'ébrouent et font cliquer leurs chaînes. (VBN, 299).

Le dimanche soir, dans les quartiers de banlieue populaire que décrit Céline, l'alcool consommé pendant la journée apparaît comme un révélateur de toutes les frustrations et tensions humaines accumulées. La métaphore des esclaves pour désigner les hommes et « leurs chaînes » qu'ils font « cliquer » est à l'image d'un début de rébellion que produirait sur eux la consommation abusive d'alcool.

En outre, en évoquant les concierges de son immeuble à Rancy, Bardamu s'exprime-t-il ainsi :

Ils étaient autour du vin de table et des marrons chez ma concierge quand je passais devant leur loge pour la dernière fois. Ni vu, ni connu. Elle se grattait, et lui, penché sur le poêle, perclus de chaleur, il était déjà si bien bu que le violet lui faisait fermer les yeux. (VBN, 347)

¹²⁴ Émile Zola, *L'Assommoir* [1877], Paris, Folio classiques, 2008.

L'image représentée par le couple de la concierge et de son mari autour de la table, est réaliste voire expressionniste. La tournure passive « il était si bien bu » qui signifie « être ivre »¹²⁵ en argot confère une dimension encore plus dramatique à cette description de l'effet de l'alcool sur les personnages décrits par Bardamu.

L'absorption d'alcool, et en particulier « ses canettes » c'est aussi ce qui rythme les journées de Bottom, dans *Dévadé*, puisque sans ses six canettes journalières, il ne sait rien faire. Il se définit lui-même comme un « ivrogne trépignant » (*D*, 12) : « Je suis sorti du Marché Soir avec une grappe de six canettes ; le temps de rembrayer, j'en avais deux dans le corps » (*D*, 11). Le terme « grappe » est ici utilisé métaphoriquement pour le contenant des six canettes, ici assimilé à une grappe de raisin. Sans sa dose quotidienne, Bottom est en situation de manque. Et la recherche de « sa drogue », est comme une obsession qui lui fait parcourir les rues de Montréal et d'ailleurs. Il n'a pas d'autre préoccupation que celle d'étancher son besoin d'alcool. Bottom, on l'a vu est un « rada ». « Comme son surnom l'indique, Bottom est tombé au plus bas : “déficient social crasse”, “ ivrogne trépignant” (p.10), il n'a que deux passions, au demeurant unies dans un rapport de cause à effet : les femmes et la bière. [...] Avec sa gueule « dévadée » et sa dégaine de « rada », il traverse la vie comme un météorite en fin de course, lui qui n'a pourtant que trente ans ».¹²⁶ écrit Jean Morency. Bottom est animé par une force destructrice et cela confère au texte de Ducharme une note désespérée.

Dans le processus de destructivité qui les obsède, l'alcool et la drogue occupent l'univers dans lequel se débattent les personnages de *Dévadé*. Bruno, l'ami d'enfance de Bottom, un « rada » comme lui, est toxicomane :

Dans l'autobus Voyageur, il s'est trouvé assis avec le tournant de sa vie, un ange avec des petits boutons d'avitaminose et le mot LOVE épilé sur ses petites phalanges. En fourrageant dans son petit sac à franges pour lui donner du feu, elle a coquettement bouleversé une petite cuiller, une seringue, un mouchoir tortillé en garrot. Il a tilté, il a lévité, il était tout mouillé.

Ici, le mot « LOVE » en lettres majuscules sur les phalanges de la jeune fille toxicomane apparaît comme une référence au film *La nuit du chasseur*¹²⁷, tiré du roman du même nom de Davis Grubb publié en 1953. À partir d'une situation construite sur la dichotomie amour/haine symbolisée par l'affrontement de la main droite et de la main gauche du faux pasteur, Charles

¹²⁵ François Caradec-Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire, op.cit.*, p. 54.

¹²⁶ Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », *Nuit Blanche*, (43) *le Magazine du livre*, Mars-Avril-Mai 1991, p. 34-37.

¹²⁷ Charles Laughton, *La nuit du chasseur*, États-Unis, 1955.

Laughton produit un film sur les rapports ambigus entre les deux sentiments opposés. Comme dans le film, apparaît l'opposition entre l'amour et la haine : la tentation de la seringue, c'est l'amour qui se retourne en haine puisque la prise de drogues « dures » est synonyme de destruction. Les personnages de *Dévadé*, par ailleurs, oscillent souvent entre amour et haine, haine de soi et des autres, le consommateur en situation de manque « transgresse » pour se fournir sa drogue, que ce soit à travers les mots qu'il utilise ou les actes qu'il pose. Cela évoque pour nous ce que Sigmund Freud a nommé « la transposition d'amour en haine »¹²⁸ selon le schéma de la « transformation d'une pulsion en son contraire »¹²⁹. Dans le même extrait, toujours à propos de Bruno, Ducharme écrit : « Il était possédé, il ne s'appartenait plus » (*D*,146). L'auteur québécois, illustre ici l'emprise « démoniaque » de la drogue et le tragique de la situation liée à la toxicomanie : les personnages de son roman sont des désespérés, ils « s'évadent » (ou se « dévadent »), se détruisent comme s'ils cherchaient à fuir leur condition. Ces exclus de la société expriment d'autant plus leur mal-être que leur langue est abrupte, dérangeante propre à créer le malaise par sa nature non conventionnelle.

« Il est reparti avec sa shooteuse. Elle le fait marcher. Il demande pas mieux. Ça le déraille. Il va courir. Jusqu'à ce qu'il se lève ou qu'il tombe.

- Sur la tête, oui !... Putain de dope.

- Il cherche une fille pour faire la mort. Une garce. Une dure, qui va dormir aussi fort et aussi longtemps que lui, qu'il va serrer dans les bras aussi fort et aussi longtemps qu'il a envie, qui ne le réveillera pas au milieu de l'éternité parce qu'elle a peur dans l'obscurité ». (*D*, 210)

« Par la force des choses, Bottom devient le bouc émissaire de son époque qui n'en finit plus de finir, de pourrir, de s'avilir et de dépérir, d'une société qui s'enfonce lentement dans le marasme des conventions, des idées toutes faites, des clichés de langage »¹³⁰, écrit Jean Morency au sujet du narrateur de *Dévadé*.

« Il se peut qu'elle me traite en masochiste fini, qu'elle ait échafaudé la théorie qu'à force de me sentir coupable de boire je ne bois plus que pour me punir d'avoir bu, et que je ne boirai plus si elle réussit à me rendre heureux d'avoir bu » (*D*, 179). Ici, Bottom exprime le cercle vicieux dans lequel il évolue, à travers la répétition du verbe « boire », utilisé sous différents temps et modes : du passé-composé au futur, et de l'infinitif à l'indicatif. Ainsi est

¹²⁸ Sigmund Freud *Pulsions et destins des pulsions* (1915), Paris, Éditions Payot et Rivages, 2012, p. 89-90.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 36.

définie l'action qui domine sa vie qu'elle soit passée, présente ou future. L'alcoolisme entraîne les personnages de *Dévadé* dans un puits sans fin.

Mais cette vie d'exclu, dépendant de l'alcool, apparaît le plus souvent comme une fatalité à travers les réflexions que nous livre Bottom : « On a pas besoin de se paqueter pour avoir une sale gueule. J'avais pas bu quand je suis né, et j'avais déjà une gueule qui revenait pas à ma mère. » (*D*, 131). Le verbe « se paqueter » vient de l'expression « se paqueter la fraise », locution populaire québécoise qui signifie « se soûler ». L'association de l'expression québécoise citée ci-dessus avec les expressions « avoir une sale gueule », (marquée négativement par sa combinaison avec l'adjectif « sale »¹³¹), ou une « gueule qui ne revient pas à quelqu'un », expression argotique et péjorative, dévalorisent l'image de Bottom que sa mère trouvait laid à sa naissance. Il y a ici un effet tragique : le lecteur, mis dans la confiance, éprouve de l'émotion et de l'empathie envers Bottom.

« Lire « *Le Voyage* » c'est comme vivre, c'est être condamné et le savoir ce qui est l'essence même du tragique. Il n'y a rien au-delà de cet acte de lucidité qu'une immense finitude. »¹³², écrit Jean-Paul Vialard.

En somme, le tragique dans les deux romans, est associé à l'angoisse existentielle des personnages en présence, et notamment celle des narrateurs. Ce qui caractérise Bardamu et Bottom, c'est la fuite du réel dans une course désespérée représentée par la métaphore du voyage, que l'on trouve dans les deux romans. Ainsi, dans le prologue de *Voyage au bout de la nuit*, Céline écrit-il :

*Voyager, c'est bien utile ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déception et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.
Il va de la vie à la mort.*

Le voyage dont nous parle Céline à travers les aventures de Bardamu, c'est le « passage » tragique de l'homme sur terre, entre sa naissance et sa mort.

Ducharme, quant à lui semble pasticher le titre du roman de Céline lorsqu'il écrit en parlant de Juba : « Elle poursuit son voyage au bout du champagne » (*D*, 226).

Plus loin dans le texte, Bottom s'exprime ainsi, toujours au sujet de Juba :

Elle m'entraîne par la main au hasard des embranchements du couloir, en souhaitant qu'ils se combinent et se multiplient jusqu'à ce qu'on ne trouve plus la sortie et qu'on soit condamné à y

¹³¹ Jacques Cellard - Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette, 1991, p. 441.

¹³²Jean-Paul Vialard, « Le langage célinien ou les figures de l'aporie ». *op. cit.*, p. 1.

terminer notre vie, bien au chaud, comme des termites dans leurs galeries On servirait de guides, passeurs. On montrerait le chemin aux pauvres malheureux qui cherchent à se perdre, aux voyageurs qui veulent rester partis. (*D*, 227)

La vie aboutit à une impasse sans issue, puisqu'on « ne trouve plus la sortie ». La comparaison avec des termites pour évoquer le sort des hommes condamnés à vivre dans des galeries, sous terre, est désespérée. Les voyageurs, dans l'univers de *Dévadé* sont de « pauvres malheureux » qui « veulent rester partis ». À ce propos, Janusz Przychodzeń. souligne :

Le thème du départ et, ce qui en résulte naturellement, celui du voyage, apparaissent significativement dès les premières lignes du roman : Bottom apparaît pour la première fois dans *Dévadé* lors de sa rupture avec la patronne et de sa fuite clandestine chez Juba. Cette logique de rupture-fuite, qui inclut l'élément de retour permettant de boucler la boucle du va-et-vient éternel, se reflète constamment dans le comportement de Bottom.¹³³

« Les interprétations modernes du tragique identifient volontiers celui-ci à la conscience de la finitude : le sentiment tragique de la vie. »¹³⁴ écrit Marc Escola. Aussi, lors de l'épisode en Afrique, Céline raconte le sort des colons atteints de maladies tropicales dans l'indifférence quasi-générale : « Ainsi vont les hommes qui décidément ont bien du mal à faire tout ce qu'on exige d'eux : Le papillon dans la jeunesse et l'asticot pour en finir. » (*VBN*, 146). Céline affirme qu'il n'y a pas de salut ou d'espoir d'élévation spirituelle après la mort, les métaphores du papillon et de l'asticot sont très expressives. L'homme finit sous terre, mangé par les vers, ici nommés sous le nom familier « d'asticot ».

Quant à Bottom, selon lui, la condition de l'être humain sur terre ne vaut guère mieux que ce qu'en pense Bardamu : « Ce qui nous tient c'est l'espoir de nous sauver, nous évader profiter du désordre, de la confusion, de la catastrophe pour échapper à la justice justement... » (*D*, 274). L'espoir réside dans la fuite. Il n'y pas de construction de projet pour un avenir ici, à l'inverse, l'espoir est associé à la destruction, exprimée par l'énumération de noms appartenant au registre « cataclysmique » : « désordre », « confusion », « catastrophe ». Par ailleurs, Bottom est ainsi décrit, à travers les mots de la patronne : « Quand j'ouvre les yeux, je me dis qu'est-ce-que c'est que ce parasite, cette épave. Puis je ferme les yeux et je me dis tant mieux s'il tombe plus bas, vivement qu'il m'entraîne avec lui... » (*D*, 61). Ici, l'image de la chute, illustrée par l'expression : « tant mieux s'il tombe plus bas » est assimilable à une tentation

¹³³ Janusz Przychodzeń. « La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p.350.

¹³⁴ Marc Escola, *Le Tragique*, Paris, Flammarion, 2002. p.237

suicidaire. La fuite ou le suicide (à petit feu, par la consommation de produits stupéfiants) seraient alors les seules échappatoires possibles au désespoir qui habite les hommes ?

Enfin, à en juger par les lignes suivantes, l'avenir ne vaut guère mieux, selon Bardamu :

Ce qui est pire c'est qu'on se demande comment le lendemain on trouvera assez de force pour continuer à faire ce qu'on a fait la veille et depuis déjà tellement trop longtemps où on trouvera la force [...] pour aller se convaincre une fois de plus que le destin est insurmontable, qu'il faut retomber au bas de la muraille, chaque soir, sous l'angle de ce lendemain, toujours plus précaire, plus sordide.

C'est l'âge aussi qui vient peut-être, le traître, et nous menace du pire. On n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. » (VBN, 199-200).

Il existe donc des points de convergence entre *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*, notamment à travers la vision tragique du monde et de la condition humaine selon leurs auteurs. Cette représentation sombre et pessimiste de la société dans laquelle évoluent leurs personnages, accentuée par la langue orale populaire ici utilisée, a pour effet de susciter chez le lecteur une émotion vive. Toute la dimension tragique de l'existence décrite dans les deux romans en est amplifiée. Le style fait sens, comme le suggère Céline avec sa truculence habituelle :

L'émotion dans le langage écrit !... Le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !...comme je vous dis !...c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !...le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » ! ... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est par rien !...¹³⁵

Mais si le lecteur est touché et manifeste de l'empathie envers les personnages et leur destin dans les deux romans, à travers cette émotion que Céline et Ducharme ont su intégrer à la langue qu'ils utilisent, il peut également être déconcerté et éprouver de l'agacement, confronté au ton polémique utilisé par les romanciers français et québécois. C'est ce point que nous développerons dans le paragraphe suivant.

C/ L'effet polémique : entre la provocation et la transgression

Ce qui est polémique c'est « ce qui est relatif, qui appartient à la polémique, définie comme un débat par écrit, vif ou agressif [...]. *Discours polémique* type de discours, lié à une

¹³⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1995, p. 21-22.

rhétorique, où le modèle de communication dominant est l'opposition à des discours existants »¹³⁶.

« Conscients de la transgression qu'ils opèrent, les auteurs de récits oralisés thématisent souvent l'irruption de la parole vive dans leurs œuvres. (Voyage dès l'incipit scène d'une instauration du parler) »¹³⁷, remarque Jérôme Meizoz.

En ce sens, Céline et Ducharme apparaissent comme des écrivains provocateurs, suscitant la polémique et tous les deux, chacun à leur manière, se revendiquent contre l'ordre établi et la société bienpensante. La langue familière et argotique qu'ils utilisent a parfois un goût de scandale. Leurs écrits peuvent ainsi se révéler sulfureux, par les portraits et descriptions au vitriol qu'ils contiennent, mais également par l'usage des gros mots, jurons et insultes. « La notion de "langage populaire" à la façon de toutes les locutions de la même famille n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres choses par l'action durable d'inculcation et d'imposition assortie de sanctions qu'exerce le système scolaire. »¹³⁸, souligne Pierre Bourdieu. Ainsi, la position contestataire des romanciers en présence portée par la voix de leurs narrateurs et la langue « orale populaire » qu'ils utilisent, s'inscrit contre la société bien-pensante en général, contre le système scolaire en particulier, notamment concernant Céline. Selon Jérôme Meizoz, le comparant à Ramuz : « L'affinité des écritures de Ramuz et Céline apparaît plus clairement à travers le recours à un modèle d'expression méjugé, exclu de la norme culturelle véhiculée par l'école : le parler ordinaire. »¹³⁹ Céline, pour sa part, dit avoir inventé la « langue antibourgeoise »¹⁴⁰.

Quant à Ducharme, Élisabeth Haghebaert écrit le concernant :

Pour Ducharme, le rejet de l'assimilation et de l'intégration dans un espace littéraire dominant va de pair avec l'instauration de la différence et passe par une entreprise de « dé-culture ». S'il a séduit Gallimard, ce n'est assurément pas parce qu'il se plie aux règles, mais bien plutôt parce qu'il les bafoue en les exhibant et que, ce faisant, il met l'accent sur ce qui le distingue à la fois des Français et des Québécois.¹⁴¹

Nous avons donc bien ici en présence deux auteurs contestataires et marginaux, atypiques, singuliers dans leur écriture et n'appartenant pas à un genre littéraire défini. Pour

¹³⁶ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 7, p. 556.

¹³⁷ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 31.

¹³⁸ Pierre Bourdieu, « Vous avez dit "populaire" ? » *Actes de la recherche en sciences sociales*, Persée, Année 83-n°46, p.98-105.

¹³⁹ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, Op. cit., p.377.

¹⁴⁰ *Cahiers Céline*, 1, p.51 et 172. *Cahiers Céline*, 2, p.133.

¹⁴¹ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, op. cit., p 41.

autant, Céline et Ducharme ont ceci en commun de chercher à provoquer le lecteur. À ce propos, il est intéressant dans les deux romans de relever une forme de violence manifeste tant au plan du fond qu'au plan de la forme. Cette expression de la violence contribue à l'effet provocateur et transgressif, relevé dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*. Ainsi, à travers le vocabulaire utilisé, teinté parfois d'une agressivité tangible, le juron, l'injure et le « gros mot »¹⁴², selon Catherine Rouarencq qui le définit comme un « mot grossier », l'écriture provocatrice et provocante de Céline et Ducharme entraîne des réactions de répulsion chez le lecteur. Par ailleurs, la langue de nos deux auteurs participe de ce que Marie-Hélène Larochelle nomme « l'invective »¹⁴³ qui « s'inscrit dans la « parole pamphlétaire », selon la formulation de Marc Angenot. »¹⁴⁴.

Pour traiter l'aspect polémique, nous allons dans un premier temps nous attacher à la critique de la religion dans les deux romans.

1/ La critique de la religion

Dans *Voyage au bout de la nuit*, la critique de la religion apparaît notamment à travers les propos ironiques et le vocabulaire argotique à connotation négative de Bardamu au sujet de l'Abbé Protiste :

Je ne le connaissais pas ce prêtre, j'ai failli l'éconduire. Je n'aimais pas les curés, j'avais mes raisons [...]. Enfin on avait dû le prévenir que je n'aimais pas les curés [...]. Donc, on ne s'était jamais bousculé autour des mêmes malades. Il desservait une église, là, à côté, depuis vingt ans, m'apprit-il. Des fidèles, il en avait des masses, mais pas beaucoup qui le payaient. Plutôt un mendigot en somme. Ceci nous rapprochait. La soutane qui le couvrait me parut être une draperie bien malcommode pour déambuler comme dans la bouillabaisse des zones. *VBN*, 336)

Ici, l'Abbé Protiste, selon Bardamu, « dessert » l'église au lieu de la servir. À son sujet, il faut relever le terme argotique « mendigot », à connotation péjorative, qui signifie « mendiant »¹⁴⁵. La soutane du prêtre, est désignée métaphoriquement par « une draperie bien malcommode » ou « pareil attirail » (*VBN*, 336). Bardamu ajoute dans la présentation du prêtre : « Il avait des dents bien mauvaises, l'Abbé, rancies, brunies et haut cerclées de tartre verdâtre une belle pyorrhée alvéolaire en somme [...] elles n'arrêtaient pas de venir juter les

¹⁴² Catherine Rouayrencq, *Les gros mots, op.cit.*, p 5.

¹⁴³ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective. chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*. Montréal, 2005.

¹⁴⁴ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 20-21.

¹⁴⁵ François Caradec, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, 2009, Éditions Larousse, p. 197.

choses contre ses chicots ». (*VBN*, 336) « Une espèce de sale audace s'était emparée de lui, peu à peu avec l'argent » (*VBN*, 339). Ce portrait « haut en couleurs » est évocateur du mépris de Bardamu-Céline au sujet de la religion. Le terme « chicots » qui signifie en argot « dents gâtées » affuble le personnage de l'Abbé Protiste de caractéristiques physiques dégradées. Contre l'idée bienpensante de religieux dépourvus de péchés, le prêtre décrit par Bardamu est vénal, attiré par l'argent « sale ». Faut-il voir derrière ces traits de caractères négatifs une diatribe contre la religion chez l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* ? C'est probable quand on sait l'esprit anti religieux voire anticlérical qui caractérise Céline.

Chez Ducharme, la critique de la religion passe par l'usage des « sacres » (que représentent les jurons religieux au Québec) chez ses personnages. À ce propos, Marie-Hélène Larochelle écrit : « l'injure religieuse est l'une des formes de la violence verbale les plus répandues au Québec. Le blasphème y est appelé sacre. »¹⁴⁶. Elle cite ici Jean-Pierre Pichette qui écrit : « Pour les Québécois, « sacrer », verbe intransitif, signifie familièrement « jurer, blasphémer. »¹⁴⁷. « Le blasphème prend une forme particulière » poursuit-elle, « les objets et les lieux de culte (le calice, le ciboire, le tabernacle, l'hostie), utilisés de façon déplacée, servent la violence verbale. Le sacre québécois se compose donc essentiellement de termes dont la sémantique est repensée, et ce nouveau sens y est aussi lexicalisé comme invectivant. »¹⁴⁸. « Le mot est vidé de son sens et n'appelle pas directement la divinité ou les choses sacrées »¹⁴⁹.

Ainsi, dans l'expression : « Christ que vous êtes belle !... » (*D*, 209) Bottom s'adresse à Crigne, une femme qu'il trouve séduisante. Le sacre « Christ » est utilisé comme une interjection propre à exprimer l'admiration du narrateur.

On constate également une accumulation de sacres et de jurons mélangés dans la phrase suivante : « Le jour se lève, il entre, il a mon portrait, il accomplit avec son atroce minutie sa besogne de me désigner, me coincer, me coffrer dans les relents du canapé où je fais mes prières (maudite ordure de Christ de dégénéré, ah là ah, tu vas y goûter là mon pété, mon effrontée calamité, mon petit Christ de sale, de mental, de frustré foireux). » (*D*, 147). Ici, il faut entendre ironiquement l'expression « je fais mes prières », puisqu'il s'agit plus précisément de jurons religieux dans la bouche de Bottom. Selon Marie-Hélène Larochelle,

¹⁴⁶ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p. 202.

¹⁴⁷ Jean-Pierre Pichette, *Le Guide raisonné des Jurons*, op. cit., p. 27.

¹⁴⁸ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective*, op. cit., p. 202.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 207.

La narration de Ducharme associe les sacres à des « performatifs de l'insulte » (« dégénéré », « calamité », « mental », « frustré », « foireux ») pour composer l'agression. Ici, les expressions blasphématoires augmentent l'affectivité de la réplique, mais il est significatif de voir qu'elles se trouvent isolées entre des parenthèses qui marquent les différents lieux de la parole.¹⁵⁰

Par ailleurs, Bottom dit au sujet de la patronne : « Elle ne comprend pas les farces sur le péché solitaire. [...] Qu'est-ce qu'elles fabriquaient toutes au pensionnat Marie Regina à part prier pour que la messe finisse ? » (*D*, 133). Il y a ici une critique acerbe de l'hypocrisie dans les établissements religieux au Québec.

En outre, on peut relever l'association blasphème-prière lorsque Bottom s'exprime ainsi : « Je vous salis Marie pleine de bière » (*D*, 56). Ce jeu de mots fonctionne comme une parodie de la prière catholique : « Je vous salue Marie pleine de grâce ». La transformation du verbe à la première personne « je vous salue » en je vous « salis », avec sur le plan phonétique un seul changement de phonème [y] devient [i], la transformation du nom « grâce » en « bière » apparaît comme une démystification de la religion en la tournant en ridicule.

On observe le même phénomène lorsque Bottom s'exprime ainsi : « Prier, Notre père qui êtes odieux, qui êtes le vide qui a horreur de la nature, la mienne plus que les autres... ». (*D*, 35). Ici, bien sûr il faut voir une allusion au poème de Prévert : « Notre Père, qui êtes aux cieux, restez-y. »¹⁵¹ Ainsi, comme l'écrit Marie-Hélène Larochelle à propos des deux derniers exemples cités : « Et Ducharme comme Prévert [...] se joue de l'association du blasphème et de la prière : “je vous salis Marie pleine de bière” (*D*,56) ou “Notre père qui êtes odieux, qui êtes le vide qui a horreur de la nature” (*D*, 35) ». ¹⁵²

Or, il est indéniable que dans son poème Prévert règle son compte à la religion catholique. Le clin d'œil de Ducharme à ce poème est une manière d'interpeler le lecteur sur son aversion pour la religion. Il n'hésite d'ailleurs pas à dénoncer l'hypocrisie de la pratique religieuse et le comportement pédophile des prêtres : Ainsi fait-il parler son narrateur : « C'est même tout ce qu'il y a de sacré dans cette sacrée bondieuserie !...On rit mais je me vois pas rouler sous la table entre les chaises roulantes la main sous la soutane du révérend » (*D*, 142) L'utilisation ici du terme argotique « bondieuserie » est péjoratif, il signifie « Bigoterie, objet de piété »¹⁵³. Ducharme provoque un détournement de ce que lecteur pourrait attendre : ici,

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵¹ Jacques Prévert, *Paroles, Pater Noster*, Paris, 1972, édition Folio, p. 60.

¹⁵² Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme.*, op. cit., p. 214.

¹⁵³ François Caradec, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, op. cit., p. 42.

c'est Bottom qui s'imagine procéder à des attouchements sur le prêtre. Or, quand on connaît la situation en matière de pédophilie dans l'église catholique, il y a un effet de surprise, à l'inverse de ce qu'attend le lecteur.

Mais Ducharme exprime également son positionnement anti-religieux lorsqu'il écrit au sujet de Juba : « Elle se prétend l'enfant abandonnée d'une prostituée et du curé qui l'avait dévoyée pour la recruter dans le bordel qu'il exploitait. » (*D*, 216). Avec ironie et sarcasme, l'écrivain québécois, assimile ici le « curé », prétendu père de Juba, à un proxénète : c'est lui qui « dévoie » la prostituée et non l'inverse.

2/ L'auto-dévalorisation des narrateurs ou la figure de l'anti-héros

Mais la provocation chez les deux auteurs en présence tient également à la personnalité des narrateurs que sont Bardamu et Bottom et à leur manière constante de se dévaloriser et de se présenter sous une apparence négative. Difficile dès lors pour le lecteur de s'identifier au narrateur anti-héros : cela le déconcerte si tant est qu'il est à la recherche d'un « héros héroïque », bien que dans la littérature du XXe siècle les héros aient changé et que selon Antoine Compagnon : « Romans de victimes plutôt que de héros, ceux de l'entre-deux guerres le resteront, portant longtemps les traumatismes de la guerre »¹⁵⁴. Cette manière de procéder, commune aux deux auteurs, est une façon d'interpeler le lecteur : qu'il ne s'attende pas à trouver chez le personnage principal des traits de caractères ou des comportements forçant l'admiration. Ceci a potentiellement pour effet d'intriguer, d'agacer le lecteur ou encore de le dérouter. Présenter une image de « perdant », de marginal à travers son héros, c'est un choix d'auteur qui consiste à rompre avec ce qui est convenu et attendu. Qui plus est, dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*, le narrateur lui-même paraît tout-à-fait lucide puisqu'il pratique constamment l'auto-dévalorisation. Et c'est encore par l'utilisation de « l'oral populaire » amplificateur de ce regard sans complaisance, que porte sur lui-même chacun des narrateurs que cet élément est le plus probant, comme une provocation de l'écrivain qui place le lecteur dans une position inconfortable dans le but d'entretenir et de cultiver le malaise.

Ainsi, Bardamu avoue-t-il : « J'avais renoncé d'ailleurs, depuis belle lurette à toute espèce d'amour-propre [...]. Il me suffisait à présent de me maintenir dans un équilibre supportable, alimentaire et physique ». (*VBN*, 428-429). La locution adverbiale : « belle

¹⁵⁴ Antoine Compagnon, *La Grande Guerre des écrivains, d'Apollinaire à Zweig*, Textes choisis et présentés par Antoine Compagnon, Gallimard, 2014, p. 46.

lurette » expression familière, appartient à l'oral populaire. Bardamu est loin de se présenter comme un personnage ambitieux, tenace et volontaire ici, ce qui peut dérouter le lecteur.

Par ailleurs, outre ce manque d'ambition qu'il s'attribue, le narrateur du *Voyage* se définit par ses défauts et non par ses qualités : « À l'instant je le trouvais abominable de me déranger au moment juste où je commençais à me refaire un bon petit égoïsme [...] parce que je peux bien le dire à présent, j'étais pas du tout content de le revoir. » (VBN, 445), souligne-t-il au sujet de Robinson qu'il retrouve par hasard à Paris. L'expression « me refaire un bon petit égoïsme », outre qu'elle relève du registre de l'ironie, met en exergue ce trait de caractère négatif que Bardamu affiche régulièrement, trait de caractère susceptible de provoquer de l'antipathie chez le lecteur si tant est qu'il considère cette affirmation au premier degré.

Souvent, Bardamu exprime son « besoin » de partir « ailleurs », « mû » par sa pulsion de voyager, quitte à perdre ce qu'il a de précieux, comme c'est le cas ici en ce qui concerne Molly, dont il aura été amoureux. Alors que cet aspect aventurier de sa personnalité pourrait être valorisé, il nomme ce trait de caractère « son vice » : « Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par conviction d'une espèce de supériorité. » (VBN, 229). Il est intéressant ici, de relever la contradiction entre l'auto-dévalorisation qui caractérise Bardamu et le fait qu'il se présente comme animé par un « sot orgueil » et une « espèce de supériorité » : d'un côté, il n'a de cesse de se sous-estimer ; de l'autre, il condamne son « orgueil » et son complexe de supériorité. Le narrateur du *Voyage au bout de la nuit* ne s'épargne aucun défaut, comme si rien en lui n'avait de valeur. Une manière sans doute d'interpeller le lecteur pour qu'il pense, par réaction, que Bardamu vaut bien plus que tout ce qu'il dit de lui. Céline brouille les pistes, s'amuse avec son lecteur.

Enfin, à travers les mots de Gustave Mandamour, Bardamu se présente une nouvelle fois sous une image négative : « Il m'aimait bien Gustave, il m'admirait même. Il me l'a dit. Il savait pas pourquoi. Moi non plus. Mais il m'admirait. C'était le seul. » (VBN, 502).

Ainsi, l'unique personne selon Bardamu à avoir de l'admiration pour lui est un homme lui-même présenté comme un alcoolique, un « raté » : « Mais il l'aimait la bouteille. C'était son faible. » (VBN, 499). Ainsi, Bardamu se présente comme ne pouvant être admiré que par une personne définie négativement.

Quant au narrateur de *Dévadé* il se décrit lui-même ainsi dès les premières pages du roman : « Déficient social crasse, ivrogne trépigant » ou encore il évoque « la sale gueule que je me suis faite ». (D, 12-13). Selon Marie-Hélène Larochelle, « Bottom incarne un caractère

que l'on retrouve, de façon plus ou moins diluée, chez tous les personnages ducharmiens : le « déficient social », le « rada »¹⁵⁵. L'adjectif « crasse » en argot signifie : total, énorme¹⁵⁶. Il se décrit encore comme « Minable, miteux, Riquiqui comme moi quoi. » (D, 236). Or, l'adjectif « miteux » pour ne citer que celui-là, à connotation péjorative, appartient à la langue familière et signifie : « mal tenu, pauvre, sale »¹⁵⁷. Quant à l'adjectif argotique « riquiqui », sa signification est : « tout petit, étriqué »¹⁵⁸. Bottom se présente comme un homme, « petit » dans le sens de diminué, sans importance, presque vidé de sa substance. À ce propos, Élisabeth Nardout-Lafarge écrit :

À l'extrême marge où elle se tient, l'œuvre de Ducharme récupère un groupe, constitué de ceux dont justement aucun groupe n'a voulu, les exclus, les paumés, les « radas » de *Dévadé*. En somme, Bottom est le représentant d'un groupe de marginaux exclus de la société. Les personnages qui gravitent autour de lui sont eux même des personnages asociaux à l'instar de Bruno, ami d'enfance venant de Belle-Terre défini comme un « rada » également.¹⁵⁹

Plus loin dans le texte, notre « anti-héros » se définit ainsi : « Je me rends antipathique avec mon blouson rogné et ma rogne, comme tout bon déviant stigmatisé qui se respecte, qui refuse d'intérioriser les normes qui le disqualifient. » (D, 250). Il faut bien sûr comprendre ici le clin d'œil complice à son lecteur de Ducharme qui, d'une certaine manière, « prêche le faux » pour « dire » le vrai. La connivence que l'auteur de *Dévadé* essaie d'instaurer avec son lectorat participe de cette invitation sous-jacente de ne pas prendre au premier degré tout ce qui est écrit. Ainsi, il est possible de penser que l'auto-dévalorisation que manifeste le narrateur de *Dévadé* a pour effet inverse de le rendre sympathique au lecteur, touchant par sa difficulté à s'intégrer à la société. Humain par sa faiblesse et sa vulnérabilité. Ici, l'adjectif « rogné » et le nom « rogne » qui utilisés dans la même phrase constituent un jeu de mots, participent de la langue familière : « rogne » est synonyme de « colère, vive irritation »¹⁶⁰. Quant à « rogné », c'est un adjectif signifiant « coupé sur les bords », mais également en argot « ivre »¹⁶¹. On le trouve également dans l'expression « rogner les ailes ». La société normative agirait-elle comme « castratrice » de l'élan du narrateur, qui se retrouve « disqualifié » parce qu'il refuse les règles

¹⁵⁵ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit.

¹⁵⁶ François Caradec - Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁷ François Caradec - Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire*, op. cit., p. 547.

¹⁵⁸ François Caradec - Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire*, op. cit., p. 272.

¹⁵⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*, op. cit., p. 34.

¹⁶⁰ Jacques Cellard et Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, op. cit., p. 736.

¹⁶¹ François Caradec - Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire*, op. cit., p. 273.

édictees par elle ? Quoiqu'il en soit, l'utilisation d'une langue orale marginale, est assimilable au locuteur qui la fait sienne : le « rada » représenté par Bottom.

Par ailleurs, Bottom se présente ainsi : « Je suis un pauvre type, chic type. » (*D*, 261). Le lecteur peut interpréter cet oxymore comme un clin d'œil de l'auteur : Bottom est ici défini comme un « type » (Homme [...] quelconque¹⁶²) nom complété par l'adjectif qualificatif négatif « pauvre » dont le sens argotique est « pitoyable »¹⁶³ opposé à l'adjectif qualificatif positif « chic », la première expression est péjorative, souvent utilisée de façon méprisante. Quant à « chic type », c'est une expression à l'inverse synonyme de « personne de qualité ».

Enfin, à l'instar de Bardamu qui évoque son « vice » (*VBN*, 229) dans le roman de Ducharme, Bottom lui-même est décrit par la patronne comme « vicieux » : « Ce n'est pas moi qui suis prude, chéri, mais toi qui est vicieux [...]. Vicieux encore. On rit mais ça me fait mourir. C'est le mot de la cartomancienne qu'avait consultée ma mère pour s'aider à surmonter ma puberté, et qu'elle m'avait répété complètement dégoûtée ». (*D*, 110)

Les narrateurs en présence affichent une marginalité certaine. Mais qu'en est-il de leurs auteurs ? Céline et Ducharme, chacun à sa façon, ont ceci en commun de n'appartenir à aucune « école », de revendiquer leur autonomie et leur singularité. Ce sont des écrivains qui affichent une position particulière en s'étant toujours tenus à distance de la société. Leur inclinaison pour la provocation se manifeste aussi dans le dégoût ou l'écœurement qu'ils peuvent induire chez le lecteur, sentiment de répulsion interdépendant de la langue qu'ils utilisent.

D/ L'effet de dégoût.

Le sentiment de dégoût provoqué par la lecture de certains passages de *Dévadé* ou de *Voyage au bout de la nuit* correspond à des manifestations physiques ressenties par le lecteur, de l'ordre parfois de « réactions viscérales »¹⁶⁴, pour reprendre les termes de Marie-Hélène Larochelle. À ce propos, André Breton décrivait-il les textes de Céline comme une « littérature à effet » et ajoutait qu'il avait en « horreur cette littérature à effet qui très vite doit en passer par la calomnie et la souillure, faire appel à ce qu'il y a de plus bas au monde. »¹⁶⁵

Or, le dégoût ressenti à la lecture des textes en présence est souvent associé à des images corporelles, dont on a vu qu'elles étaient récurrentes chez les deux auteurs ; elles sont souvent

¹⁶² *Ibid.*, p. 311.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶⁴ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p. 262.

¹⁶⁵ André Breton, Réponse à l'enquête « Que pensez-vous du procès Céline ? », *Le Libertaire*, 20 janvier 1950.

utilisées dans le souci de provoquer le lecteur en le dirigeant vers des zones troubles et inconfortables ou en lui faisant prendre conscience de situations choquantes. « C'est quelque chose de toujours vrai un corps, c'est pour cela que c'est presque toujours triste et dégoûtant à regarder » écrit Céline. (*VBN*, 272). Par ces mots, l'auteur introduit l'idée que ce que l'esprit dissimule le corps l'expose. Et comme la réalité selon Céline, est triste et laide, l'homme confronté au corps qui se donne tel quel, éprouve du « dégoût ».

Aussi dans *Voyage au bout de la nuit*, la maladie et la mort apparaissent comme des thèmes omniprésents. Cela est d'autant plus intéressant que Céline tout comme Bardamu était médecin. Mais la vision du médecin est sombre et dans le roman, souvent les maladies sont incurables et le médecin impuissant. En outre, nous l'avons souligné, Bardamu est un médecin malade lui-même : après son séjour à la guerre, il se retrouve en hôpital psychiatrique, en Afrique, il est souffrant : « Malade, je l'étais complètement » (*VBN*, 173). Puis, lorsqu'il est installé comme médecin à Rancy, il se fait dire par « la tante à Bébert » : « Bonjour Docteur, Vous avez l'air comme malade ! » (*VBN*, 348). De plus, quand Bardamu décrit la maladie de ses patients, cela donne lieu à des descriptions où le langage est cru, sans concession produisant par là même des réactions corporelles chez le lecteur à la limite de la nausée. Il y a chez Céline, écrit Henri Godard dans *Poétique de Céline*, une « impossibilité de se soustraire aux détails »¹⁶⁶ qui produit des effets opposés aux euphémismes : aucune volonté ici d'atténuer une réalité difficile à exprimer.

Ainsi, dans cette scène où Bardamu se rend au chevet d'une jeune femme mourante après un avortement clandestin, aucun détail corporel n'est épargné au lecteur :

Je voulus 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 cou du colonel à la guerre.

Je baissais le nez et baissant déconfit je voyais se former sous le lit de la fille une petite flaque de sang, une mince rigole en suintait lentement le long du mur vers la porte. Une goutte, du sommier, chutait régulièrement. Tac ! tac ! Les serviettes entre ses jambes regorgeaient de rouge.

Je n'avertis point la mère de la mare de sang que je voyais se former sous le lit. (*VBN*, 261-262)

Les onomatopées « glouglou » et « tac ! tac ! » utilisées par Céline contribuent à exprimer l'horreur décrite par le « rouge » du sang. « Ça faisait “glouglou” entre ses jambes comme dans le cou coupé du colonel à la guerre. » La description très précise de l'hémorragie,

¹⁶⁶ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 28.

ici expliquée sans filtre, provoque un sentiment de malaise chez le lecteur, qui ressent par là même l'horreur de la situation, partagé entre la compassion envers cette jeune-femme et une sorte de répulsion primaire face à la scène décrite. L'hyperréalisme de la scène n'épargne aucun détail au lecteur : on ne saurait le ménager par une vision édulcorée du drame qui « se joue » sous ses yeux, puisque cette jeune femme est en train de mourir.

« Le procédé d'invention consiste d'abord chez Céline à insister sur la pathologie horrible. »¹⁶⁷, écrit Marie-Hélène Larochelle. Céline se livre ici à une violente diatribe contre l'hypocrisie de la société, à travers notamment le comportement de la mère de la jeune femme : elle se soucie davantage du « qu'en dira-t-on » et préfère voir mourir sa fille que de l'envoyer à l'hôpital. Elle-même utilise au sens figuré le verbe « mourir » : « J'en mourrai, Docteur ! j'en mourrai de honte ! [...] Quelle honte ! L'hôpital, Docteur ! ». (*VBN*, 261) La multiplication des points d'exclamation dans la phrase contribue à l'effet d'oralité en exprimant l'indignation de la mère autocentrée et obsédée par l'idée qu'il faut surtout éviter l'humiliation et le scandale. Mourir, s'il s'agit de sa fille, vaut mieux que mourir « de honte » en ce qui la concerne. D'où la répétition du nom « honte » dans la citation précédente. D'autre part, à propos de cette scène cruelle et sordide, qui heurte la sensibilité du lecteur en suscitant du dégoût, Julia Kristeva écrit :

Nous avons déjà rappelé que l'accouchement est, pour Céline l'objet privilégié de l'écriture. C'est aussi dans son ratage, dans l'avortement que l'écrivain découvre, tout naturellement, le destin fondamental et la tragédie abominable de l'autre sexe. C'est ce drame indépassable qu'il évoque dans le *Voyage* lorsque le plaisir sexuel se noie dans une mare de sang au cours d'un face-à-face entre la fille jouisseuse et sa mère mortifère.¹⁶⁸

Chez Ducharme, dans *Dévadé* le vocabulaire médical a une valeur d'insultes : ainsi, à propos d'Adé qui est devenu sénile et a perdu la mémoire donc le souvenir de l'existence de Nicole, Ducharme écrit : « Il ne la reconnaît plus. Il ne l'appelle plus sa rose sans épines. Il la traite d'hépatite, d'urétrite, de tache, de grue. De gros cul ». (*D*, 47). « Nous comprenons que le choix des maladies est ici le prétexte d'un effet sonore, le nom servant d'abord la rime. Le suffixe -ite qui désigne des maladies de nature inflammatoire, ne compose pas une cohérence clinique, mais il crée une sonorité particulière, qui participe de la constitution du poète fou qui ne peut s'empêcher de rimer sa colère. »¹⁶⁹, écrit Marie-Hélène Larochelle. Cela entraîne un

¹⁶⁷ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p.268.

¹⁶⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 187.

¹⁶⁹ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p. 263.

effet désagréable, répulsif, insultant pour la femme décrite, réduite à des maladies par opposition à la rose dont Adé affublait celle qu'il aimait avant de perdre la raison. Quant à « grue », qui désigne une prostituée, et « gros cul », ces sont des termes argotiques et insultants, à connotation vulgaire.

Par ailleurs, on peut songer également ici au concept de « bas corporel »¹⁷⁰ de Bakhtine déjà évoqué au chapitre précédent. Bottom raconte ses déboires quand il contracte une maladie vénérienne : « Parlant de morpions, ça me pique, j'espère que Nicole ne m'en n'a pas donné. » (*D*, 178). La maladie associée à la sexualité est du côté du « bas » du corps des fonctions primaires. De ce fait, le vocabulaire utilisé pour décrire les maladies génitales est vulgaire ou ordurier. « Le sexe est tabou », écrit Catherine Rouayrenc, « Rien d'étonnant donc à ce que les termes qui y réfèrent, qu'ils soient spécifiques ou empruntés au français standard soient suivis de la marque d'usage "vulgaire" quand ils figurent dans les dictionnaires et par conséquent bannis du bon usage »¹⁷¹. Le terme « morpions » relève ainsi de l'argot, tout comme l'expression « chaude-pisse » que le médecin utilise pour désigner la syphilis que Bottom a contractée après une relation sexuelle avec Nicole :

On dit chaude-pisse mon fils.

Je suis tombé sur un sacré farceur qui corrige mon français et qui me demande si je suis allergique à son antibiotique après me l'avoir inoculé. (*D*, 198-199)

L'absurdité de la situation tient au fait que c'est le médecin qui utilise ici le mot argotique d'usage vulgaire « chaude-pisse » au lieu d'utiliser le terme médical de « blennorragie ». Pour compléter l'effet humoristique, le médecin, présenté comme un « sacré farceur », conclut sa phrase par l'expression « mon fils » comme s'il était prêtre.

Dans le même registre, Bottom décrit ainsi les premiers symptômes de la blennorragie dont il est atteint : « Sac de couchage, plate-forme de forage, site d'enfouissement génital [...], je pisse des lames de rasoir, je saigne du feu [...] je ne sais pas ce que c'est, je suis sûr que c'est la syphilis. » (*D*, 185). Les expressions métaphoriques « pisser des lames de rasoir » et « saigner du feu », de par leur crudité et leur intensité, sont propres à susciter un sentiment de répulsion chez le lecteur.

¹⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la renaissance*, *op. cit.*

¹⁷¹ Catherine Rouayrenc, *Les Gros mots*, *op. cit.*, p. 19.

L'effet de dégoût est aussi provoqué par l'évocation de la pauvreté et de la misère sociale tout au long de *Voyage au bout de la nuit*. Ainsi, lors de l'épisode américain, Bardamu décrit-il la foule des personnes à l'entrée de l'usine Ford : « De leur masse montait l'odeur d'entre-jambes urineux comme à l'hôpital. Quand ils vous parlaient on évitait leur bouche à cause que le dedans des pauvres ça sent déjà la mort. » (VBN, 223). Ici, c'est l'odeur décrite qui provoque l'écoeurement du lecteur. L'expression fautive « à cause que » et « le dedans des pauvres » accroît l'effet de pauvreté exprimé par Céline. L'utilisation de la langue « orale populaire » comme idiolecte intensifie la représentation de la condition misérable des hommes en quête d'un travail. L'odeur de « l'entre-jambes urineux » et de la « bouche » entraîne une sensation de dégoût à la réception du texte.

Dans une autre scène de *Voyage au bout de la nuit* on constate également cet effet : Céline use une nouvelle fois du registre scatologique. Lors de son séjour en Amérique, Bardamu décrit ainsi les toilettes : « Autant là-haut sur le trottoir ils se tenaient bien les hommes et strictement, tristement même, autant la perspective d'avoir à se vider les tripes en compagnie tumultueuse paraissait les libérer et les réjouir intimement. Les portes des cabinets largement maculées pendaient à leurs gonds. ». (VBN, 195). La description dans le détail de ce qui relève de l'intime, la transgression d'images taboues, la représentation de l'abject, est propre à choquer le lecteur. Il y a ici une opposition entre « le haut » « sur le trottoir » où « les hommes se tenaient bien » et « le bas » dans les toilettes situées au sous-sol et les « portes des cabinets largement maculées ». Il y a la face visible et la face cachée de l'être humain, face obscure que Céline exhibe au grand jour. Ainsi, pour reprendre les termes de Julia Kristeva, on peut relever dans l'écriture de Céline des formes de « scatologie banalisée »¹⁷².

Quant à Ducharme dans *Dévadé*, à l'instar de Céline, il utilise des effets propres à susciter la répulsion chez le lecteur. Au sujet de Adé, ancien poète, ami de Nicole et enfermé en hôpital psychiatrique il écrit : « Il se tripote, se lèche le doigt, se le fourre dans le poing, part en tape-cul sur sa chaise » (D, 166). La référence au registre sexuel à travers le vocabulaire argotique à usage vulgaire est ici manifeste : le verbe « se tripoter » signifie en argot « se masturber »¹⁷³. Les verbes « se lécher » et « se fourrer » relèvent également du registre sexuel, et appartiennent au langage obscène.

La découverte de *Voyage au bout de la nuit* et de *Dévadé*, provoque chez le lecteur de multiples effets. Entre le rire, le tragique, l'agacement, la colère et le dégoût il passe

¹⁷² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 174.

¹⁷³ François Caradec - Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire*, op.cit, p. 307.

successivement ou simultanément d'une émotion à une autre. Mais s'il y a un point qui fait consensus pour quiconque souhaite porter un regard critique sur les deux romans, c'est le fait que l'écriture de Céline et Ducharme ne laisse jamais le lecteur indifférent, tant elle est non conventionnelle, non consensuelle et dénuée de toute tentation démagogique. En outre, la lecture des deux œuvres a pour effet de déstabiliser le lecteur, placé le plus souvent dans une situation inconfortable. Alors que cherche-t-il ce lecteur s'il poursuit, envers et contre tout, la découverte de *Voyage au bout de la nuit* et de *Dévadé* ? Peut être le « plaisir du texte »¹⁷⁴ ou encore « La volonté de tirer de la langue tout le plaisir possible, en jouant de la diversité de ses états »¹⁷⁵ ? C'est autour de la notion de plaisir, que nous réfléchissons dans ce dernier paragraphe traitant des effets de « l'oral populaire. »

E/ L'effet de plaisir

Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.¹⁷⁶

Ainsi, Barthes affirme que le plaisir du texte ne saurait être dissocié de la notion de jeu. Et ce jeu, qu'il décrit ici, ne se conçoit pas sans une aire de partage entre l'auteur et le lecteur. Cette aire, nous l'avons désignée précédemment sous le concept « d'aire transitionnelle » défini par D.W. Winnicott¹⁷⁷. Il y a une connexion avec le lecteur qui s'opère, un moment où le miracle de la rencontre a lieu, où le lecteur est touché, parfois par la grâce. Parce que nos deux auteurs ne font pas l'unanimité en matière d'adhésion à leur production, le lecteur se trouve dans une situation ambiguë : il est animé par des sentiments soit de rejet – comme nous l'avons vu à propos de l'effet de dégoût – soit d'empathie ou d'amusement, relevant du registre des émotions positives associées au plaisir. Le plaisir vient de cet espace partagé évoqué ci-dessus, que l'on pourrait aussi nommer complicité, un espace où auteur et lecteur se rejoignent. Mais de quoi cette complicité participe-t-elle ?

¹⁷⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Le seuil, 1973.

¹⁷⁵ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p 205.

¹⁷⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p.10.

¹⁷⁷ D.W. Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse, Ch VIII, Objets transitionnels et phénomènes transitionnels* 1951, p. 121-123.

1/ Le jeu dans le partage

Selon Barthes, cet espace existerait dans la cocréation d'un lien médian entre l'auteur et le lecteur. Rien ne saurait être décidé à l'avance. Et c'est bien cela qui semble caractériser les deux œuvres en présence. Leurs « créateurs » marchent sur un fil. Leur prise de risques tient au fait que ni Céline, ni Ducharme ne sont consensuels, et que la lecture de leurs textes singuliers, caractéristiques d'écrivains n'appartenant à aucune école, recrée le texte à loisir, en lui donnant une nouvelle dimension. Le plaisir naît de l'étonnement, de l'effet de surprise.

Concernant *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*, le plaisir passe essentiellement par le prisme de la langue et principalement de « l'oral populaire », comme en témoigne l'analyse de Lise Gauvin :

Toute langue écrite est un jeu ; l'écrivain joue toujours avec son lecteur [...]. Refaire la langue parlée, c'est faire croire au lecteur que c'est comme ça que les personnages parlent [...] ; c'est là une recomposition de la langue¹⁷⁸.

Cette « recomposition de la langue » tient pour une bonne part à l'usage d'une langue truculente et colorée, notamment par l'emploi de l'argot. Elle participe également des créations verbales, syntaxiques ou lexicales, notamment les néologismes. À ce propos, Barthes souligne : « Néologismes. La néologie tient au plaisir, voire au fantasme du discours : au jouir de la langue »¹⁷⁹. Nous avons observé en première partie de cette étude l'importance des néologismes chez les deux auteurs, dans le même registre, les calembours, dont regorge *Dévadé*, sont associés au plaisir de partager avec le lecteur la compréhension de ces jeux de mots.

Comme l'observe Élisabeth Haghebaert à propos du narrataire de *Dévadé*,

Son degré de présence s'évalue à partir de plusieurs indices textuels comme les interpellations, les questions de pure forme de type « Ça va ? » (*D*, 20), les allusions à des réalités extratextuelles présupposant des connaissances communes au locuteur et à l'allocataire, par exemple : « des flip-flop (des sandales de plage en caoutchouc synthétique » (*D*, 218), ainsi que toutes explications servant de « surjustifications » (Prince), par exemple : « je suis trop sensible, voyez-vous » (*D*, 257) [...] « coudon » (*écoute donc, c'est-à-dire, eh bien dis donc*) (*D*, 49)¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, « Retrouver l'origine », Paris, Karthala, 1997, p. 104.

¹⁷⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op., cit., p. 61.

¹⁸⁰ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 223.

Ainsi, le lecteur de *Dévadé* est-il interpellé, de manière familière. La phrase interrogative « Ça va ? » (*D*, 20) qui relève de la langue orale, semble surgir de manière incongrue, à la fin d'un paragraphe, dans lequel Ducharme donne au lecteur l'explication du nom « radas » : « On est deux farceurs de Belle-Terre. Deux *radas* [...] ce qui n'exclut pas la variété grand-rada, dont Bruno relève avec son demi-pied de plus que moi. Ça va ? » (*D*, 19-20).

Ducharme s'amuse en intervenant de la sorte auprès de son lecteur. C'est aussi une manière de lui signifier qu'il est attentif à sa compréhension du texte. Or, nous savons que Ducharme écrivait autant pour un lectorat français que québécois, ces romans étaient d'ailleurs publiés chez Gallimard. Nous pouvons émettre l'hypothèse que s'adressant à un public de culture différente de la sienne, il se souciait de la réception de son texte, quitte à sembler « surgir », tel un diable farceur de sa boîte, entre les lignes de son roman.

Cette hypothèse trouve un autre écho dans l'explication de « coudon » (*écoute donc, c'est-à-dire, eh bien dis donc*), (*D*, 49) – expression orale familière et populaire québécoise appartenant au joual¹⁸¹ – explication que Ducharme fournit au lecteur en utilisant les parenthèses, supposant que ce dernier ne connaît pas nécessairement le sens de l'interjection. Le lecteur est sensible à ce souci que l'auteur a de lui « enseigner » quelques expressions du « parler québécois ». Un lien de connivence se crée entre les deux parties et participe au plaisir de lire le texte proposé.

Disons que dans *Dévadé* le principe de sympathie se manifeste autrement que par le biais du narrataire et, si l'on en juge par les traductions et les précisions, celui-ci qui est visé n'est pas forcément québécois¹⁸².

L'allusion à « l'encre sympathique » est également un clin d'œil de l'auteur envers son lecteur : comme dans ce dialogue entre Bottom et Juba, lorsque le narrateur mentionne les collants « troués » de sa « princesse » :

Il n'y a qu'elle qui ait des bas qui ont ce trou-là, et que moi d'êlu pour trouver le salut dans l'hostie enchâssée là. C'est ma place, marquée à l'encre qui ne sèche pas... Elle confond.

« Tu veux dire indélébile : qui sèche mais qui s'efface pas.

– C'est quoi qui est mieux ?

¹⁸¹ Le joual est un sociolecte défini, comme le « parler mal, de manière relâchée » avant 1920 [...] ou le mot utilisé au Québec pour désigner les écarts [...] du français populaire canadien, soit pour les stigmatiser, soit pour en faire un symbole d'identité. Le Grand Robert de la langue française, *op.cit.*, Tome 5, p. 830.

¹⁸²Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale, op. cit.*, p. 223.

- Quand ça sèche mais que ça se remouille au moindre contact...
- L'encre sympathique...
- Bien plus sympathique que ça... » (D, 105)

Si dans les exemples cités ci-dessus, l'interpellation amicale du lecteur par l'auteur suscite le plaisir du texte, un autre élément qui contribue au bonheur de la lecture et à sa dimension ludique est la volonté de ne pas produire un texte ennuyeux.

C'est ainsi que Céline écrit au sujet de *Voyage au bout de la nuit* alors qu'il envoie le manuscrit du roman à la N.R.F : « L'écueil du genre c'est l'ennui. Je ne crois pas que mon machin soit ennuyeux. [...] il y a tout dans mon machin, pour s'instruire et pour s'amuser »¹⁸³.

Par ces mots, l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* met en avant une de ses préoccupations majeures : divertir son lectorat. Selon lui, le plaisir du texte se situe dans la proscription de l'ennui, et dans la recherche de l'amusement. Or, nous avons constaté dans le paragraphe traitant de « l'effet comique » de l'oral populaire, que le rire contribuait pour une part importante au bien-être que le lecteur éprouve à la lecture des deux romans.

En outre, le plaisir est autant du côté de la séduction et de la provocation, les deux se chevauchant, dans une relation ludique où l'auteur s'amuse à brouiller les pistes avec le lecteur. À en croire Marie-Hélène Larochelle, au sujet de nos deux romanciers : « Le plaisir est sans conteste un moteur essentiel de la rhétorique de Céline, sensible au bonheur de "l'invective" »¹⁸⁴. Concernant les textes de Ducharme, elle ajoute : « Hésitant entre la séduction et l'agression, les textes de Ducharme ont une forte charge émotive »¹⁸⁵. L'émotion reste une des caractéristiques principales des deux textes, et particulièrement « l'émotion du langage parlé »¹⁸⁶ pour reprendre les termes employés par Céline, comme nous l'avons souligné dans le paragraphe sur « l'effet tragique » ; cette émotion est tangible dans les passages où la tendresse est palpable, à travers l'usage d'une langue familière, propice à exprimer l'émotion. La tendresse, présente de manière intense dans certains passages des deux romans, produit sur le lecteur une vive émotion.

¹⁸³ Céline, *Lettres à la N.R.F, Choix 1931-1961*, Gallimard, 1991, p.41.

¹⁸⁴ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p. 223.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.331.

¹⁸⁶ Interview de Louis-Ferdinand Céline avec Francine Bloch au domicile de l'auteur-1959, op.cit.

Probablement parce qu'ils se détachent de l'ensemble des deux romans, marqués le plus souvent par une vision pessimiste du monde, observée dans les paragraphes précédents, les moments de pure tendresse que nous réservent les deux œuvres en présence n'en sont que plus intenses. Servis par la langue familière et populaire, non aseptisée, les passages des romans où l'auteur-narrateur projette de la lumière dans l'univers désespéré et sombre qu'il décrit laissent le lecteur dans un état émotif intense.

2/ La tendresse

Dans *Voyage au bout de la nuit*, il y a des moments de grande tendresse, des scènes où le lecteur se retrouve touché par les mots et les images que Céline lui donne à voir.

Ainsi, dans l'épisode africain, le passage où Alcide présenté comme un personnage sans empathie en colon exploiteur de la population autochtone, se révèle finalement beaucoup plus humain qu'il ne paraissait l'être, à travers la découverte que Bardamu fait d'une photo. Il s'agit du portrait d'une petite fille ainsi décrite : « petite figure bien douce d'ailleurs, avec des longues boucles, comme on les portait dans ce temps-là. » (*VBN*, 158) Alcide apprend à Bardamu que cette enfant est sa nièce orpheline pour laquelle il donne tout l'argent qu'il gagne en Afrique, petite-fille élevée dans un pensionnat religieux en France et qu'il ne voit jamais. Ses dons sont le fruit de sa générosité puisqu'il ne reçoit rien en retour.

Évidemment Alcide évoluait dans le sublime à son aise et pour ainsi dire familièrement, il tutoyait les anges ce garçon, et il n'avait l'air de rien. Il avait offert sans presque s'en douter à une petite fille vaguement parente des années de torture, l'annihilation de sa pauvre vie dans cette monotonie torride, sans conditions, sans marchandage, sans intérêt que celui de son bon cœur. Il offrait à cette petite fille lointaine assez de tendresse pour refaire un monde entier et ça ne se voyait pas.

Il s'endormit d'un coup à la lueur de la bougie. Je finis par me relever pour bien regarder ses traits à la lumière. Il dormait comme tout le monde. Il avait l'air bien ordinaire. Ça serait pourtant pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants. (*VBN*, 160)

L'expression imagée « tutoyer les anges » signifie qu'Alcide, selon Céline, est un homme bon, « proche des anges » par sa gentillesse. Ce qui contribue à la tendresse partagée entre l'auteur et le lecteur, c'est le fait que la scène contraste avec la noirceur qui émane du roman. et avec le côté sombre du personnage comme il apparaît tout d'abord. En premier lieu, Alcide ne ressemble pas à un héros, il a « l'air bien ordinaire » et peut même se conduire de manière critiquable auprès des autochtones, comme le souligne André Breton¹⁸⁷.

¹⁸⁷ André Breton. « Que pensez-vous du procès Céline ? » *op.cit.*

En réalité, Céline souligne à travers ces lignes, le fait que les hommes sont pétris de contradictions et peuvent tour à tour se conduire en « anges » et « démons », tant amour et haine peuvent correspondre aux deux côtés d'une seule et même pièce. D'où l'usage de l'aphorisme suivant à travers les mots de Bardamu, suite à la découverte fortuite et inattendue de la gentillesse d'Alcide : « Ça serait pourtant pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants » (VBN, 160). Le pronom « ça », d'usage familier contribue à la proximité que Céline instaure entre lui et son lecteur. C'est comme une confidence amicale, non distanciée.

Le lecteur de *Voyage au bout de la nuit* est également ému lors de l'épisode américain, quand Bardamu quitte Molly malgré ses sentiments pour elle. C'est un des rares moments de beauté et de tendresse du roman. Comme dans l'extrait commenté précédemment où Alcide contre toute attente apparaît comme un homme bon dans la relation avec sa nièce, dans la scène de séparation entre Molly et Bardamu, la bonté et la beauté de l'existence apparaissent là où on ne les attendait pas. Molly est une prostituée que Bardamu rencontre lors de son séjour américain, et en dépit de sa « profession », Bardamu la présente comme une personne remarquable par ses qualités de générosité, d'amour, et de tolérance envers Bardamu qui la quitte, animé par son « sale penchant pour les fantômes » (VBN, 236). Aussi, des années après l'avoir quittée, Bardamu garde toujours ce souvenir ému pour Molly, qu'il décrit ainsi :

Bonne, admirable Molly [...] j'ai gardé tant de beauté d'elle en moi, si vivace, si chaude que j'en ai bien pour tous les deux et pour au moins vingt ans encore, le temps d'en finir. [...]. J'ai défendu mon âme jusqu'à présent et si la mort, demain, venait me prendre, je ne serais, j'en suis certain, jamais tout à fait, aussi froid, vilain, aussi lourd que les autres, tant de gentillesse et de rêve Molly m'a fait cadeau au cours de ces quelques mois d'Amérique. (VBN, 236)

La tendresse éprouvée ici par le lecteur, tient aussi au contraste entre la bonté de Molly, personne décrite ailleurs par la métaphore suivante : « Un cœur infini vraiment, avec du vrai sublime dedans. ». (VBN, 230) et le caractère « froid, vilain » de Bardamu, « aussi lourd que les autres » (VBN, 236), tel qu'il se décrit lui-même. Cet extrait sous forme de confidence, est un des rares moments du roman où Bardamu se « met à nu » et dévoile ses sentiments ; à l'instar d'Alcide, décrit ci-dessus, Bardamu est capable de qualités. Le lecteur peut voir ici un clin d'œil complice de Céline : il ne doit pas prendre au premier degré tout ce qu'il observe dans le roman. Ces moments de tendresse sont d'autant plus précieux qu'ils sont rares. Ils contribuent à l'aspect lumineux de l'œuvre, en opposition au motif de la nuit.

Quant au narrateur de Ducharme, à l'instar de Bardamu qui se livre à de rares confidences, il ose quelques moments de douceur et de poésie qui ouvrent sur un espace de tendresse partagée entre l'auteur-narrateur et le lecteur. Ainsi, Bottom nous fait-il part de sa détresse, sans utiliser le fard de l'ironie ou de l'humour :

Moi non plus, « je n'ai plus d'étoiles dans les poches, » je les ai toutes jouées sur un rêve et toutes perdues. Il ne nous en est pas retombé une, Bruno et moi, du ciel où nous dormions avec les dieux et les saints, la tête sur l'épaule du chemin. (*D*, 143)

Dans cet extrait, Bottom et Bruno apparaissent comme des rêveurs, qui ont perdu leurs illusions, d'où l'expression métaphorique et titre d'une chanson en italien « Stelle nelle tasche più non ho » que Bottom écoute avec émotion, reprend à son compte et traduit en français d'où l'usage des guillemets ici : « je n'ai plus d'étoiles dans les poches ». La phrase construite sur une métaphore « je les ai toutes jouées sur un rêve et toutes perdues » est une formule imagée pour représenter la vie que l'on jouerait à quitte ou double. Le lecteur éprouve ici un sentiment d'empathie à l'égard du narrateur et de son ami Bruno, tous deux présentés comme de doux rêveurs qui ont basculé dans la marginalité, non adaptés qu'ils étaient à une société qui selon Jean Morency, « s'enfoncé lentement dans le marasme des conventions, des idées toutes faites, des clichés de langage »¹⁸⁸.

Cette tendresse qu'éprouve le lecteur à l'endroit de Bottom, tient à ce regard qu'il porte vers le passé, le regret de ses années de jeunesse, d'insouciance et d'inconscience, quand il menait une vie d'aventurier sur les routes en compagnie de Bruno, tous deux « vagabonds jusqu'au trognon ».

Ma propre vie, que je ne lui conte pas, parce que ce qu'on dit on le dépense, a duré six mois : l'été où nous avons répondu, Bruno et moi, à l'appel de nos sirènes. [...] Sans papiers ni alibis, vagabonds jusqu'au trognon, on a franchi la frontière en fraude, à travers les labeurs mouillés de Lacolle et Rouses-Point. On mangeait derrière les restaurants, dormait dans les cimetières de voiture. On partait d'Eau-Claire au Wisconsin pour Pend'Oreilles en Idaho. Pour rien. Parce que ça sonnait bien et que la poésie était dans nos moyens [...] on avait vécu. (*D*, 47)

À propos de ce souvenir livré au lecteur comme une confidence, Jean Morency affirme : « Bottom peut toujours se dévader dans ses propres souvenirs, en se rappelant le voyage qu'il a fait avec Bruno à travers l'Amérique mythique, très proche en fait de celle de Kerouac [...]. Au fond, pour Bottom, toute la réalité tient en ces quelques bribes qui remontent de son passé

¹⁸⁸ Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 36.

pour nier le néant vers lequel il se précipite tête baissée »¹⁸⁹. Le lecteur est sensible à la tendresse qui émane du texte *Dévadé*, désir de tendresse qu'éprouve également l'héroïne de *L'Avalée des avalés* lorsqu'elle déclare : « J'ai un besoin de tendresse surhumain et monstrueux. Cependant, le rire que j'ai qui rit de la tendresse que je veux est encore plus surhumain et plus monstrueux. »¹⁹⁰. Le besoin de tendresse opposé au sarcasme serait-il un motif récurrent chez les personnages ducharmiens ?

En somme, la tendresse qui émane de *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé* est éprouvée par le lecteur comme un effet de plaisir : il est le témoin privilégié des confidences que lui livre l'auteur. Cela ne saurait exister sans le partage d'une culture commune entre les deux parties.

3/ La culture : plaisir complice entre l'auteur et lecteur

« *Plaisir du texte*. Classiques. Culture (plus il y aura de culture, plus le plaisir sera grand, divers) »¹⁹¹.

Selon Barthes, la culture serait un préalable au plaisir du texte. Dans le prolongement de cette assertion, nous allons étudier ici comment la lecture des deux œuvres procède d'un système de références partagées entre le locuteur et le narrataire.

Ainsi, pour Céline, la curiosité d'esprit est une qualité recherchée chez son lecteur. Pour rappel, la *Lettre aux éditions de la NRF*, concernant *Voyage au bout de la nuit* et déjà citée : « il y a tout dans mon machin, pour s'instruire et pour s'amuser »¹⁹². Ainsi, même s'il revendique l'aspect ludique de son roman, il n'en oublie pas moins qu'il se doit d'instruire son lecteur. Un autre paradoxe de Céline, qui critique à la fois l'élitisme du milieu littéraire conventionnel, en se démarquant notamment à travers l'usage de la langue populaire, mais qui cherche pour autant à instruire son lecteur.

Cette culture qu'il valorise, à travers « l'instruction », il l'exprime aussi à travers les caractéristiques de ses personnages :

Ainsi, fait-il parler son narrateur au sujet de la « fille Henrouille » :

Elle n'avait pas assez d'instruction pour me suivre à présent la fille Henrouille... Du caractère, ça oui, elle en avait... Mais pas d'instruction ! C'était ça *le hic*. Pas d'instruction ! C'est capital l'instruction ! » (VBN, 462)

¹⁸⁹ Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁰ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, *op.cit.*, p. 342.

¹⁹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹² Céline. *Lettres à la N.R.F, Choix 1931-1961*, *op. cit.*, p. 41.

On peut relever ici l'opposition entre la langue familière utilisée par Céline, à travers la répétition du pronom « ça », l'usage des « trois » points de suspension chers au romancier, et des points d'exclamation, l'expression « c'était ça *le hic* » et le message qu'il transmet ici. Il y a contraste entre la forme « orale populaire » et le fond. Écrivant cela, il avise son lecteur d'une manière indirecte qu'il prend pour acquis sa culture « académique ».

À l'instar de Céline, Ducharme insère dans son roman de multiples références à la culture littéraire classique. Ainsi, son texte est traversé d'un bout à l'autre par les références à *L'Étranger*¹⁹³. « Cela se passe sous le parrainage intertextuel explicite de *L'Étranger* de Camus »¹⁹⁴, commente Élisabeth Haghebaert.

Pour citer deux exemples, relevons les phrases suivantes : « Tu ressembles à l'étranger de Camus en livre de poche. » (*D*, 45). Puis, plus loin dans le texte : « C'est de l'étranger tout craché finalement ». (*D*, 51).

À ce propos, Jean Morency, comparant *Dévadé* et *L'Étranger* souligne : « Des deux romans se dégagent en effet le même constat d'absurdité, doublé d'une terrible critique sociale¹⁹⁵ ». Or, cette référence, le lecteur ne peut la saisir que s'il connaît le célèbre roman de Camus.

D'autre part, la patronne se livre à une réflexion sur l'utilité de la culture comme vecteur de communication :

La moindre chose que crée un lien entre tous ceux qui la savent. Prendre connaissance c'est comme faire connaissance ; c'est faire la paix. Si tout le monde avait lu le même livre, par exemple, tout le monde pourrait s'en parler. (*D*, 123)

« De fait, c'est bien une culture universelle que prône la patronne »¹⁹⁶, souligne Élisabeth Haghebaert, et d'ici à penser que Ducharme s'exprime à travers les mots de Madame Dunoyer, il n'y a qu'un pas. La lecture est prônée comme rempart contre l'intolérance et outil de communication : « prendre connaissance [...] c'est faire la paix », souligne Ducharme à travers les mots de la patronne.

En somme, nous pouvons constater à travers les exemples cités que l'effet de plaisir est obtenu dans la satisfaction que ressent le lecteur à partager les mêmes références culturelles que

¹⁹³ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

¹⁹⁴ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, op.cit., p. 224.

¹⁹⁵ Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », op. cit., p. 37.

¹⁹⁶ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 223.

l'auteur. Pour conclure ce chapitre consacré à l'effet de plaisir dans les deux romans, nous traiterons du rapport que nos deux auteurs entretiennent avec l'univers sensoriel.

4/ La dimension sensorielle

Le plaisir que l'on ressent à la lecture des œuvres de Céline et de Ducharme tient également à leur dimension sensorielle. Notons ce que Céline exprime, au sujet de sa relation au langage : « Je suis un styliste, un coloriste de mots, mais non comme Mallarmé des mots de sens extrêmement rare – des mots usuels, des mots de tous les jours. »¹⁹⁷. Or, le terme « coloriste » désigne un « peintre habile dans le coloris, un peintre qui s'exprime surtout par la couleur. »¹⁹⁸. Selon la métaphore utilisée, l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* serait un « peintre des mots », son écriture se rapprochant en ce sens de l'art pictural. « Les mots, Céline les considère à la manière des impressionnistes, comme des taches de couleurs »¹⁹⁹, écrit Lise Gauvin. Par ailleurs, nous avons évoqué précédemment les images visuelles que produisaient l'écriture de Céline – notamment par l'analogie avec *Le Cri* d'Edvard Munch, mentionné plus haut dans notre étude – tant il est vrai que le style célinien à travers l'usage de « l'oral populaire », contribue à mettre la représentation en images : l'écriture de *Voyage au bout de la nuit* est « haute en couleurs ». Céline se veut donc « styliste », mais d'un style relevant d'une poésie populaire, dont l'effet est de révéler au lecteur tout un univers de sensations olfactives, auditives, visuelles et kinesthésiques. En ce sens, on pourrait attribuer l'adjectif « charnel » à la verve célinienne, qui fait constamment référence aux sensations corporelles. Ainsi précise-t-il à Francine Bloch lors du fameux entretien : « La phrase, Madame, je la tortille, j'ai envie de la travailler »²⁰⁰. Ou encore : « J'ai mis ma peau sur la table »²⁰¹ célèbre formule du romancier pour décrire métaphoriquement sa manière d'écrire.

Cette référence omniprésente au corps, déjà observée, est relayée par les personnages de *Voyage au bout de la nuit*. Aussi Bardamu utilise-t-il l'aphorisme suivant : « L'âme, c'est la vanité et le plaisir du corps tant qu'il est bien portant, mais c'est aussi l'envie d'en sortir du corps dès qu'il est malade ou que les choses tournent mal ». (VBN, 52)

Dans *Dévadé*, on peut également noter des éléments relevant du champ lexical du corps, associé aux fonctions sexuelles et digestives, également assimilables à la notion de « bas

¹⁹⁷ Céline, Lettre à Milton Hindus du 15 mai 1947, *L. F. Céline tel que je l'ai vu*, p. 38.

¹⁹⁸ Le Grand Robert de la langue française, *op.cit.*, Tome 2. p.715.

¹⁹⁹ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme, op. cit.*, p.221.

²⁰⁰²⁰⁰²⁰⁰ Interview de Louis-Ferdinand Céline avec Francine Bloch au domicile de l'auteur-1959, *op.cit.*

²⁰¹ *Ibid.*

corporel »²⁰² bakhtinien déjà cité. Ainsi Ducharme écrit-il : « Chez Maggie et autres excédées sexuelles toutes refaites au scalpel, grandes instinctives péteuses dans l'eau ». (*D*, 214). Le néologisme « instinctives » témoigne du primat du « corps » sur l'esprit selon Bottom. Dans le même registre, déjà mentionné précédemment, Ducharme évoque les « ronflements » de Juba. (*D*, 154).

Les romans français et québécois revêtent donc une dimension charnelle, tant à travers le style familier voire argotique qu'à travers les thèmes traités. Par ailleurs, les sensations olfactives participant de l'univers sensoriel sont également récurrentes dans le *Voyage au bout de la nuit*.

Lors de l'épisode africain, particulièrement, le milieu décrit par Bardamu est fortement imprégné par les odeurs. Ainsi, le narrateur décrit-il les « plaignants » qui se rendent à Topo pour une audience improvisée par le lieutenant Grappa : « Tous sentant fortement l'ail, le santal, le beurre tourné, la sueur safranée. » (*VBN*, 152). Il évoque également « l'odeur âcre de l'Afrique [...] son lourd mélange de terre morte, d'entre-jambes et de safran pilé » (*VBN*, 181). En dépit de leur valeur péjorative, les sensations olfactives décrites ici confèrent au roman un aspect poétique au sens induit ici par Henri Godard quand il évoque l'écriture célinienne :

Il a constamment le souci que dans l'effet produit sur le lecteur par le texte, la part du langage ne soit pas estompée [...]. Il ne dit pas autre chose [...] Mieux encore : une fois au moins, il se compare à un poète en particulier, et nul rapprochement ne pourrait être plus inattendu et plus significatif²⁰³.

Mais la poésie produisant le plaisir du lecteur, tient également au caractère musical de la langue dans les deux romans.

Ainsi, selon Lise Gauvin qui évoque le style des textes étudiés, et en premier lieu Céline, qu'elle définit de la sorte : « Coloriste mais aussi musicien par l'importance qu'il accorde au rythme, Céline s'intéresse à la langue, rien que la langue. »²⁰⁴.

Et à propos de l'auteur de *Dévadé*, elle souligne : « Réjean Ducharme, comme son personnage de RaDa, a choisi de tableur sur toute l'étendue de la langue, pour en faire éclater le sens et faire advenir un nouveau langage fondé sur la polyphonie musicale »²⁰⁵. En fait, la « polyphonie » de *Dévadé* tient à l'usage des différents registres de langue avec lesquels Ducharme joue, même si la langue dominante dans le roman est la langue familière utilisée par

²⁰² Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, op.cit., p. 366.

²⁰³ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op.cit., p. 20.

²⁰⁴ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, op. cit., pp. 221-312.

²⁰⁵ *Ibid.*

le narrateur. De l'italien à l'anglais, de la langue vernaculaire à la langue standard, Ducharme s'amuse à passer d'une langue à l'autre et crée pour le grand plaisir du lecteur « un feuilleté de langage, le ducharmien qui est la plus belle de ses fictions »²⁰⁶.

D'autre part, la musique et les chansons sont des motifs récurrents dans les deux romans, la mise en musique du texte passe par le style mais également par les références utilisées :

Et la musique est revenue dans la fête celle qu'on entend d'aussi loin qu'on se souvienne depuis les temps qu'on était petit, celle qui ne s'arrête jamais par-ci, par-là, dans les encoignures de la ville, partout où les pauvres vont s'asseoir au bout de la semaine pour savoir ce qu'ils sont devenus. Paradis ! qu'on leur dit [...] C'est la musique à la mécanique qui tombe des chevaux de bois. (VBN, 310)

À travers le motif de la musique, Céline évoque ici les souvenirs d'enfance, du temps passé, celui de la « musique à la mécanique » et des « chevaux de bois », dans les lieux populaires où vont s'asseoir les « pauvres ». La musique décrite par l'auteur contribue à la poésie de l'extrait, dans un rythme « qui ne s'arrête jamais », comme une ronde, comme le manège représenté par les chevaux de bois. Mais c'est une poésie de mots simples, au style familier, à la syntaxe relevant de « l'oral populaire », comme dans l'expression : « depuis les temps qu'on était petit ». C'est une poésie empreinte de nostalgie.

Dans *Dévadé*, la musique passe par les chansons en langue italienne, comme en attestent les extraits suivants :

Ce n'est pas le genre de femme portée à fredonner mais c'est le genre de chanson que ce n'est pas vous qui la fredonnez mais elle qui vous fredonne. Il lui revient même des mots, elle ne se rappelle plus trop d'où : *Smettila è stupido litigare*²⁰⁷. (D, 107)

Cette chanson évoquée ici, dont le titre est : *Un Corpo E Un' Anima* (traduit en français par *un corps et une âme*) a été un succès populaire en Italie en 1974. Elle appartient au registre des chansons d'amour populaires. Dans le même registre, Ducharme écrit :

Elle avait enregistré des chansons à l'émission *Sette sere*. Il y en a une qui nous a tapé dans le tympan. On l'a usée à la faire tourner, en notant chacun de son côté les mots qu'on pouvait attraper. *Stelle nelle tasche più non ho*. (D, 143)

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Extrait de la chanson *Un Corpo E Un' Anima* de Wess & Dori Ghezzi. Italie 1974.

Ici encore, il s'agit d'une chanson en langue italienne ; chanson sentimentale que Bottom traduit ainsi en français : « je n'ai plus d'étoiles dans les poches ».

Selon Lise Gauvin dans ce « feuilleté de langage » que représente le « ducharmien », la « fonction de la langue mythique, est remplie par l'italien, présenté dans le roman comme une langue douée de mystère »²⁰⁸.

La musique dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé* participe donc de cet univers sensoriel propre aux deux romans. Les mots des romans célinien et ducharmien sont mis en musique et contribuent au plaisir ressenti par le lecteur des deux œuvres.

Céline ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit à Gaston Gallimard en décrivant ainsi le *Voyage au bout de la nuit* : « Il s'agit d'une manière de symphonie littéraire, émotive, plutôt que d'un véritable roman »²⁰⁹.

Des années plus tard, lorsqu'il s'adresse à Albert Paraz, il persiste dans la revendication d'une littérature « charnelle », sexualisée, dans laquelle la langue est un matériau malléable que l'écrivain met en musique :

Ils nous font chier avec l'argot on prend la langue qu'on peut on la tortille comme on peut elle jouit ou elle jouit pas... c'est le pageot qui compte, pas le dictionnaire ! Les mots ne sont rien s'ils ne sont pas notes d'une musique du tronc²¹⁰.

En somme, nous pouvons attester que l'effet de plaisir présent dans les deux romans ; est lié à la complicité de l'auteur avec un lecteur qu'il interpelle, dans un espace transitionnel et médian. Pour qu'il y ait contentement et complicité, locuteur et narrataire doivent partager des références culturelles essentielles à la compréhension du texte. En outre, Céline et Ducharme, communiquent avec leur lectorat en prenant un « malin plaisir » à le distraire en l'amusant et à l'émouvoir par des moments de pure tendresse, dans une langue principalement « orale-populaire ». Par ailleurs, on a souligné le degré de sensorialité ainsi que l'aspect charnel des œuvres étudiées. Aussi pourrait-on ouvrir notre questionnement sur ses mots de Barthes, lorsqu'il souligne : « Le texte a une forme humaine. C'est une figure, un anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique »²¹¹.

²⁰⁸ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme, op., cit.,* p.311.

²⁰⁹ Céline, *Lettres à la N.R.F, Choix 1931-1961, op., cit.,* p. 41.

²¹⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à Albert Paraz 1947-1957 Cahiers de la N.R.F,* Paris, Gallimard, Nouvelle édition Jean-Paul Louis, 2009, p. 560.

²¹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op. cit.,* p. 26.

Les formes et les effets de l'oral-populaire dans les romans célinien et ducharmien. ont retenu notre attention jusqu'à présent. De l'étude du matériau que représente la langue des deux auteurs à la réception contrastée et équivoque de leurs textes, nous avons cherché à mettre en lumière la singularité et les affinités que partagent Céline et Ducharme. À présent pour compléter ce travail en trois dimensions nous allons questionner les deux romans sous l'angle des fonctions qu'ils représentent, par le prisme de l'oral-populaire.

Chapitre III. Les fonctions de « l'oral populaire »

Une conception étriquée de la littérature, qui la coupe du monde dans lequel on vit, s'est imposée dans l'enseignement, dans la critique et même chez nombre d'écrivains. Le lecteur, lui, cherche dans les œuvres de quoi donner sens à son existence. Et c'est lui qui a raison.²¹²

Ainsi s'exprime Tzevan Todorov, mettant là en évidence une des missions essentielles de la littérature qui consiste à donner à l'homme un sens à sa vie. Quant à lui, Dominique Rabaté affirme : « Si la littérature nous intéresse et continue de le faire (non pas à la manière morte d'une chose du passé pour laquelle nous pourrions manifester un intérêt culturel), c'est parce qu'elle dit quelque chose, indissociablement de la façon dont elle le dit »²¹³. C'est ici l'interdépendance de la forme et du fond, autrement dit du signifiant et du signifié que Dominique Rabaté met en exergue pour expliquer l'intérêt universel et intemporel du lecteur pour l'objet littéraire. À propos de la relation entre le roman et « le sens de la vie », qui donne naissance au titre de son essai il précise : « Ma thèse, si je la simplifie ici en ouverture, est que le roman est l'un des lieux privilégiés où ce questionnement se réfléchit avec le plus d'ampleur, le plus de finesse, où se relance "la vieille question"²¹⁴ mais selon des inflexions singulières, des réponses partielles, des apories indécidables »²¹⁵. Nous voilà ici dans un questionnement propre au domaine des fonctions en littérature. Dans cette perspective, le dernier chapitre de notre étude s'intéressera aux fonctions de l'oral populaire dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*, selon l'ordre suivant : la fonction d'expression personnelle et cathartique, la fonction historique et la fonction sociale et politique. Or, aborder la question des fonctions en littérature, c'est faire référence aux travaux du linguiste Roman Jakobson sur les fonctions du langage²¹⁶, et à son célèbre schéma de communication verbale. Nous verrons en quoi la fonction référentielle nous intéressera particulièrement ici, lorsque nous traiterons de la contextualisation des œuvres littéraires étudiées. Mais dans un premier temps, pour définir une fonction au sens littéraire du terme, nous pouvons nous appuyer sur la définition suivante selon laquelle une fonction joue un « rôle caractéristique dans un ensemble »²¹⁷. Elle est également définie comme « l'ensemble des propriétés (d'une unité, d'un signe), par rapport à un processus d'ensemble

²¹² Tzevan Todorov « Comment la littérature change le monde », *Comment la littérature peut changer nos vies*, Revue Sciences Humaines, Hors-série, Juin-Juillet 2021, p.76.

²¹³ Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, Librairie Corti, Paris, 2010, p. 13.

²¹⁴ Dominique Rabaté cite ici Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard 1986, p. 179.

²¹⁵ Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, *op.cit.*, p. 10.

²¹⁶ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, (1 et 2), Paris, Éditions de Minuit, 1963 (t.1), 1973 (t.2)

²¹⁷ Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985, Tome 4, p. 597-598.

(production du discours, communication) ; son « rôle dans ce processus ». Enfin, une « fonction » est assimilée à une « valeur », au « sens d'une unité lexicale »²¹⁸. Relevons ici le terme « rôle » utilisé plusieurs fois comme synonyme de fonction. La littérature jouerait donc un rôle. Plus précisément, concernant notre sujet, nous pouvons relever que les motifs selon lesquels les écrivains produisent ne sont pas tous semblables. Pour les uns, l'écriture est une fuite, pour les autres un moyen de conquête. Mais, alors pourquoi choisir l'écriture littéraire entre autres moyens pour exprimer son rapport au monde ?

Ainsi, dans les « fonctions » principales que l'on attribue à la littérature, faut-il nommer d'abord la fonction d'évasion de la réalité, et dans un deuxième temps la fonction appelée « mimésis » que l'on doit à Aristote, « traduite aujourd'hui par représentation ou par fiction de préférence à imitation »²¹⁹ selon Antoine Compagnon. La littérature est ici définie dans sa fonction de représentation de la réalité, du monde, comme on la trouve notamment dans les romans réalistes. Cette deuxième fonction nous intéressera particulièrement ici et sera déclinée en différents points.

En outre, dans l'optique qui nous intéresse, nous allons considérer l'écriture littéraire dans ce qu'elle a de particulier au sein des sciences humaines. Ainsi, pour citer Émile Zola : « La vérité est que les chefs-d'œuvre du roman contemporain en disent beaucoup plus long sur l'homme et sur la nature, que de graves ouvrages de philosophie, d'histoire et de critique »²²⁰. Cette assertion mérite d'être interrogée et développée. En effet, en quoi peut-on penser que la littérature permet à l'homme de « mieux » comprendre le monde ? En quoi l'appropriation du monde par le biais de la littérature est-elle une expérience singulière et unique ?

Pour enrichir notre questionnement et avoir une première ébauche de réponse, voici ce que souligne encore Todorov concernant l'objet privilégié de la littérature : « Son objet, ce sont les comportements humains, les motivations psychiques, les interactions entre les hommes. Et elle reste toujours une source inépuisable de connaissances sur l'homme »²²¹. L'être humain, dans ses relations avec ses pairs, dans ses conflits intrapsychiques, reste donc selon le critique littéraire le thème principal de la littérature. Par ailleurs, Gisèle Sapiro affirme,

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?* Pluriel, 2018, p.38.

²²⁰ Zola, *le naturalisme au théâtre, le roman expérimental* (1980) in œuvres complètes, Cercle du livre précieux, 1968, Tome X, p. 1240.

²²¹ Tzevan Todorov, « La littérature est la première des sciences humaines », Propos recueillis en 2010 par Héloïse Lhéreté et Catherine Halpern *Revue Sciences Humaines, Comment la littérature peut changer nos vies ?* Hors-série [les essentiels], Juin-Juillet 2021.

Pour comprendre le rôle de la littérature dans le cadrage de la réalité, il ne suffit donc pas de s'en tenir aux représentations qu'elle véhicule. La littérature oscille en effet entre représentation et symbolisation²²².

Ainsi, l'espace de symbolisation propre à l'art en général et à la littérature en particulier apporte une valeur ajoutée à la littérature sur les autres « humanités ».

Voilà donc de premières pistes de réflexions pour nous guider dans l'étude des fonctions de l'oral populaire présentes dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*. Dans le développement de notre questionnement, nous allons étudier le style des deux romans dans sa valeur de représentation sociale et culturelle d'un milieu défini, autrement dit, la valeur de la langue vue comme sociolecte²²³. Ainsi, nous retiendrons le motif central de la condition humaine et sociale représentée à travers le prisme de la langue utilisée soit « l'oral populaire », aussi nommé la « langue-peuple » par Jérôme Meizoz. Ce thème sera étudié transversalement à travers trois parties qui structureront notre dernier chapitre.

Mais avant de nous engager dans l'étude des fonctions sociales des deux romans, déclinées dans un premier temps en fonction historique et dans un deuxième temps, en fonction sociale et politique, nous allons nous intéresser en premier lieu à la fonction de la littérature comme expérience personnelle et intime à dimension cathartique, présente dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*. L'étude de ces trois paragraphes, rappelons-le, se fera par le prisme de la langue indissociable du « fond », dans la relation d'interdépendance qui caractérise les deux champs, et soulignée ci-dessus à travers les mots de Dominique Rabaté. Dans le même ordre d'idées, comme l'indique ci-dessous Antoine Compagnon :

La littérature, ou l'étude littéraire, est toujours prise en sandwich entre une approche historique au sens large (le texte comme document) et une approche linguistique (le texte comme fait de langue, la littérature comme art du langage), qui sont irréductibles²²⁴.

A/ La dimension personnelle de la littérature : une expérience intime et cathartique

Connaissance du monde et des hommes qui nous vient de l'expérience littéraire [...] une connaissance que seule (ou presque seule) l'expérience littéraire nous procure. Tomberions-nous

²²² Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, Éditions la découverte, 2014, p. 64.

²²³ « Sociolecte » est ici défini comme langage utilisé par un groupe social.

²²⁴ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 31.

amoureux si nous n'avions jamais lu une histoire d'amour, si jamais on ne nous avait raconté une seule²²⁵?

Ainsi, selon Antoine Compagnon, l'écriture littéraire autant dans sa conception que sa réception nous permettrait d'accéder à des expériences inconnues dans les autres champs des sciences humaines. Une expérience où les émotions apportent leur contribution quand elles ne sont pas centrales à l'œuvre. Dès lors, la littérature serait assimilable à l'expérience d'une « réalité augmentée »²²⁶ selon les mots de Leïla Slimani.

La littérature devient alors le terrain de ce qui obsède l'être humain, le lieu de tous les traumatismes, la littérature apparaît comme une forme de catharsis, permettant à celui qui écrit et celui qui reçoit à travers les lignes qu'il lit, de se libérer – au moins le temps de l'écriture – de « ses chaînes ».

Les définitions de la littérature par sa fonction paraissent relativement stables, que cette fonction soit entendue comme individuelle ou sociale, privée ou publique. Aristote parlait de *katharsis* de purgation ou de purification des émotions telles que la crainte et la pitié²²⁷.

Il est d'ailleurs intéressant de souligner le rôle de la technique cathartique dans le traitement des « névroses de guerre » consécutives aux traumatismes subis par les Poilus. À ce sujet, Sigmund affirme en 1919 : « la technique cathartique, on le sait, a été le stade préalable de la technique psychanalytique »²²⁸.

Ainsi, la représentation célinienne de la guerre 14-18, est-elle propre à « exorciser » les « vieux démons », traumatismes de la guerre, vécue par Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* et par Céline lui-même en amont. Pour souligner la préoccupation de l'écrivain de témoigner de son expérience de la guerre, voici ce qu'il répondait à Louis Combelle lors d'un entretien en 1961 quand ce dernier lui demandait si « ses contemporains l'intéressaient » : « Je m'y suis intéressé une fois pour qu'ils n'aillent pas à la guerre »²²⁹.

Par ailleurs, Antoine Compagnon souligne :

Toute écriture de la guerre, y compris la composition d'une anthologie, passe par une descente aux enfers, impose une épreuve expiatoire, entraîne la rencontre de nos fantômes, et l'on ne revient pas indemne d'une

²²⁵ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, op. cit., p. 36

²²⁶ Les Masterclasses Leïla Slimani, France Culture, 2/08/21.

²²⁷ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, op. cit., p. 35

²²⁸ Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, Karl Abraham, *Sur les névroses de guerre*. Paris, Payot et rivages. p. 36.

²²⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées*, op. cit p. 94.

telle expédition [...]. Il serait bien sûr indécent de comparer l'expérience du lecteur à celui du combattant, mais je voudrais que celle-là ait tout de même quelque chose d'approchant, que la lecture provoque une commotion, un sursaut d'anxiété, du dégoût et de la haine²³⁰.

Quand Céline décrit l'immersion des plus démunis dans l'horreur de la guerre, sans aucune préparation, il utilise l'aphorisme suivant : « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. » Aphorisme criant de vérité, commenté ainsi par Antoine Compagnon : « Le baptême du feu, vécu comme un brutal “dépuceage de l'horreur”, suivant les mots frappants de Céline.»²³¹. Cette formule « choc » fait mouche parce qu'elle procède de l'analogie inattendue et paradoxale entre les noms « horreur » et « volupté ».

En outre, quand on considère l'écriture littéraire dans sa valeur d'expression d'une révolte personnelle, il est essentiel de mentionner le pouvoir libérateur des mots, ou encore la vertu thérapeutique de l'écriture, sa fonction cathartique. À titre d'exemple, l'utilisation des jurons apparaît dès lors comme l'expression de la colère ou de la révolte intérieure. Céline et Ducharme, dans leur roman, ne manquent pas d'en faire usage.

Ainsi, dans la scène où Bardamu, médecin, ausculte un petit garçon malade qui se met à crier au moment de l'examen médical :

Les cris de ce petit innocent me firent une impression abominable. [...] Excédé je ne pus me retenir de leur faire part tout haut de ce que j'éprouvais en fait de rancœur et de dégoût depuis trop longtemps, tout bas.

“ Et! Répondis-je à ce petit hurleur, ne te presse donc pas petit crétin, tu en auras toujours du temps pour gueuler ! Il en restera, ne crains rien petit âne ! ”. (VBN, 273)

À travers les insultes « petit crétin » et « petit âne », ainsi que le verbe argotique « gueuler », Bardamu exprime son l'impuissance comme médecin devant l'enfant malade, dans le contexte particulier des milieux modestes de la banlieue populaire. Il est « excédé » et ne contrôle plus ses paroles, expression de sa révolte intérieure.

Quant à Ducharme, il recourt également à l'adjectif « crétin », synonyme dans le langage familier de « stupide », « idiot », pour désigner certains personnages du roman : « Mais les autres serveuses sont OK. Toutes des pauvres crétines qui n'oseraient pas faire de peine à deux pauvres crétins. » (D, 262). Il requiert également aux « sacres », ces jurons religieux que nous avons précédemment relevés : « maudite ordure de Christ de dégénéré, ah là ah, tu vas y

²³⁰ Antoine Compagnon, *La Grande Guerre des écrivains, d'Apollinaire à Zweig*, op. cit., p. 7-8.

²³¹ Antoine Compagnon, *La Grande Guerre des écrivains, d'Apollinaire à Zweig*, op. cit., p. 26.

goûter là mon pété, mon effrontée calamité, mon petit Christ de sale, de mental, de frustré foireux. » (D,147)

Ainsi, l'usage des insultes et des jurons procède dans les deux romans de l'expression d'une colère et a pour fonction de libérer celui qui les emploie de ses tensions intérieures, voire de ses angoisses. Marie-Hélène Larochelle écrit à ce propos :

Le juron participe d'une individualité. Dans les contextes observés, jurer suppose un laisser-aller une décharge émotionnelle. Les deux extraits rendent sensible l'appartenance sociale des narrateurs : chez Céline, on « foutre », et chez Ducharme, on « fuck »²³².

Par ailleurs, Antoine Compagnon, faisant référence à Proust, rappelle le double niveau d'expérience intime et personnelle que l'œuvre littéraire permet : « La réalisation de soi, jugeait Proust, a lieu non pas dans la vie mondaine, mais par la littérature, non seulement pour l'écrivain qui s'y voue tout entier mais aussi pour le lecteur qu'elle émeut le temps qu'il s'y adonne »²³³, rappelle Antoine Compagnon. Ainsi, la fonction cathartique de l'écriture littéraire opère des deux côtés de l'espace transitionnel que représente le texte : pour l'écrivain d'une part, pour le lecteur d'autre part. Selon Régine Detambel, « En lisant, chacun crée “un espace à soi”, entame un dialogue intime avec lui-même, favorisant la reconquête de sa position de sujet ” »²³⁴. Du côté de la réception, comme le souligne Umberto Eco : « Lire un récit veut aussi dire être pris dans une tension, dans un spasme »²³⁵. Il ajoute : «Quelle que soit l'histoire qu'ils racontent, ils racontent aussi la nôtre et c'est pourquoi nous les lisons et nous les aimons ».²³⁶ Ainsi, la littérature révèle ce qu'il y a de plus intime en nous, elle a pour fonction de faire émerger des émotions enfouies.

Comme le souligne Jean-Paul Vialard,

Chez Céline, l'argot n'est à l'évidence, ni une fin en soi, ni la poursuite d'une visée esthétique, mais le lieu chargé de sens d'un langage dont l'obsession, la révolte, la marginalité, vise à conduire l'homme au « bout de sa propre nuit », celle de sa déréliction, de sa vocation à l'unique déliquescence. Pour autant le style n'est nullement superfétatoire. Il constitue l'assise d'une philosophie, d'une vision du monde exacerbée, cernée de violence, tissée de désespérance.²³⁷

²³² Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 167.

²³³ Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?* *op.cit.*, p. 26.

²³⁴ Régine Detambel, « La littérature remède à nos douleurs », *Comment la littérature peut changer nos vies*. Revue Sciences Humaines, Hors-série, Juin-Juillet 2021, p. 84.

²³⁵ Umberto Eco, *De la littérature*, Grasset, 2002, p. 25.

²³⁶ *Ibid.*, p. 26.

²³⁷ Jean-Paul Vialard, « Le langage célinien ou les figures de l'aporie », *op.cit.*, p.1.

Ainsi, la langue argotique chargée « d’invective », exprime la violence du monde décrite par le romancier. Fond et forme sont toujours intimement liés.

L’expression de la violence, est également tangible dans l’écriture de *Dévadé*. À ce propos, Jean Morency souligne :

Se dévader, c’est dévaler toujours plus bas dans la déchéance et l’abjection, c’est précipiter le cours de sa vie, c’est donner son aval à un mouvement fatal qui de l’amont vers l’aval nous dévide peu à peu jusqu’au vide total, dans l’espoir insensé de se libérer du poids insoutenable du néant²³⁸.

Elisabeth Nardout-Lafarge ajoute pour sa part que les personnages ducharmiens « luttent pour leur survie et se montrent aussi cruels que fragiles »²³⁹.

Le roman *Dévadé* par les personnages qu’il met en scène, se fait l’expression d’une révolte, d’un refus de vivre selon les conventions. Un besoin de marginalité, un refus de quitter l’enfance. Bottom, dans le fond, est caractérisé par son refus de « grandir », de devenir adulte, à l’instar de nombreux personnages ducharmiens. Le Clézio, à travers les lignes suivantes, explique son admiration pour Ducharme considérant *l’Avalée des avalées, Le nez qui voque, Océantume* :

Depuis que la littérature est devenue ce qu’elle est, c’est-à-dire le seul moyen vraiment efficace pour se révéler devant le monde muet, [...] il n’y a de lisibles et d’intéressants que les livres qui refusent. Les trois livres de Réjean Ducharme sont de ceux-là [...] Il y a trois sortes de refus : le refus de mourir, le refus d’obtempérer et le refus d’entrer dans le jeu. Ce sont ces trois refus qui font l’essentiel de la littérature moderne²⁴⁰.

Dans le prolongement des personnages des trois romans cités par Jean-Marie Gustave. Le Clézio, le narrateur de *Dévadé*, Bottom « est déchiré entre deux amours, et trouve refuge dans sa voiture et dans l’alcool, tout au bord de la folie »²⁴¹ affirme Élisabeth Nardout-Lafarge. Il rejette les règles de la société et ce rejet, nous l’avons souligné, s’exprime par la crudité de son langage.

« Pour haïr quelque chose, il faut l’avoir rencontré. », ajoute Élisabeth Nardout-Lafarge « Réjean a rencontré la société. Il l’a même partiellement acceptée, puisqu’il a emmagasiné suffisamment de mots et de culture pour pouvoir écrire des romans selon les critères du XXe

²³⁸ Jean Morency, « L’évasion à rebours de Réjean Ducharme », *op.cit.*, p. 35.

²³⁹ Elisabeth Nardout-Lafarge, « L’insaisissable Réjean Ducharme », *Roman*, (41) Septembre 2006.

²⁴⁰ Jean-Marie G. Le Clézio, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *op. cit.*, p. 1.

²⁴¹ Elisabeth Nardout-Lafarge, « L’insaisissable Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 6.

siècle »²⁴². Selon elle : « Les mots vont être la vraie vengeance. Le langage n'est plus fait pour communiquer [...] il est fait pour rire, pour bondir, pour gifler »²⁴³.

À propos de la relation que l'écriture romanesque entretient avec la vie, Milan Kundera affirme : « Le romancier n'est ni historien, ni prophète : il est explorateur de l'existence. »²⁴⁴. Pour autant, bien qu'il se distingue de l'historien à plusieurs titres, il ne s'oppose pas non plus à lui. En effet, il existe des objets transversaux dans la mission de l'un et de l'autre.

B/ La dimension historique : contextualisation d'une œuvre littéraire

L'écrivain se fait souvent le témoin d'une période historique donnée. Cependant, son regard est particulier et singulier, c'est un regard littéraire, propre à « explorer l'existence » pour reprendre les termes de Kundera. Alors que la recherche de l'objectivité dans la transcription des faits est centrale dans le travail de l'historien, le romancier raconte des événements passés par le prisme du style, de l'esthétique et d'un univers symbolique. Ainsi, selon Régine Detambel la littérature est « musicale ou porteuse de symboles et de figures de style »²⁴⁵. De plus, la retranscription de faits historiques en littérature passe également par l'émotion, dans cet espace partagé entre l'auteur et le lecteur. Pour autant sa fonction didactique ou encore éducative – au sens où elle enseigne un événement du passé et constitue une expérience d'apprentissage – n'en est pas moins diminuée. La force des procédés stylistiques, le traitement de l'Histoire par la « petite histoire » de personnages pour lesquels le lecteur manifeste de l'empathie, s'identifie ou au contraire s'oppose, peut toucher plus efficacement le récepteur d'un texte littéraire que le ferait un texte historique. Ainsi, le roman aide le lecteur à connaître les problèmes du passé, et à connaître les richesses ou les malheurs existant à une époque donnée. Pour aborder la fonction historique de la littérature, nous allons d'abord nous intéresser au principe de contextualisation d'un texte littéraire correspondant à la fonction référentielle²⁴⁶ de Jakobson et particulièrement ici du roman.

²⁴² *Ibid*, p. 2.

²⁴³ *Ibid*, p. 5.

²⁴⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986, p. 59.

²⁴⁵ Régine Detambel, « La littérature remède à nos douleurs », Régine Detambel, *Comment la littérature peut changer nos vies op. cit.* p. 84.

²⁴⁶ Roman Jakobson, Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, (1 et 2), *op. cit.*

1/ Le rôle didactique de la littérature : le motif de la guerre dans *Voyage au bout de la nuit*

Voyage au bout de la nuit, premier roman de Céline est publié dans la période de l'entre-deux guerres, très féconde en matière littéraire, tant la guerre 14-18 a été à l'origine d'évènements tragiques et traumatiques que l'écriture, permet « d'exorciser », mais aussi de décrire, de transmettre pour sensibiliser aux désastres de la guerre.

Dans notre siècle, subitement, le monde se referme autour de nous. L'évènement décisif de cette transformation du monde a sans doute été la guerre de 14, appelée (et pour la première fois dans l'Histoire) guerre mondiale²⁴⁷.

L'écrivain d'origine tchèque souligne ainsi le chaos produit par la guerre qui influença fortement une majorité des écrivains du début du XXe siècle, tant ils savaient qu'après la guerre, rien ne serait plus comme avant.

Dans le cataclysme que représente la guerre, la littérature et plus particulièrement ici le genre romanesque, joue le rôle fondamental de témoigner de l'abomination et de l'horreur de l'évènement en exprimant l'indicible. C'est une fonction essentielle : témoigner pour que les lecteurs ainsi « éduqués » et informés puissent en tirer des enseignements.

Or, comment ne pas mentionner le motif de la guerre, quand on étudie le premier roman célinien. Concernant l'auteur et la genèse de son premier texte, Henri Godard affirme : « *Le Feu* de Henri Barbusse, retint assez Céline pour qu'il place toujours Barbusse au nombre de ses inspireurs. »²⁴⁸

Il ajoute, à propos de l'usage de la langue populaire :

Elle est la réponse de Céline au problème qui lui était commun avec tous ceux que l'expérience de la guerre avait touché assez profond, et qui prend toute sa dimension dans les propos de Bernanos en 1926 : "Quiconque tenait une plume à ce moment-là [après la guerre] s'est trouvé dans l'obligation de reconquérir sa propre langue, de la rejeter à la forge"²⁴⁹.

Inspiré par Barbusse, quelques années plus tard, c'est par le thème de la guerre 14-18 point de départ du périple de Bardamu, que s'ouvre *Voyage au bout de la nuit*. Dès les premières lignes du roman, notre narrateur dénonce l'injustice de la guerre, agissant comme un catalyseur et révélatrice de l'inégalité sociale, décidée par les hommes de pouvoir qui envoient sur les

²⁴⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman*, op. cit., p.40.

²⁴⁸ Henri Godard, *Poétique de Céline* op. cit., p 35.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.35.

champs de bataille les plus démunis. Bardamu s'adresse ainsi à son ami Arthur : « On est né fidèles, on en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent on est nous les mignons du Roi Misère ». (*VBN*, 8). Bardamu dénonce ici la criante inégalité entre le sort réservé aux « pauvres » et celui réservé aux « riches » en temps de guerre. Par ailleurs, Bardamu poursuit son discours en utilisant l'image des galériens, épuisés par la tâche et la violence physique dont ils font l'objet représentée ici par les « coups de trique » :

Mais enfin, on est tous assis sur une grande galère, on rame tous à tours de bras, tu peux pas venir me dire le contraire !... Assis sur des clous même à tirer tout nous autres ! et qu'est-ce qu'on a ? Rien ! Des coups de triques seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore. [...] On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles, et puis voilà ! (*VBN*, 9).

Bardamu poursuit son discours en opposant la condition des « puissants » à la misère des plus démunis :

En haut sur le pont, au frais, il y a les maîtres et qui s'en font pas, avec les belles femmes roses et gonflées de parfum sur les genoux. On nous fait monter sur le pont. Alors, ils mettent leurs chapeaux haut de forme et puis ils nous en mettent un bon coup de la gueule comme ça : ‘‘Bandes de charognes, c'est la guerre ! qu'ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n°2 et on va leur faire sauter la caisse. ’’ (*VBN*,9)

Pourtant, contre toute attente, le lecteur assiste abasourdi au départ de Bardamu pour la guerre, pris dans une sorte de tourbillon qui le happe à son insu :

Mais voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard le colonel ! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme.

« J'veais voir si c'est ainsi ! que je crie à Arthur, et me voici parti à m'engager et au pas de course encore. (*VBN*, 10)

À propos de cet enrôlement inattendu, Henri Godard, souligne,

Si Voyage parut [...] si neuf, même dans cet épisode inaugural de la guerre, à sa publication en 1932, cela est dû à la fois au choix révolutionnaire d'une langue à résonance populaire et à un don de résumer toute une expérience en quelques scènes, quelques figures ou quelques gestes emblématiques. Sur ce point, l'exemple le plus frappant est la condensation de cet enthousiasme du départ en guerre dans l'engagement paradoxal de Bardamu à la fin de la première séquence. Lui qui

vient de dénoncer le bourrage de crâne patriotique, une impulsion incontrôlable lui fait emboîter le pas à un régiment de cavalerie²⁵⁰.

Céline, à travers les mots de son narrateur, souligne avec ironie les manœuvres de séduction de l'armée pour enrôler les futurs soldats. Ainsi, le colonel a « l'air bien gentil ». Et pris au piège, Bardamu court s'engager.

Hélas, à la fin du premier chapitre Bardamu réalise qu'il a été l'objet d'un marché de dupes :

Nous n'étions donc plus rien qu'entre nous ? Les uns derrière les autres ? La musique s'est arrêtée. En résumé, que je me suis dit alors, quand j'ai vu comment ça tournait, c'est plus drôle ! C'est tout à recommencer ! » J'allais m'en aller. Mais trop tard ! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était fait, comme des rats.

L'expression argotique « être faits comme des rats » signifie :

Etre pris ; être mis dans l'impossibilité de fuir ; être dans une situation sans issue ; être pris au piège ; ne plus avoir d'issue ; ne plus avoir de solution. [...] Si "être pris (et cuit) comme un rat" date de 1725, notre expression serait en 1932 attestée pour la première fois. Certains supposent qu'elle serait née dans les tranchées, alors que, pour les soldats qui y étaient terrés, une des principales occupations était de capturer les rongeurs qui pullulaient²⁵¹.

La métaphore du « rat pris au piège » pour désigner les enrôlés de la grande guerre, souligne de ce fait l'abaissement de l'être humain à l'état animal. A propos du motif de la guerre, point de départ du premier roman de Céline, Marie- Hélène Larochelle affirme :

L'œuvre de Céline tire profit de l'horreur (d'abord celle de la Deuxième guerre). Elle la donne à voir pour qu'elle ait « servi » à quelque chose. Écriture cataclysmique que celle de Céline qui ébranle un monde n'étant pas prêt pour elle, ce dont l'auteur se fait une gloire. Tous d'ailleurs le lui accordent : « Même ceux qui ne trouvent pas Céline important en tant qu'artiste doivent admettre son importance en tant que phénomène historique²⁵².

Ainsi, Céline dénoncerait-il la folie meurtrière de la guerre, pour que le lecteur en tire des enseignements. Mais la guerre, c'est aussi un monde où on ne sait plus très bien de quel côté se situe la folie que l'écrivain décrit dans les premiers chapitres de *Voyage au bout de la*

²⁵⁰ Henri Godard, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, op.cit., p.18.

²⁵¹ Expressio.fr, Les expressions françaises décortiquées. <https://www.expressio.fr/toutes-les-expressions>

²⁵² Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p.11-12.

nuit : « Quand le moment du monde à l'envers est venu et que c'est être fou de demander pourquoi on vous assassine, il devient évident qu'on passe pour fou à peu de frais ». (*VBN*, 64)

Dans cet aphorisme à connotation ironique, Céline exprime le fait que la guerre renverse tous les rapports existant dans la société : n'est plus fou celui que l'on croyait. Ces propos dénoncent un monde où les repères et les valeurs traditionnelles sont balayés et annihilés au profit de la cruauté et de la monstruosité de l'être humain, dépourvu de tout sens éthique.

C'est ce que souligne Antoine Compagnon :

L'insolite, l'insolente liberté du front, résultant des contraintes sociales et des normes morales, de la levée des interdits ordinaires, c'est un état auquel les sociologues, depuis Emile Durkheim, donnent le nom d'anomie. Les hommes sont désorientés, livrés à eux-mêmes, car les liens familiaux se dénouent et l'autorité de la voie hiérarchique se dilue dans les boyaux des tranchées.²⁵³

Ainsi, de l'absurdité de la guerre associée à la folie qui la caractérise, découle le phénomène d'anomie, défini comme procédant de l'absence de normes sociales, dans un milieu où l'ordre ordinaire est bafoué, annihilé et nié au profit de la violence et de la sauvagerie humaine. Ce motif omniprésent dans l'épisode de la guerre est dénoncé par là même dans le roman.

C'est en ce sens que Bardamu souligne : « La guerre en somme, c'est tout ce qu'on ne comprenait pas ». (*VBN*, 12)

D'autre part, pour revenir à l'admiration que Céline vouait à Henri Barbusse, notamment par le style familier et argotique qu'il reproduisait dans son écriture, il est intéressant de relever les mots des compagnons d'armes de Bardamu, déjà cités :

Ils s'exprimaient mal mes cavaliers d'escorte. Ils parlaient à peine pour tout dire. C'étaient des garçons venus du fond de la Bretagne pour les services et tout ce qu'ils savaient ne venait pas de l'école mais du régiment. ». (*VBN*, 28).

C'est un regard humain et empathique que Bardamu porte sur ceux qu'il nomme ici ses « cavaliers d'escorte ». Céline dénonce à travers ces lignes l'épreuve de la guerre pour des hommes doublement pénalisés par leur non maîtrise du français, venus de leur Bretagne natale, où ils s'exprimaient en breton. La question de la langue est centrale ici, et la maîtrise du français courant, celui que l'on apprend à l'école, apparaît comme un marqueur d'intégration sociale. À

²⁵³ Antoine Compagnon, *La Grande Guerre des écrivains, d'Apollinaire à Zweig, op. cit.*, p.31.

ce propos, Jérôme Meizoz précise au sujet de Céline : « Dans *le Feu* de Barbusse, il a aimé le parler brut des poilus »²⁵⁴.

Par ailleurs, la violence de la langue s'assimile à la violence de la guerre. Evènement historique majeur, la grande guerre, par les traumatismes qu'elle engendre, inspire de nombreux écrivains de l'entre-deux guerres, dont Jean Giono dans *le Grand Troupeau*²⁵⁵ et Blaise Cendrars dans *la Main coupée*²⁵⁶, à propos duquel Meizoz souligne qu'il admirait « le parler des soldats, la gouaille populaire, directe et crue de ses frères d'armes français. L'expérience de l'argot des tranchées, un continent cru et violent de la langue »²⁵⁷. Ce « continent cru et violent de la langue » est indissociable de la cruauté et de la barbarie sur les champs de bataille. Ici, la littérature prend toute sa dimension de témoignage : la langue des Poilus que l'écrivain invite dans son roman, s'assimile à l'hommage qu'il rend au peuple, considéré comme de « la chair à canon », et toujours première victime de la guerre.

En somme, la fonction ou le rôle de ces témoignages de la grande guerre, portés par les Poilus au cœur du combat, dans le *Voyage au bout de la nuit*, roman « utile », c'est de témoigner contre l'oubli en informant le lecteur tout en lui procurant des émotions. Qui plus est, la force de l'écriture célinienne réside dans le fait qu'elle porte le peuple dans « sa chair », jusqu'à la langue propre des combattants dans les tranchées. Quand Antoine Compagnon évoque les romans publiés dans les années 30, directement liés à l'expérience de la guerre 14-18, et qu'il définit comme des « chefs-d'œuvre » il souligne la nécessité pour les écrivains de cette génération de témoigner de l'horreur de la guerre :

Aucun ancien combattant devenu écrivain n'a jamais cessé de rapporter ses cauchemars des tranchées. Ces grands livres sont noirs, non pas moroses ou acrimonieux comme les mésaventures de la démobilisation, mais profondément désabusés, pessimistes et ravageurs. Entre 1931 et 1934, ce sont *Le Grand Troupeau* de Giono (1931), *Voyage au bout de la nuit*, de Céline (1932), *La Comédie de Charleroi* de Drieu La Rochelle (1934) [...] Ils mesuraient les effets durables de la violence insupportable à laquelle des millions d'hommes avaient été exposés, victimes de la guerre bien plus qu'acteurs et certainement qu'exécuteurs, et ils y voyaient la quintessence monstrueuse de tous les maux du monde moderne.²⁵⁸

²⁵⁴ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 376.

²⁵⁵ Jean Giono, *Le Grand troupeau*, Paris, Gallimard, 1931.

²⁵⁶ Blaise Cendrars, *La Main coupée*, Paris, Édition Denoël, 1946.

²⁵⁷ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 297.

²⁵⁸ Antoine Compagnon, *La Grande Guerre des écrivains, d'Apollinaire à Zweig*, op., cit., p. 22-23.

Témoignage historique percutant, violent réquisitoire contre la guerre en général, mais également roman visionnaire, prédicteur d'un avenir noir et désespéré, à travers la vision nihiliste de Céline de « la quintessence monstrueuse de tous les maux du monde moderne », *Voyage au bout de la nuit* peut être compris également comme un texte annonciateur d'un monde et d'une civilisation en fin de course. La Seconde Guerre mondiale résonnera comme la représentation de ce monde en déclin.

2/ La contextualisation d'une œuvre littéraire : littérature et identité, l'exemple québécois

« Parfois je m'invente tel un naufragé dans toute l'étendue de ma langue »²⁵⁹.

C'est dans le contexte sociolinguistique particulier au Québec, depuis la deuxième moitié du XXe siècle que s'exprime Gaston Miron témoignant ainsi du malaise qui illustre la relation des écrivains québécois à la langue française.

Ainsi, tout œuvre littéraire est intimement liée au contexte socio-historique dans lequel elle se situe. De même, tout œuvre romanesque est dépendante de la « situation » de l'écrivain en tant qu'individu, et en tant que membre d'une classe sociale ou d'un groupe déterminé, du pays dont il est citoyen et de la relation de ce pays à la langue dans laquelle il écrit. Les questions liées à la francophonie conditionnent donc l'acte d'écrire.

À ce titre, la prise de position de Ducharme, est intéressante dans le contexte historique québécois défini ci-dessous par Jacques Godbout :

Durant les années 60, Alain Grandbois applaudissait au fait que les écrivains ne produisaient plus dans la solitude, que des lecteurs leur étaient alors fidèles, qu'une fonction sociale non définie donnait un sens à leur activité, à tel point qu'il n'était pas rare d'entendre, de la part des poètes surtout, que le poème était parole, acte, révolution, etc. C'était le bon temps de la « révolution tranquille » et de l'affirmation d'une petite bourgeoisie francophone écrivante, et lisante »²⁶⁰.

Plus précisément, le contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre de Ducharme au Québec est « le mouvement de libération de la langue ». Ainsi, le poème *speak white*²⁶¹ (qu'on peut traduire par « Parlez blanc ») est un poème écrit en 1968 par Michèle Lalonde récité lors du spectacle *Chansons et poèmes de la Résistance* pour soutenir les prisonniers felquistes – membres du front de libération du Québec – D'autre part, *Nègres blancs d'Amérique*²⁶² est un essai de Pierre

²⁵⁹ Lise Gauvin, *l'écrivain francophone à la croisée des langues, Malmener la langue*, Gaston Miron. Karthala, « lettres du sud » Entretien enregistré en Avril et Juin 93. p. 58

²⁶⁰ Voix et Images Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XXe siècle *Robert Giroux Jacques Godbout Volume 5, numéro 1, automne 1979.*

²⁶¹ Michèle Lalonde, *Speak white, Poèmes et chants de la résistance*, Québec, 1968.

²⁶² Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Québec, Parti pris, 1968.

Vallières publié la même année dans lequel l’auteur, socialiste et souverainiste, décrit la vie de son père comme ouvrier des usines Angus. De cette façon, il dépeint l’exploitation et la misère des Canadiens-Français. Il les présente comme aliénés, de statut socio-économique inférieur et exploités au profit du capitalisme nord-américain, comme les membres de la communauté noire des États-Unis. D’où le titre polémique au goût de scandale : *Nègres blancs d’Amérique*.

Ces deux auteurs rendent compte à travers leurs textes du climat social de l’époque, de la suprématie du « colonialisme » canadien-anglais sur les « canadiens-français » notamment par rapport à l’usage de la langue française jugée inférieure à l’anglais, comme le traduit l’injonction « Speak white ».

Lors de ce mouvement des années 60-70, certains écrivains revendiquent l’usage du « joul » comme symbole, selon Lise Gauvin d’une « pratique volontariste d’une langue humiliée [...] et parlée par les classes laborieuses. »²⁶³. C’est le cas de Michel Tremblay dans *Belles-sœurs*²⁶⁴. À propos de cette pièce de théâtre écrite en 1965 et jouée la première fois à Montréal en 1968, Lise Gauvin souligne : « Pour la première fois [...] un certain parler vernaculaire montréalais, appelé joul, se trouvait légitimé tout en déstabilisant une partie du public et de la critique »²⁶⁵. Elle ajoute : « Le langage populaire devient fondement de la parole culturelle »²⁶⁶, à la fois « symptôme et cicatrice »²⁶⁷

Alors que ses premiers textes émergent dans cette actualité, Réjean Ducharme s’inscrit en marge du mouvement contestataire décrit, dans la mesure où ses romans utilisent des registres de langue diversifiés. Pour autant, voici ce que souligne Julien-Bernard Chabot :

En 1966, toutes les circonstances sont réunies pour provoquer un événement de l’envergure de l’affaire Ducharme [...] Plusieurs indices montrent que Ducharme, dès *L’Avalée des avalés*, a été perçu comme un auteur-borne et comme le représentant d’un courant idéologique qui le dépasse.

Ainsi, Ducharme serait-il malgré lui le porte-drapeau d’un courant idéologique québécois sur fond de revendication de la langue populaire. Ceci dit, le narrateur de *Dévadé* s’exprime le plus souvent dans la langue vernaculaire, ou en joul. C’est ce que souligne Lise Gauvain :

²⁶³ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue, op. cit.*, p. 266.

²⁶⁴ Michel Tremblay, *Belles-sœurs*, Montréal, Léméac, 1968.

²⁶⁵ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue, op. cit.*, p. 303.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 304.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 266.

La langue vernaculaire, que l'on définit comme « maternelle, territoriale et rurale » est parlée par les deux radas, Bottom et Bruno, originaires du même village, appelé Belle-Terre qui se traitent eux-mêmes de sauvages et de paysans²⁶⁸.

À sa manière, Ducharme contribue à la reconnaissance du « joulal » en littérature, en l'insérant dans ses textes à travers les mots de ses personnages. Le parti pris de l'auteur de *Dévadé* de placer au sein de son œuvre la langue populaire, de la « tortiller » – pour reprendre l'expression chère à Céline – et de jouer avec les différents registres de style est bien le signe que cette préoccupation langagière des années 60-70 au Québec, associée à un mouvement social et culturel ne lui est pas indifférente.

Ainsi, Bruno s'adresse en ces termes à Juba : « Puis toi ? T'es pas tannée toi, de fuckailler ? De vivre au-dessous de ton niveau de vice ? ». (*D*, 216). L'expression typique « être tannée » en langue québécoise familière signifie « en avoir marre, ne plus être capable d'endurer une situation ».

Ducharme par ailleurs reprendra la même expression dans l'écriture de chansons où il intégrera le joulal pour Robert Charlebois comme *Mon pays* ou *Le violent* (autrement connue sous le titre *S'chut tannée*) parues dans l'album *Un gars ben ordinaire*²⁶⁹, sixième album du chanteur sorti en février 1971

À ce sujet, Yves Laberge souligne :

« S'chut tannée » Premier succès instantané de cette collaboration fertile, la chanson *Le violent* seul (*S'chut tannée*) » de 1970 fait littéralement exploser la langue dans un irrésistible tourbillon rythmique ultrarapide. Plus que les mots, ce sont les tournures de phrases (« M'a », au lieu de « je vais ») et les expressions (« sans connaissance » ; « chus tannée ») qui révèlent le parler typique du Québec. Comme dans les chansons « *Mon pays* » et « *Manche de pelle* », le titre, « *Le violent* seul », les mots qui le composent ne se retrouvent pas dans le texte.[...] Mais à l'époque des premières pièces de Réjean Ducharme et Robert Charlebois, souvent le public s'étonnait d'entendre, pour la première fois, des mots ou des expressions courantes de la vie quotidienne, inusitées dans une chanson ; quelquefois, certains passages en joulal (le « slot d'la clock ») semblaient incompréhensibles ou indéchiffrables à la première écoute²⁷⁰.

²⁶⁸ *Ibid*, p.310.

²⁶⁹ Robert Charlebois, *Un gars ben ordinaire*, Québec, Gamma inc.1971.

²⁷⁰ Yves Laberge, « Ducharme, parolier en cinq chansons marquantes », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n°124, automne 2011, p. 60-61.

Ainsi, dans sa préoccupation de l'avenir de la langue, dans cette littérature spécifique québécoise, dont les écrivains « exploitent pleinement les ressources de leur langue »²⁷¹, Ducharme, fidèle à son indépendance d'esprit et d'idées, aborde par un biais inédit la question de la langue au Québec. Et c'est dans ce contexte que l'écriture ducharmienne trouve toute sa valeur.

À son propos, Élisabeth Nardout-Lafarge précise :

L'esthétique de Ducharme tient d'abord à son rapport à la langue : extrêmement perméable à l'inquiétude linguistique du Québec, il la répercute dans une liberté illimitée et vertigineuse.[...]. Ducharme pratique la même liberté à l'égard de la question nationale, si obsédante dans la littérature québécoise jusqu'aux années quatre-vingt : ses personnages vivent une révolte radicale, tour à tour extase poétique et descente en enfer, peu compatible avec la pensée révolutionnaire et irrécupérable pour la pensée collective²⁷².

La position de Ducharme est donc relativement atypique et singulière. En écrivain « libre » il ne saurait être récupéré par un mouvement « politique » quel qu'il soit. Néanmoins, la question du langage est centrale dans *Dévadé*, autant par la manière dont Ducharme manie les mots, que par les questions qui taraudent ses personnages. Par leur voix, il évoque la question de la langue française au Québec. Ainsi, lorsqu'il laisse Bottom s'exprimer au sujet du pléonasme utilisé par Juba :

Tout ce que j'ai à quoi me raccrocher, c'est un pléonasme. En pleine possession de tous ses moyens, elle n'aurait jamais dit *ce soir dans la soirée* fédéraliste comme elle est, fière de montrer qu'on n'a pas besoin de se séparer pour garder notre langue. (*D*, 253)

C'est donc dans ce contexte historique et sociétal particulier de réhabilitation de la langue française dans la littérature québécoise que sont apparus les romans ducharmiens. De la fonction historique du roman découle la fonction sociale et politique en littérature. Poursuivant notre démarche, nous allons traiter ce thème par le prisme de la langue orale populaire dans les deux romans.

C/ La dimension sociale et politique de «l'oral-populaire »

Le français qui s'est imposé comme norme pour l'écrit est très largement celui de la bourgeoisie parisienne, la langue du peuple de Paris s'est de tout temps, de Villon à Céline, en passant par Balzac,

²⁷¹ Yves Chevrel et Yen- Mai- Gervat, *Guide pratique de la recherche en littérature*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2018, p. 75.

²⁷² Elisabeth Nardout-Lafarge, « L'insaisissable Réjean Ducharme », *op.cit.*, p. 6-7.

Hugo, Sue et Zola, imposé comme l'autre français, celui précisément qu'école et Académie s'employaient à refouler.²⁷³

Il est incontestable que les classes populaires sont représentées dans *Voyage au bout de la nuit*. Ainsi, dans la lettre à la N.R.F que Céline écrit en 1932 pour présenter son premier roman voici l'indication qu'il nous livre au sujet de Bardamu : « Il en a marre de voyager, d'être exploité partout, et de crever d'inhibitions et de faim. C'est un prolétaire moderne. »²⁷⁴.

Quant à *Dévadé*, c'est un roman qui met en scène « Bottom, bouc émissaire d'un type particulier, car Ducharme ne fait rien comme les autres : conscient de sa culpabilité et de sa propre responsabilité dans le mouvement qui le conduit vers une déchéance toujours plus profonde, il n'en accuse pas moins le corps social tout entier, accablant sans distinction ceux qui mènent le jeu (en répétant notamment qu'il n'y a pas de justice) et ceux qui en sont victimes. »²⁷⁵.

Mais revenons à la période de l'entre-deux-guerres dans la littérature française. Au sujet d'Henri Poulaille, au début des années 30, Jérôme Meizoz souligne que « la question de l'authenticité » est au cœur de toutes ses activités. Selon lui, « il s'agit de voir, mais aussi de *dire* le peuple de l'intérieur. Celui-ci apparaît non plus seulement en tant qu'objet d'observation, mais accède au statut de sujet d'énonciation »²⁷⁶.

Céline, dans le prolongement de Poulaille qu'il admirait, va donner la parole au peuple en introduisant dans son roman la langue familière. En ce qui concerne Ducharme, comme nous l'avons souligné, il réinvente le langage en semant le trouble, dans le contexte des relations complexes entre langue et littérature au Québec et plus largement dans l'univers de la francophonie. Cette recherche de l'innovation langagière associée au destin de ces personnages souvent révoltés et marginaux est transversale à toute son œuvre et bien présente dans *Dévadé*.

Ainsi, les « choix de langage » chez Céline et chez Ducharme notamment à travers l'usage du français populaire chez les personnages des deux romans, font sens. La langue, c'est le style, c'est la couleur des mots à l'instar d'une peinture. D'ailleurs, l'argot n'est-il pas nommé métaphoriquement « langue verte » ?

²⁷³ Henri Godard, *Poétique de Céline op., cit.*, p. 57.

²⁷⁴ Céline, *Lettres à la N.R.F, Choix 1931-1961, op. cit.*, p. 42.

²⁷⁵ Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », *Nuit Blanche, (43) le Magazine du livre*, Mars-Avril-Mai 1991, p. 36.

²⁷⁶ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant, op. cit.*, p. 236.

Le roman usant de la langue populaire, « qui donne l'illusion qu'on vous parle à l'oreille »²⁷⁷ souligne Jérôme Meizoz peut être appelé « roman parlant » à l'image du cinéma parlant des années 1920 et 1930, ou encore « récit oralisé », appellation par laquelle : « on désigne ici les romans qui donnent à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit. »²⁷⁸. Chez Céline, comme chez Ducharme l'usage de la « langue orale populaire » marque une rupture avec la langue littéraire conventionnelle. Cette rupture observée est la marque d'une posture « politique ».

« J'ai inventé une langue antibourgeoise qui rentrait ainsi dans mon dessein. Et parce qu'il y a des sentiments que je n'aurais pas trouvés sans elle. »²⁷⁹. Aussi, Céline a-t-il été considéré comme un écrivain tantôt prolétarien, tantôt populiste, brouillant lui-même les pistes dans sa volonté de ne pas être rattaché à une école. Les écrivains communistes, comme Aragon et Sartre, l'ont dans un premier temps défendu : ils voyaient dans son écriture la défense du monde prolétaire. Ainsi, Aragon admirateur de *Voyage au bout de la nuit* considère tout d'abord le premier roman célinien comme un « roman communiste »²⁸⁰. Et Meizoz de souligner : « *Voyage* fut globalement perçu comme un roman communiste par la critique de gauche ».²⁸¹

Ainsi, la dimension sociale et politique dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé* est indissociable de l'utilisation par leurs auteurs des différents registres de langue et particulièrement ici de la langue orale populaire. Le concept de sociolecte défini comme un « langage utilisé par un groupe social » prend ici tout son sens.

Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte auquel elle s'identifie la fiction c'est ce degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres , intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser.²⁸²

1/ La langue familière comme marqueur d'identité sociale

La remise en cause de l'unité de la langue littéraire passe aussi par une revalorisation de la variation linguistique stigmatisée par l'école. C'est donc une nouvelle structure de communication romanesque qui se précise, où se redistribuent les rôles des diverses voix coexistant dans le monde social. Ce nouveau dispositif narratif peut être interprété sociologiquement : la langue unique étant

²⁷⁷ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 16.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 35.

²⁷⁹ *Cahiers Céline*, Paris, Gallimard, 1976, p. 51.

²⁸⁰ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 271.

²⁸¹ *Ibid*, p. 369.

²⁸² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 40.

une visée politique, non un fait historique, tout choix dans la variation inhérente à la langue est assimilable à une « prise de position » dans le champ littéraire.²⁸³

L'usage de la langue parlée apparaît dans les deux romans comme un marqueur d'identité sociale, ou d'appartenance à un groupe social. Autrement dit, on peut relever le caractère politique de l'usage de l'oral populaire dans les deux romans. « L'argot est par définition un contre-discours, et il est d'autant plus actif que le discours auquel il s'oppose est plus présent »²⁸⁴ souligne Jérôme Meizoz à ce sujet.

Céline apparaît comme un révolutionnaire de la langue, celle-là même qu'il utilise comme une « arme » contre la langue académique. Lise Gauvin affirme à ce sujet : « l'argot est pour Céline le langage des classes populaires qui ont trouvé par-là la manière d'exprimer leur révolte »²⁸⁵. Pour autant, elle précise qu'il s'agit d'un « argot recherché, transposé, littérisé, comme l'ensemble de sa “prose parlée”, par le travail de styliste »²⁸⁶.

Céline lui-même, retranscrit la langue argotique du « Russe », ayant vécu à Paris, rencontré à Détroit à l'usine Ford qui donne des recommandations à Bardamu avant son entretien d'embauche à Ford, lors de l'épisode américain :

“Seulement prends garde, qu'il a ajouté pour ma gouverne, faut pas crâner chez lui, parce que si tu crânes on te foutra à la porte en moins de deux” [...] Il parlait bien le parisien ce Russe à cause qu'il avait été « taxi » pendant des années et qu'on l'avait vidé après une affaire de cocaïne à Bezons et puis en fin de compte qu'il avait joué sa voiture au zanzi avec un client à Biarritz et qu'il avait perdu.
(VBN, 224)

Bardamu porte ici un jugement de valeur sur la langue utilisée par le « Russe » puisqu'il souligne qu'il « parlait bien ». La langue française orale appropriée selon ses critères est parlée par un homme dont ce n'est pas la langue maternelle. Ainsi, c'est à la « périphérie » que se trouve la langue authentique. À ce propos, Henri Godard souligne : « Les circonstances, historiques, sociologiques, culturelles, ont fait que le français populaire par excellence, c'est ce parisien que Bardamu est étonné d'entendre si bien parlé par le Russe qu'il rencontre à Détroit »²⁸⁷.

Henri Godard ajoute, généralisant son propos à l'ensemble des écrivains :

²⁸³ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 27.

²⁸⁴ *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 197.

²⁸⁵ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, op. cit., p. 224.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op., cit., p. 57.

S'intéresser au style d'un écrivain, c'est toujours considérer les particularités de son usage de la langue comme les indices d'une manière d'être dans le langage, et tenter de mettre celle-ci en rapport avec sa manière d'être dans le monde²⁸⁸.

Dès lors on peut souligner la signification que prend le langage en matière sociale et politique et particulièrement pour l'étude qui nous intéresse, la valeur de l'oral populaire en rupture avec un monde ancien et suranné.

2/ Une écriture contestataire en rupture avec les valeurs traditionnelles littéraires

« La littérature confirme un consensus, mais elle produit aussi de la dissension, du nouveau, de la rupture »²⁸⁹ souligne Antoine Compagnon. Dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*, la rupture passe par l'utilisation d'une langue non conventionnelle qui s'oppose à un ordre dépassé. « Le *Voyage au bout de la nuit* s'inscrit, vers 1930, sur le fond d'une double crise, dans l'école et la littérature. Face à quoi l'utilisation du français populaire pourrait bien jouer un rôle »²⁹⁰.

Quant à Ducharme, il exprime à travers ses romans la séparation d'avec un monde qui n'est plus adéquat. C'est ce qu'exprime Jean-Marie Gustave Le Clézio, au sujet de l'œuvre du romancier québécois : « C'est qu'il est question d'un refus Et ce refus n'est pas anecdotique, ce n'est pas un refus de la réalité. C'est le refus d'entrer dans un monde inutile, alors qu'on l'a déjà connu »²⁹¹.

Comme tout choix est politique et que rien ne saurait être neutre, tout écrivain se définit à travers une position ; qu'il l'affiche franchement ou non, le fait de la masquer étant aussi une prise de position. En termes d'affichage politique, Céline apparaît tour à tour comme un écrivain nihiliste ou anarchiste. Ainsi, Pierre Bourdieu en introduction du texte de Jérôme Meizoz, évoque l'image de Céline comme: « plantant le drapeau noir de l'anarchie sur la langue policée de la plate NRF »²⁹².

A ce propos, nous pouvons relever cet échange entre Arthur et Bardamu, au tout début du roman :

– Parlons-en de toi ! T'es un anarchiste et puis voilà tout ! »

²⁸⁸ *Ibid*, p. 211.

²⁸⁹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 37.

²⁹⁰ Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, *op. cit.*, p. 254.

²⁹¹ Jean-Marie Le Clézio, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *op. cit.*, p. 2.

²⁹² Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 9.

Un petit malin, dans tous les cas vous voyez ça d'ici, et tout ce qu'il y avait d'avancé dans les opinions.

« Tu l'as dit, bouffi, que je suis anarchiste ! Et la preuve la meilleure, c'est que j'ai composé une manière de prière vengeresse et sociale dont tu vas me dire tout de suite des nouvelle : LES AILES EN OR ! C'est le titre !...» (VBN, 8)

Bardamu – qu'on peut considérer ici comme le double de Céline – se présente donc comme un écrivain anarchiste, qui a pour but de dénoncer les travers de la société par l'écriture d'une prière « vengeresse et sociale ».

Nelly Wolf, quant à elle, souligne que « Le Voyage tourne en dérision les institutions et valeurs de la société bourgeoise : argent, famille, armée, travail »²⁹³. Elle ajoute au sujet de Céline : « Répétons pour faire bref que sa position philosophique est le matériau grossier et sa position politique l'anarchisme »²⁹⁴.

Quant à Ducharme, Élisabeth Haghebaert relève concernant son œuvre la « volonté de transgression et de subversion », « dans les traces du roman américain né avec l'oralité »²⁹⁵.

Par ailleurs, à la différence de Céline qui exprime une position politique, oscillant entre nihilisme et anarchisme, Ducharme ne se présente pas en tant que tel, « face au politique, celui-ci est autonome et lucide. Il n'attend pas de sa lecture des clefs idéologiques » souligne Marie-Hélène Larochelle²⁹⁶. Il critique le système par le biais de ses personnages « marginaux » mais dans une position plutôt nihiliste qu'il aurait en commun avec Céline.

Yves Pagès voit dans la première période de l'écriture célienne « celle, indéniablement novatrice et subversive, du roman de critique sociale »²⁹⁷. En quoi les deux romans qui nous intéressent ici peuvent-ils être appréhendés comme des romans de critique sociale ?

3/ La critique sociale à travers la représentation de la pauvreté et de l'exclusion

Les écrivains actuels témoignent d'une attention toute particulière à la question de la vulnérabilité, celles des SDF ou des migrants, que ce soit à travers le recours à l'enquête documentaire..., la méditation personnelle, ...ou la pure fiction [...] Non seulement la littérature va stimuler notre vigilance en produisant des dystopies(1) (Société imaginaire régie par un pouvoir totalitaire ou une

²⁹³ Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit., p. 238.

²⁹⁴ *Ibid*, p. 256.

²⁹⁵ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 42.

²⁹⁶ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit., p. 260.

²⁹⁷ Yves Pagès, *Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 10.

idéologie néfaste, telle que la conçoit un auteur donné.) non seulement elle enrichit notre réflexion de mondes contrefactuels (2) mais elle nous rend sensible à l'altérité ordinaire que nous côtoyons : vies banales ou bancales, existences fragiles, invisibles ou menacées²⁹⁸.

Ainsi s'exprime Alexandre Gefen, soulignant par là le souci des écrivains contemporains de témoigner des conditions de vie des personnes les plus vulnérables.

Dans cet ordre d'idées, il est intéressant de constater que le motif de la pauvreté et des rapports entre classes sociales est récurrent dans les deux romans. En effet, les textes à l'étude mettent en scène leurs personnages dans un système où les interactions sociales sont fondamentales. Gisèle Sapiro souligne :

Les rapports de classe constituent un objet privilégié des romanciers, de Stendhal à Aragon en passant par Balzac, Flaubert, Zola, Proust et Céline. Il s'en dégage une philosophie sociale, voire une vision « sociologique » du monde, qui peut être reconstruite²⁹⁹.

Par ailleurs, selon Marie-Hélène Larochelle : « Le locuteur est un individu social, historiquement concret et défini de sorte que son discours s'avère un langage social, non un « dialecte individuel »³⁰⁰.

En somme, chaque discours appartient à un groupe social, et il y a un choix « politique » chez Céline et Ducharme : donner la parole aux classes populaires et en particulier aux exclus et rejetés de la société, en utilisant leur langage. La parole apparaît comme « instrument ou l'expression de la pensée »³⁰¹ pour reprendre les termes de Barthes et elle « se situe *par rapport* à un contexte social et temporel »³⁰². Cette volonté de donner la parole aux classes populaires voire aux exclus de la société rejoint dès lors une des fonctions essentielles de la littérature : rendre sensible à l'altérité. Avoir un regard empathique et tolérant sur la diversité humaine. Dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*, il s'agit de mettre en exergue le monde des marginaux, à travers « l'émotion du langage parlé » pour reprendre les termes de Céline. Par ailleurs, selon Marie-Hélène Larochelle, Ducharme « se situe du côté du paria, du rada »³⁰³.

²⁹⁸ Alexandre Gefen, « Les écrivains peuvent-ils changer le monde ? », *Comment la littérature peut changer nos vies*, Revue Sciences Humaines, Hors-série, Juin-Juillet 2021, p. 129.

²⁹⁹ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, *op.cit.*, p. 59-60.

³⁰⁰ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 65.

³⁰¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 47.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme* *op. cit.* p.146.

Résolument, Céline se situe du côté du peuple. Ainsi, Yves Pagès affirme : « Ce “j’écris comme je parle” de 1932 – formule dont la portée n’est pas que stylistique – annonce un idéal de proximité entre celui qui écrit et ceux qu’il écrit. »³⁰⁴ Ainsi, quand il évoque les conditions de vie en banlieue Céline écrit :

Quand on habite Rancy, on se rend même plus compte qu’on est devenu triste. On n’a plus envie de faire grand-chose, voilà tout. À force de faire des économies sur tout, à cause de tout, toutes les envies vous sont passées. (VBN, 241).

De plus, les personnages du roman sont la plupart du temps issus d’un milieu social défavorisé et l’auteur de *Voyage au bout de la nuit* n’a de cesse de vouloir exprimer à travers ses mots l’exacerbation de leur difficulté à vivre, dans une société où l’argent leur fait cruellement défaut.

Ainsi, l’écrivain témoigne du fait que les difficultés financières envahissent le quotidien des habitants modestes et pauvres de Rancy : en conséquence, ils ont « oublié » d’avoir des « envies ». C’est la dénonciation des conditions de vie dans ces banlieues « tristes » et misérables que Céline exprime ici. Bardamu, médecin des pauvres gens, personnage sans doute inspiré par l’expérience de Céline, médecin de banlieue qui connaissait par l’exercice de son métier cette réalité crue de la pauvreté.

Outre les figures de narrateurs, *Voyage au bout de la nuit* et *Dégradé* mettent en scène un certain nombre de personnages populaires.

À titre d’exemple, on peut citer dans le roman célinien « la tante à Bébert », concierge à Rancy dont Bébert « garde la loge » de temps à autre. Comme nous l’avons souligné précédemment, elle est caractérisée par son addiction à l’alcool : « elle avait déjà bu le petit verre » (VBN, 243) et à l’éther. Le personnage de la concierge est par ailleurs un motif récurrent chez les auteurs valorisant la langue orale populaire. « Que ce soit chez Queneau, (Mme Cloche du *Chiendent*), Ramuz, Cendrars, Poulaille (Nini du *Pain quotidien*), Guilloux, (*Le Sang noir* met également en scène un couple de concierges) ou Céline, le personnage de la concierge est emblématique d’un parler populaire donné en spectacle »³⁰⁵, explique Jérôme Meizoz. À ce titre, le roman *Mort à crédit* s’ouvre sur la mort de la concierge Madame Bérengé : « Hier à huit heures, Madame Bérengé, la concierge est morte. Une grande tempête s’élève de la nuit. Tout en haut où nous sommes, la maison tremble. C’était une douce et gentille amie. »³⁰⁶

³⁰⁴ Yves Pagès, *Céline, Fictions du politique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 44.

³⁰⁵ Jérôme Meizoz, *L’Âge du roman parlant, op. cit.*, p. 298,

³⁰⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, [1936], Paris, Gallimard 1952. p.13.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le personnage de la concierge est représenté plusieurs fois. Ainsi la concierge de l'hôpital :

Près de la grille, à l'entrée, demeurait la concierge, celle qui nous vendait des sucres d'orge et des oranges et ce qu'il fallait en même temps pour se recoudre des boutons. Elle nous vendait encore plus, du plaisir. [...] Pour une garce, c'en était une vraie. (VBN, 62)

Par ailleurs, dans le chapitre américain, c'est l'absence de concierge qui est soulignée par Céline. Au sujet de la maison de Lola il précise : « Il n'existait pas de concierge dans sa maison. La ville entière manquait de concierges. 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 ». (VBN, 211).

Dans *Dégradé les pauvres, les déclassés*, les « dévadés » – pour reprendre le mot-valise de Ducharme – sont les personnages centraux. « Ce n'est pas une vie ? Avec les ordures dont je la remplis, c'est une poubelle...l'immole ? » (D, 77). Au sujet de Ducharme et de son « parti pris de pauvreté » Élisabeth Nardout-Lafarge souligne :

C'est à travers ses personnages eux aussi toujours marginaux , enfants en révolte sur le point de grandir , adolescents attardés *drop out* des Beaux-Arts, *bums*, danseuses de bars et autres « radas » que s'exprime également une lucidité cruelle sur le monde et les relations humaines³⁰⁷

Bottom lui-même se décrit comme « un déficient social crasse » (D, 12) À titre d'exemple, quand il évoque le spectacle de « vingt danseuses topless » auquel il assiste avec Nicole, il souligne : « Les plus très jeunes malheureuses qui plastronnent sur la tribune étroite ont le torse rebombé au silicone, et le vif du sujet masqué, comme un œil crevé, par une coquille au cordon coincé entre les fesses. » (D, 254). Par le jeu de la description crue de ces « gogos danseuses » « plus très jeunes malheureuses » qui ont subi des opérations de chirurgie esthétique, Ducharme décrit le sort de ces danseuses de bar victimes d'une société qui les exploite. La comparaison de leur sexe avec « un œil crevé » est triviale et grossière. Mais ce n'est pas un regard méprisant ou moqueur que Ducharme porte sur ces danseuses de bar, c'est davantage le constat d'une réalité cruelle qu'il exprime ici.

En effet, Ducharme décrit dans son roman le monde interlope des marginaux, exclus, « perdus » mis au ban de la société. Bottom lui-même appartient on l'a vu, à cet univers nocturne, où les clients traînent de bar en bar. Ce qui lui fait dire :

³⁰⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'insaisissable Réjean Ducharme », *op.cit.*, p. 8.

Coincé entre le mur et la table où m'épient trois bourrus, je garde les drinks et les sacs, je me rends antipathique avec mon blouson rogné et ma rogne, comme tout bon déviant stigmatisé qui se respecte, qui refuse d'intérioriser les normes qui le disqualifient. (*D*,250).

Ducharme ne commente ni ne juge la situation de ses personnages, il laisse le lecteur en situation d'observation sans lui donner d'indications.

À ce sujet, Élisabeth Nardout-Lafarge souligne :

Contrairement à beaucoup d'écrivains québécois contemporains, notamment Hubert Aquin à qui on l'a souvent opposé, Ducharme, en cela plus foncièrement romancier, ne diagnostique pas les mots de la société qui génère de la pauvreté et de la marginalité, il les fait porter par ses personnages et c'est à travers eux qu'apparaît leur sens tragique³⁰⁸.

Autrement dit, Ducharme fait le constat d'une société qui génère de la pauvreté et de la marginalité. Par l'usage de la langue populaire, Ducharme, désillusionné, donne la parole à ses personnages. En particulier, par les propos désabusés et désespérés de son narrateur, dans le langage cru et sans concession qui le définit, il témoigne d'un monde tragique :

Ça y est. Je passe encore à côté de quelque chose, comme une barrière levée, un accès rare à mon vrai territoire. Je le sais parce que j'ai une petite sonnerie qui m'avertit, une alarme réglée sur mon aiguille aimantée pour que je me perde, puisque c'est le but, la destination, puisqu'on a tous été bricolés pour ça. (*D*, 271)

Le but de toute vie humaine, selon Bottom, est défini par la « perte » : l'homme est condamné à se perdre. C'est une fatalité. Ici, on retrouve la vision nihiliste du monde chez l'écrivain québécois. L'utilisation péjorative du verbe « bricoler » au participe passé, dans un emploi argotique exprime le mal-être de ces hommes déclassés, marginaux, qui ne trouvent pas de sens à leur existence. La fonction de l'oral populaire ici, c'est de mettre en lumière ces hommes souvent laissés-pour-compte. « Le parti pris de la pauvreté est aussi celui de la marge »³⁰⁹ explique Élisabeth Nardout-Lafarge.

Le personnage de Juba, « Princesse du Haut Atlas » (*D*, 12) apparaît également comme une jeune femme vulnérable, qui enchaîne les mésaventures et les échecs. « Elle est tombée bas [...], mais j'aime son nom de drogue et de malédiction. ». (*D*, 12). Sans ressources financières, tombée amoureuse de Bruno, qui la délaisse pour sa « shooteuse », elle navigue dans un univers

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Elisabeth Nardout-Lafarge, « L'insaisissable Réjean Ducharme », *op.cit.*, p. 7.

« glauque ». Alors qu'elle s'est fait avorter, Bottom précise que : « Son clan séfarade l'avait bannie, maudite et abominée. ». Quant à son premier amant, il est décrit comme « un porc qu'elle voulait métamorphoser par un baiser et qui exploitait jusqu'aux sévices sa trop bonne volonté. [...] Mais elle se plait si bien à croire que tout ce qu'elle mérite en effet...Ce qui la met dans nos prix ». (D, 13)

À l'instar de Bottom, Juba se dévalorise quand elle évoque sa relation avec Bruno : « C'est une bête !..Et je suis une conne !... » (D, 13)

Ainsi, les thèmes de la pauvreté et de la marginalité ainsi que leurs dommages collatéraux sont omniprésents dans les deux romans : Les deux auteurs se rejoignent par leur vision sombre d'une société où ils mettent en évidence les conditions sociales des gens du peuple.

À ce titre, nous l'avons précédemment souligné, le thème de l'alcoolisme est central dans *Voyage au bout de la nuit* et *Dégradé*. À l'instar des romanciers réalistes et naturalistes, en particulier Zola, dans *l'Assommoir*³¹⁰, Céline, à sa manière, met en garde les lecteurs sur les ravages de ce fléau : tout en s'en démarquant, dans le contexte historique et social du début du XXe siècle, il rend hommage à Zola dont il reconnaît l'héritage de *l'Assommoir*. Ainsi, il écrit : « Depuis, on n'a pas fait mieux. Depuis *l'Assommoir* non plus on n'a pas fait mieux. »³¹¹

Par le message qu'ils portent et la représentation qu'ils donnent des marginaux, Céline et Ducharme se situent dans la continuité des romanciers réalistes. D'autre part, Jérôme Meizoz affirme dans son analyse des romans « parlants » – genre auquel appartient *Voyage au bout de la nuit* – qu'il s'agit de romans :

Ayant pour but tacite ou avoué de représenter la parole familière d'un homme que les lecteurs bourgeois perçoivent comme leur autre sociologique : le marginal, le prolétaire, l'exclu [...] À travers le goût pour la langue parlée, certains romanciers tentent de styliser un sociolecte qu'ils qualifient commodément de « populaire »³¹².

Le choix d'écriture représentant la parole populaire et la condition sociale des milieux défavorisés, confère un sens social aux deux textes en question.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, à travers la scène de l'hémorragie de la jeune femme suite à un avortement clandestin déjà mentionnée, Céline dresse une critique acerbe de la

³¹⁰ Émile Zola, *L'Assommoir*, [1877], *op.cit.*

³¹¹ Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées, Hommage à Zola*, 1933, *op.cit.*, p. 108

³¹² Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 35

société, révélée ici dans toute son hypocrisie. Dans un premier temps, à travers le comportement des hommes mariés issus de la petite bourgeoisie, amants de la jeune femme et que Céline décrit avec ironie : « Seulement bien sûr, ils ne pouvaient tout de même pas divorcer pour ça les chefs de bureau » (VBN, 260). L'expression familière « tout de même pas » relevant du style indirect libre qui reproduit les « paroles » des « chefs de bureau », rend compte du mépris de ces hommes mariés envers leur maîtresse. Dans un deuxième temps, Céline illustre l'hypocrisie sociale, à travers le comportement de la mère de la jeune femme, qui se soucie davantage des commérages de ses voisins que de la santé de sa fille qu'elle laisse mourir :

“ Ah ! vous n'en direz du moins rien à personne dans notre quartier, Docteur !...Je compte sur vous ! ”. Elle n'en finissait pas d'agiter ses frayeurs et de se gargariser avec de ce que pourraient en penser les voisins et les voisines. En transe de bêtise inquiète qu'elle était. Ça dure longtemps ces états-là. (VBN, p. 260)

Mais à travers cette scène, c'est également en tant que médecin que Céline dénonce la situation des femmes qui doivent avorter clandestinement au péril de leur vie, dans des conditions hygiéniques le plus souvent déplorables. Par ailleurs, dans sa thèse de médecine rédigée en 1924 et intitulée *La Vie et l'Œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*³¹³, Céline rend hommage au médecin obstétricien hongrois Ignace Philippe Semmelweis (1818-1865) qui a observé que la fièvre puerpérale est transmise aux patientes par le personnel hospitalier, et qu'il suffit de procéder à un lavage des mains chez les personnes touchant les femmes enceintes pour sauver des vies. Céline dans sa thèse, dénonce le rejet médical et social dont le médecin hongrois fut la victime. Par ce choix de sujet original, Céline, témoigne de sa préoccupation en tant que médecin du sort des femmes et du manque d'humanité des « grands » médecins spécialistes du XIXe siècle envers leurs patients.

D'autre part, alors que Bardamu évoque les chansons qu'il entend au cinéma Tarapout il s'exprime ainsi :

D'un coup, comme je n'y pensais plus, leur chanson est devenue plus forte que la vie et même qu'elle a fait tourner le destin en plein du côté du malheur...Je ne pouvais plus penser à autre chose qu'à toute la misère du pauvre monde et à la mienne surtout, qu'elles me faisaient revenir comme du thon, les garces avec leur chanson, sur le cœur. (VBN, 362)

La musique évoque chez lui « toute la misère du monde » et Bardamu exprime à travers ces termes sa vision d'un monde où la vie est difficile, autant matériellement qu'humainement.

³¹³ Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis*, [1924], Paris, Gallimard, 1977.

Quant à Ducharme, il dénonce également l'effet pervers de l'argent dans une société basée sur les signes extérieurs de richesse.

Ainsi écrit-il au sujet de Maggie : « Qu'elle se mêle donc de ce qui la regarde ! Pour ces fricardes, on n'a pas de goût, si on a pas pissé au Ritz, et essuyé la dernière goutte avec le mouchoir du sommelier. » (*D*, 255)

Il utilise également l'adjectif « fricard » quand il écrit : « Sclérodémie. Ça ne colle pas. J'ai regardé dans le dictionnaire. Ils disent que ce n'est rien, une maladie de peau. [...] à moins que je ne sache pas lire. Mais c'est justement sur ce sentiment qu'on a de ne rien comprendre que les fricards comptent » (*D*, 262). Le terme ici est « détourné de son sens commun, les « fricards », selon Bottom sont ceux qui ont le pouvoir, et la supériorité de la connaissance sur ceux qui ne la maîtrisent pas.

L'utilisation de « l'oral populaire » sert les deux écrivains français et québécois dans leur volonté de décrire la réalité des plus démunis dans une société qui pratique l'exclusion. Par le langage utilisé, argotique ou familier, la parole est donnée au « peuple ». En somme, on peut conclure à l'efficacité de la fonction sociale de la langue familière introduite dans les deux romans pour représenter une société où s'opposent différentes catégories, représentées le plus souvent par leur sociolecte.

Conclusion.

« J'aime les livres qui mordent à la première phrase. »³¹⁴ affirmait récemment l'écrivaine Lydie Salvayre dans une émission radiophonique. Le verbe « mordre » utilisé métaphoriquement, sied aux deux romans que nous avons étudiés, portés par des auteurs pourtant temporellement et géographiquement éloignés. En effet, nous avons relevé, à travers l'étude de *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé* un nombre remarquable d'affinités entre les deux textes et nous avons mis en exergue leur violence, leur crudité, leur arrogance, leur impertinence, qui venaient bousculer les certitudes et le confort du lecteur. Au sujet de la relation que Céline entretient avec le lecteur, Henri Godard souligne :

Cette relation est loin d'être toujours plaisante par elle-même. Le lecteur est plus souvent injurié que mis en sympathie, plus souvent choqué que séduit. Logiquement, cela devrait l'éloigner du roman. Or, pour un lecteur que cela éloigne en effet, combien d'autres au contraire que cela attache ?³¹⁵

Par ailleurs, cette métaphore des livres qui « mordent », résonne également avec les propos de Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui souligne au sujet de l'écriture ducharmienne : « Les mots s'embusquent, ils bondissent, ils frappent. »³¹⁶.

Relation paradoxale caractéristique de l'écriture de Céline et Ducharme, qui successivement agace et séduit le lecteur, dans une relation bipolaire, où les deux extrêmes seraient l'amour et la haine.

Les mots qui « mordent » ou qui « frappent » apparaissent dès lors comme des organismes vivants prêts à se libérer de leur carcan à l'instar des personnages céliniens et ducharmiens qui n'ont de cesse de manifester à travers le langage leur marginalité et leur anticonformisme en critiquant et dénonçant la société qui les exclut. Et c'est alors que la langue orale-populaire qu'ils utilisent devient emblématique de leur révolte. Cette langue « fer de lance » de Céline, au sujet de laquelle Marie-Hélène Lafon, métaphoriquement souligne qu'à travers son usage : elle reconnaît « le silence des écrasés. »³¹⁷.

Par le biais incisif de la provocation, Céline et Ducharme suscitent la rencontre avec le lecteur, attiré parfois malgré lui par le langage souvent grossier voire ordurier utilisé dans les deux romans. Surprenant effet des mots agissant dans *Voyage au bout de la nuit* et dans *Dévadé*

³¹⁴ Dans l'univers de Lydie Salvayre, France inter, Émission boomerang- lundi-13-septembre-2021.

³¹⁵ Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op.cit.*, p.348.

³¹⁶ Jean-Marie G.Le Clézio, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *op.cit.*, p.4.

³¹⁷ France Culture, Grande Traversée : Louis-Ferdinand Céline, au fond de la nuit ? Christine Lecerf, 19 Juillet 2019.

comme des coups de tonnerre, des coups de poing mais aussi, comme des coups de soleil ou des caresses. Le lecteur peut en effet éprouver parfois une sensation proche du dégoût à l'instar d'André Breton pour qui, à la lecture du premier roman de Céline « l'écœurement [...] est venu vite »³¹⁸. Il ajoute plus généralement au sujet des autres textes de l'auteur qu'il a « horreur de cette littérature à effet qui très vite doit en passer par la calomnie et la souillure, faire appel à ce qu'il y a de plus bas au monde »³¹⁹. Pour autant, de l'effet de dégoût à l'effet de plaisir pour le « plaisir du texte »³²⁰ selon la formule de Roland Barthes, il y a un continuum, et toute une palette de sensations éprouvées par le lecteur, comme autant de couleurs sur la palette du peintre. Ici, l'écrivain, est « coloriste de mots » pour reprendre l'expression chère à Céline citée précédemment. Du rire aux larmes, tel Figaro dans *le Barbier de Séville* qui explique au Comte Almaviva qu'il tient sa « philosophie aussi gaie »³²¹ de « L'habitude du malheur » et qu'il se « presse de rire de tout avant d'être obligé d'en pleurer »³²², de l'effet comique à l'effet tragique, la réception des deux romans par le lecteur oscille sans cesse entre des émotions opposées, comme celle que Céline veut « faire passer à travers le langage parlé » et qu'il ne cessera de revendiquer comme sa raison d'écrire.

Nous avons débuté notre étude par la description de la langue orale-populaire, en prenant appui sur la définition d'Henri Godard. Les mots de Céline et Ducharme ont été observés dans leur chair comme dans leur position à l'intérieur de la phrase, dans ce qu'ils donnaient à voir de leur intimité. Nous avons souligné la dimension ludique de la poétique des deux romans ainsi que le « piétinement » de leur syntaxe pour reprendre ici la métaphore d'Aragon.

En somme, « les mots ont une chair, un goût, une saveur, une musique et écrire avec seulement du sens, sans tenir compte de cette couleur, cette chair, ce sang des mots, me paraît une aberration »³²³, poursuit Lydie Salvayre lors de son interview cité ci-dessus.

Par ailleurs, nous avons observé combien le parti pris d'écriture de Céline et Ducharme en tant que modèle de rupture, avait une signification sociale et politique et ne pouvait être déconnecté du contexte historique dans lequel l'œuvre était produite. L'obsession de dire l'horreur de la guerre, de dénoncer le colonialisme, l'aliénation de l'homme par la machine dans l'Amérique industrialisée des années 20 et le constat de la misère des banlieues pour Céline, le contexte québécois du mouvement de libération de la langue et de la « Révolution

³¹⁸ André Breton, « Que pensez-vous du procès Céline ? », *Le Libéraire*, Janvier 1950.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*

³²¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, [1775], éditions Larousse 1998, p. 53.

³²² *Ibid.*

³²³ Dans l'univers de Lydie Salvayre, France inter, *op.cit.*

tranquille », l'émergence de l'écriture de Ducharme dans ce contexte particulier, sont des éléments constitutifs des deux œuvres totalement ancrées dans le XXe siècle, marqué par ses bouleversements, ses ruptures et ses cataclysmes. Ainsi, selon Philippe Muray,

Au fil du XXe siècle s'est ainsi révélé le monde nouveau dans lequel il nous fait vivre et dont la littérature s'est faite seule l'historienne, un monde de verrous et de galères sous l'œil des satellites, des radars et des missiles, un monde de châtiments et d'ossuaires, où la politique désormais n'est plus que le rythme des cortèges de réfugiés, des croisements de bateaux et de trains charriant leurs déportés, des battoirs de plus en plus spectaculaires – écho par-dessus les hommes de la jouissance mortelle de leurs maîtres.³²⁴

Certes, Philippe Muray nous livre ici une vision exacerbée de la noirceur du XXe siècle. Mais cette représentation d'un monde déclinant et cataclysmique, se donne à voir à travers la figure des narrateurs anti-héros de la littérature moderne que représentent Bardamu et Bottom qui partagent bien des affinités. Désillusionnés, marqués par leurs rêves brisés, ils portent sur le monde un regard ironique et sans concessions, ils pratiquent l'autodérision pour « se sauver » ou « se dévader ». Ce n'est pas un hasard si le point de départ du voyage que poursuit Bardamu, c'est la guerre. C'est un voyage qui « va de la vie à la mort ». (*VBN*, 6) et qui se trouve « de l'autre côté de la vie ». (*VBN*, 6) comme l'annonce Céline dans l'exergue de son premier roman.

Quant à Ducharme et sa vision nihiliste du monde, voici ce que souligne Jean Morency :

Dévadé constitue un roman de la finalité (la mort) et de la culpabilité (le mal) qui sont mis en étroite relation. On y retrouve, comme dans les autres romans de Ducharme, un pessimisme absolu qui détermine la volonté de faire abstraction de la réalité pour remonter jusqu'aux origines, jusqu'aux sources de l'enfance, à rebours du temps, pour échapper enfin au lupanar universel.³²⁵

Élisabeth Nardout-Lafarge observe pour sa part la plongée dans un univers de plus en plus sombre des romans de Ducharme : « Du *Nez qui voque*, date [...] un durcissement de l'univers de la fiction, dans lequel la révolte n'est plus portée par des enfants poètes mais par des marginaux qu'aucune grâce ne rachète »³²⁶.

En effet, dans *Le Nez qui voque*, Mille-Mille, le narrateur, ne cesse d'exprimer son mal-être, associé à son inaccessible quête de relations humaines abouties : « J'ai besoin des hommes. Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur

³²⁴ Philippe Muray, *Céline, op. cit.*, p. 45.

³²⁵ Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p.36.

³²⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *op.cit.*, p. 7.

écris parce que je ne peux pas leur parler, parce que j'ai peur de m'approcher d'eux pour leur parler. »³²⁷. Cette confession de Mille-Mille, comme une bouteille jetée à la mer, on peut penser que c'est aussi celle de Ducharme, insaisissable romancier absent de la scène publique, qui écrivait par impossibilité ou refus de fréquenter les hommes. Alter ego de l'écrivain québécois sous certains aspects, Mille-Mille le narrateur ajoute : « J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis. Mes paroles mal tournées éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre, les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique. »³²⁸.

Les personnages des deux romans à l'étude évoluent dans un univers de paradoxes et de contradictions qui rapproche les auteurs français et québécois, dans le plaisir de la transgression partagé avec le lecteur, à travers des trouvailles dans une langue sans cesse renouvelée.

Ainsi, selon Julien-Bernard Chabot : « Si l'œuvre de Ducharme participe d'un renouveau esthétique, c'est précisément parce qu'elle s'inscrit dans un renouveau poétique ».³²⁹

Quant à Pierre Bourdieu, il affirme dans la préface de l'ouvrage de Jérôme Meizoz consacré au « roman parlant »,

Mais la révolution symbolique dans la langue n'est jamais achevée. Et les arbitres mondains des élégances littéraires qui ont canonisé aujourd'hui les audaces hérétiques des Céline, Joyce ou Faulkner, sont toujours aussi prompts à prendre leur épée d'académiciens académiques pour défendre la frontière sacrée qui distingue à chaque moment le chic du vulgaire, quand ils ne se contentent pas, comme aux plus beaux jours du culte de la « correction », d'instaurer en mesure de toute espèce d'accomplissement intellectuel leur idée indéfinissable du bien dire et du mal dire, principe de verdicts sans justification et sans appel.³³⁰

En effet, existe-t-il des critères objectifs non établis sur des jugements de valeur, pour décider de la qualité littéraire d'une langue utilisée ? Pour reprendre les « mots » de Jehan Rictus, poète populaire cité en exergue de ce mémoire : « Où est la limite du bon et du mauvais français ? Qui l'a fixée ? La langue est-elle fixée ? [...] ; si elle est fixée, elle est morte. »³³¹

Bien sûr, il reste encore bien des aspects à étudier concernant un sujet aussi vaste que l'oral-populaire, mais nous avons tenté ici de mettre en évidence l'audace et le talent de Céline et Ducharme qui ont su insérer dans leur texte la langue populaire, tout en la mêlant à d'autres

³²⁷ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 12.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Julien-Bernard Chabot, « Portrait de Réjean Ducharme en messie des lettres québécoises. », *op. cit.*, p. 102

³³⁰ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 10.

³³¹ Léon Bloy, « Lettre de Jehan-Rictus à Léon Bloy » *Les Dernières Colonnes de l'église*, *op. cit.*, p.186-187.

registres selon la notion de plurivocalisme définie par Bakhtine, notion qui induit « l'interaction des langages et leur éclairage mutuel »³³². Ainsi, Henri Godard met-il l'accent sur le plurivocalisme Célinien en soulignant que : « L'œuvre de Céline offre aux hypothèses de Bakhtine un terrain d'étude privilégié. Ici encore, *Voyage au bout de la nuit* n'est que le commencement d'un mouvement qui s'accélérera dès *Mort à crédit* et se poursuivra au-delà »³³³. Quant à Réjean Ducharme, « comme son personnage de RaDa », il « a choisi de tabler sur toute l'étendue de la langue, pour en faire éclater le sens et faire advenir un nouveau langage fondé sur la polyphonie musicale.³³⁴».

L'appréhension et la compréhension des romans français et québécois se déclinent à l'infini, les interrogations chez le lecteur subsistent bien après la lecture de la dernière page de *Voyage au bout de la nuit* et *Dévadé*. « Le romanesque, tel que l'écrivent Céline et Ducharme, est cet espace de questions irrésolues »³³⁵ souligne à ce sujet Marie-Hélène Larochelle. Nous n'avons donc pas fini de nous interroger sur l'effet et le sens que revêtent les deux romans étudiés.

Enfin, parce que les deux auteurs aiment cultiver les jeux de mots et les aphorismes, pour le plaisir du lecteur complice, parce qu'ils n'ont cessé de nous questionner sur notre relation au monde et notre condition humaine, laissons les mots de la fin à nos deux virtuoses de la langue :

« Je ne suis pas un homme à idées, je suis un homme à style »³³⁶

Et Ducharme, en écho à Céline, de répondre :

« Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme »³³⁷

³³² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 226.

³³³ Henri Godard, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, op.cit., p. 116.

³³⁴ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, p. 312

³³⁵ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme op. cit.*, p. 359.

³³⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Le Style contre les idées*, op.cit., p. 67.

³³⁷ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, op.cit., p. 10 (Préface).

Bibliographie

I Sources primaires

1.1 Corpus

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1952.

Réjean Ducharme, *Dévadé* [1990], Paris, Gallimard, 1990.

I.2 Autres textes des auteurs du corpus convoqué

Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis* [1924], Paris, Gallimard, 1977.

Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* [1936], Paris, Gallimard, 1952.

Louis-Ferdinand Céline, *Le Style contre les idées*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y* [1955], Paris, Gallimard, 1995.

Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la N.R.F, Choix 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991.

Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à Albert Paraz 1947-1957* [1981] *Cahiers de la N.R.F*, Gallimard, Nouvelle édition Jean-Paul Louis, 2009.

Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

II. Sources secondaires

2.1 Ouvrages et articles sur les auteurs du corpus

Sur Louis-Ferdinand Céline

a) Ouvrages

David Alliot, *Louis-Ferdinand Céline, mots, propos, aphorismes*. Editions Le Mercure de France, La Table Ronde, 2016.

Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985

Henri Godard, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, 1991.

Milton Hindus, *L. F. Céline tel que je l'ai vu*, [1950] Paris, L'Herne, 1999.

Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, Genève, Droz, 2001.

Philippe Muray, *Céline*, Paris, Gallimard 2001.

Yves Pagès, *Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, 2010.

b) Articles

André Breton, Réponse à l'enquête « Que pensez-vous du procès Céline ? », *Le Libertaire*, 20 janvier 1950.

Marie-Hélène Boblet, « Voyage au bout de la nuit, un roman de la compassion démocratique ? », *Revue Esprit*, Editions Esprit, Août/Sept 2007

Jean-Paul Vialard, « Le langage célinien ou les figures de l'aporie », e-littérature.net, janvier 2011.

c) Émissions radiophoniques

Interview de Louis-Ferdinand Céline avec Francine Bloch au domicile de l'auteur-1959, Catalogue BnF.

France Culture, Grande Traversée : Louis-Ferdinand Céline, au fond de la nuit ? Christine Lecerf, 19 Juillet 2019.

Sur Réjean Ducharme

a) Articles

Élisabeth Haghebaert, « Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale », Département des littératures Faculté des lettres, Université Laval. Québec, 2007.

Yves Laberge, « Ducharme, parolier en cinq chansons marquantes », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 124, automne 2011.

Jean-Marie Gustave Le Clézio, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *Le Monde*, 04/01/1969.

Jacinthe Martel, Monique Bertrand et Monique Jean, *Al.1 la bibliothèque de Réjean Ducharme*. Montréal, Éditions Nota bene, Fonds 2020.

Jean Morency, « L'évasion à rebours de Réjean Ducharme », *Nuit Blanche, (43) le Magazine du livre*, Mars-Avril-Mai 1991.

Louis-Philippe Ouimet, « Le Réjean Ducharme des dernières années », Radio-Canada, Juin 2018.

Louis-Philippe Ouimet. « Que lisait Réjean Ducharme ? Un inventaire de sa bibliothèque de 1800 livres publiés », Radio-Canada, Septembre 2021.

Janusz Przychodzeń. « La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, 23(2), Août 2006.

Elisabeth Nardout-Lafarge, « L'insaisissable Réjean Ducharme », *Roman*, (41) Voix et Images Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XXe siècle Robert Giroux Jacques Godbout Volume 5, numéro 1, automne 1979.

Elisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*. Saint-Laurent, Fides, 2001.

Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *Revue Études françaises*, Volume 47. Août 2011.

b) Émission radiophonique

Le nouvel écrivain Réjean Ducharme raconté par sa famille, Interview de Pierre Paquette en 1966, Archives Radio Canada, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/...>

Ouvrage comparatiste sur les auteurs du corpus

Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective. chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*. Département d'Études françaises Faculté des Arts et des Sciences. Université de

Montréal et Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Littératures française francophones et comparée UFR de Lettres, Décembre 2005.

2.2. Sur la langue familière et argotique

Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard. 1928.

Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.

Léon Bloy, « Lettre de Jehan-Rictus à Léon Bloy » *Les Dernières Colonnes de l'église*, Paris, 1926, p. 186-187.

Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues, Malmener la langue*, Gaston Miron. Karthala, « lettres du sud » Entretien enregistré en Avril et Juin 93.

Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, « Retrouver l'origine », Paris, Karthala, 1997

Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.

Catherine Rouayrencq, *Les Gros mots*, Presses universitaires de France, Paris, 1997.

Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

2.3 Théorie littéraire

a) Ouvrages

Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, éditions du Seuil, 1973.

Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Antoine Compagnon, *La Grande Guerre des écrivains, d'Apollinaire à Zweig*, Textes choisis et présentés par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2014.

Antoine Compagnon, *La Littérature pour quoi faire ?* Paris, Éditions Pluriel, 2018.

Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002.

Marc Escola, *Le Tragique*, Paris, Flammarion, 2002.

Franck Evrard, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996.

Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, (1 et 2), Paris, Éditions de Minuit, 1963 (t.1), 1973 (t.2).

Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard 1986.

Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Édition du Seuil, 1980.

Gaëtan Picon, *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, [1948] Paris, Gallimard, 1976.

Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, Librairie Corti, 2010.

Gisèle Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, Paris, Éditions la découverte, 2014.

Zola, *le naturalisme au théâtre, le roman expérimental* (1980) in œuvres complètes, Cercle du livre précieux, 1968, Tome X.

b) Articles

Pierre Bourdieu, « Vous avez dit populaire ? » *Actes de la recherche en sciences sociales*, Persée, Année 83-n°46.

Régine Detambel, « La littérature remède à nos douleurs », *Comment la littérature peut changer nos vies*. Revue Sciences Humaines, Hors-série, Juin-Juillet 2021.

Alexandre Gefen, « Les écrivains peuvent-ils changer le monde ? », *Comment la littérature peut changer nos vies*, Revue Sciences Humaines, Hors-série, Juin-Juillet 2021.

Tzevan Todorov « Comment la littérature change le monde », *Comment la littérature peut changer nos vies*, Revue Sciences Humaines, Hors-série, Juin-Juillet 2021.

Tzevan Todorov, « La littérature est la première des sciences humaines », Propos recueillis en 2010 par Héloïse Lhéréty et Catherine Halpern *Revue Sciences Humaines, Comment la littérature peut changer nos vies*, Hors-série [les essentiels], Juin-Juillet 2021.

2.4. Ouvrages relatifs à la psychanalyse

Sigmund Freud *Pulsions et destins des pulsions* [1915], Paris, Éditions Payot et Rivages, 2012.

Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, Karl Abraham, [1965], *Sur les névroses de guerre*. Paris, Payot et rivages. 2010.

Denys Ribas, *Donald Woods Winnicott, Psychanalystes d'aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

D.W.Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse, Ch VIII, Objets transitionnels et phénomènes transitionnels* [1958], Paris, Éditions Payot, 2018.

2.5 Autres œuvres littéraires convoquées

Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*. [1775], Paris, Larousse, 1998.

Michèle Lalonde, *Speak white, Poèmes et chants de la résistance*, Québec, 1968.

David Herbert Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, [1928], Paris, Gallimard, 1932 (traduction française).

Jean Marie Gustave. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1990.

Jacques Prévert, *Paroles*, [1945], *Pater Noster*, Paris, Folio, 1972.

Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959.

François Rabelais, *Pantagruel*, [1532], Paris, Flammarion, 1993.

François Rabelais, *Gargantua*, [1534], Paris, Flammarion, 2016.

Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, Les Illuminations, Bottom*, [1886] Édition Classiques Modernes, Paris, 1999.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, [1782], Paris, Folio classiques, 2009.

Michel Tremblay, *Belles-sœurs*, Montréal, Léméac, 1968.

Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Québec, Parti pris, 1968.

Émile Zola, *L'Assommoir* [1877], Paris, Folio classiques, 2008.

2.6 Ouvrages de référence

François Caradec-Jean-Bernard Pouy - *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Larousse Paris, 2009.

Jacques Cellard - Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette, 1991.
Dictionnaire Littré de la langue française, Encyclopédia Britannica, Inc, Chicago, Juillet 1994.

Centre National de Ressources Textuelles et lexicales.

Les expressions françaises décortiquées. <https://www.expressio.fr/toutes-les-expressions>.

Le Grand Robert de la langue française, Paris, 1985

Henri Suhamy, *Les figures de style*, Presses universitaires de France, 1981.

2.7 Émissions radiophoniques

Les Masterclasses, Leïla Slimani, France Culture, 2/08/21.

Dans l'univers de Lydie Salvayre, France inter, Émission boomerang-lundi-13/09/2021.

2.8 Chansons et films

Charles Laughton, *La nuit du chasseur*, États-Unis, 1955.

Wess et Dori Ghezzi, *Un Corpo E Un' Anima*, Italie, 1974

Robert Charlebois, *Un gars ben ordinaire*, Québec, Gamma inc.1971.Robert Charlebois, *Charlebois à Ducharme*, Propagande distribution, 2021,