



**HAL**  
open science

“ L’amour, l’infini, les caniches : stylistique de  
l’antimorale célinienne ”

Sylvain Dournel

► To cite this version:

Sylvain Dournel. “ L’amour, l’infini, les caniches : stylistique de l’antimorale célinienne ”. Joël July; Stéphane Chaudier; Philippe Jousset. Poétique des énoncés inconvenants et paradoxaux, Presses universitaires de Rennes, 2020, 9791036577215. hal-04438014

**HAL Id: hal-04438014**

**<https://hal.science/hal-04438014v1>**

Submitted on 7 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'amour, l'infini, les caniches : poétique de l'antimorale célinienne

Sylvain Dournel  
E. A. 1061 – ALITHILA  
Université Lille SHS

Lestée de souffre et de haine, l'œuvre du Céline pamphlétaire tombe des mains tandis que son *Voyage au bout de la nuit* se lit, se fréquente et s'enseigne, heureusement toujours. Presque un siècle après sa publication, la verdeur de sa langue et le récit circonstancié du très inconvenant Bardamu n'ont rien perdu de leurs vertus corrosives et acides ; « Le seul livre vraiment méchant de tous mes livres c'est le *Voyage*...Je me comprends... Le fonds sensible...<sup>1</sup>» écrit l'auteur dans sa préface de 1949. Entre folie et deuil des idéaux, anarchie et nihilisme, Céline inscrit ici une morale sombre dont le siècle prend durablement – et frontalement – acte ; un Pascal sans rédemption, un apologiste du dé-croire. Résolument énoncée contre la doxa, cette « morale » en est une du négatif, tout entière érigée contre le pré-dit d'une pseudo-éthique commune, par le truchement d'une langue qui s'intègre les ressources du populaire sans pour autant renoncer aux leviers rhétoriques traditionnels ou classiques. Nous intéresseront ici les fulgurances du narrateur-héros, qui émaillent la diégèse pour y dessiner les contours de ce qu'il faudra bien nommer une antimorale. Sans être totalement, pour reprendre un titre de Dominique Maingueneau<sup>2</sup>, des « phrases sans texte », elles s'offrent à lire comme des phrases-capsules, hors de l'orbite textuelle, des îlots discursifs qui rompent le cours d'une fiction-fleuve pour libérer un instantané dont la scansion toujours vive, inattendue, questionne autant qu'elle séduit, subvertit autant qu'elle poétise.

### 1. Moralisme et surassertion

Tout comme l'aléatoire ou le hasard semblent présider aux destinées du héros, c'est le discontinu qui régit celles de l'espace, du temps comme du récit céliniens. À l'échelle macrostructurale, le cinglant couperet des chapitres marque une sorte d'asyndète généralisée. Sur un plan microstructural le discours, avec une même imprévisibilité, césure la narration d'un va-et-vient constant entre la diégèse – qu'il suture – l'anecdotique – qu'il déploie – et l'aphoristique dont il exploite avidement les ressources structurantes. À

---

<sup>1</sup> Céline Louis-Ferdinand, *Romans I (Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », préface, chronologie et notes d'Henri Godard, 1981, p. 1114.

<sup>2</sup> Maingueneau Dominique, *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2012.

l'épicentre le « je » narratorial de Bardamu, même s'il n'appose souvent qu'un écran transparent devant la criante signature de Céline, assume l'articulation de ce tout, organique et fragmentaire, qu'est le roman. Aussi cette écriture du fragment, qu'initie Montaigne, qu'adoptent bien sûr les moralistes du Grand Siècle, n'est-elle pas – loin s'en faut – désavouée par Céline. Vieillissant, il s'inclinera d'ailleurs devant les modèles du genre : « Ah que les Chamfort sont rares. Il n'est que de se relire...<sup>3</sup> » confie-t-il à son correspondant et ami Albert Paraz.

Ce goût nostalgique pour les formes sententiales pourrait sembler daté ou anachronique mais Céline est loin d'être, de ce point de vue, un hapax dans son siècle. Le roman du XXe siècle et de l'extrême contemporain réactualise – en déléguant, en médiatisant la parole aphoristique notamment – ces énoncés à tendance gnomique, à tel point « que l'on pourrait considérer ce type de textes, dans la mesure où il met en question l'idée de l'œuvre en tant qu'unité et totalité, comme une des manifestations les plus caractéristiques de la modernité littéraire <sup>4</sup> ». Certes, « De nos jours faire le "La Bruyère" c'est pas commode. Tout l'inconscient se débîne devant vous dès qu'on s'approche<sup>5</sup> » ; Freud a sans doute, en ouvrant trop de perspectives, fermé celles d'un moralisme à la fois universel et intime. Malgré cela Bardamu, même ou surtout parce qu'il est nourri d'abjection humaine, se prive rarement d'adopter la posture du moraliste, et Céline un style formulaire qui se joue avec ostentation de l'intertexte classique. Le trompe-l'œil romanesque du *Voyage* dévoile alors une stratégie séditeuse ; entre raffinement de l'énonciation aphorissante et expressivité populaire, le contraste connotatif fait affleurer une première ironie célinienne, d'ordre intertextuel : écrire un manifeste anarchiste, un traité du désenchantement radical, en trempant sa plume dans l'encrier du dogme et de la maxime.

Les méditations lapidaires, acérées, aigües de Céline-Bardamu, peinent cependant à trouver place sous le nom générique et commode d'aphorisme, une dénomination dont Blanchot problématise admirablement la portée mais aussi les limites :

« Le terme d'aphorisme est peut-être trompeur ou dénonciateur : c'est la puissance qui borne, exactement, la définition. Seulement cette forme, qui ainsi enferme et ne se complait nullement dans les plaisirs lâches de la spontanéité, ne se développe pas et ne se déploie pas. Elle est, au contraire, comme retirée en elle-même ; elle est son propre horizon – l'aphorisme, c'est l'horizon – celui d'une parole unique, solitaire, toutefois fragmentée, mais c'est un étrange fragment ; il semble devoir servir à reconstituer un plus

---

<sup>3</sup> Lettre de novembre 1947, dans Paraz Albert, *Le Gala des vaches. Valsez Saucisse. Le menuet du haricot. Pamphlets*, Paris, L'Âge d'Homme, 2003, p. 96.

<sup>4</sup> Moret Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Droz*, Genève, 1997, p. 7.

<sup>5</sup> Céline Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (désormais *Vbn*) Paris, Folio-Gallimard, 2000, p. 397.

vaste ensemble, et en même temps il est, à titre de fragment, déjà complet, entier en ce morcellement et d'un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée. <sup>6</sup> »

Paradoxalement, la « puissance » de l'aphorisme reste enclose – *aphorismos* signifie bien « délimitation » – à l'intérieur d'un fragment ou d'un éclat qui ne renvoie qu'à lui-même. Par ailleurs, le détachement aphorisant n'entretient – *stricto sensu* – pas de relation avec le texte : constitué d'une seule phrase il est devenu autonome, implique une autre figure de l'énonciateur et l'attribution d'un autre statut pragmatique.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, la logique du fragment et les modalités de sa mise en saillance dans les rets de la fiction s'accordent bien davantage à la notion de surassertion introduite par l'analyse du discours. Nous adopterons désormais cette terminologie pour étudier les fragments, modulés par l'énonciateur afin d'être détachables et qui relèvent, même s'ils tendent à s'autonomiser, du fonctionnement textuel. En fonction de leur détachabilité, cette amplification de certaines séquences du texte en fait des candidats à une mémorisation par la collectivité, à une reprise citationnelle et, partant, à une forme de postérité. Est donc assignée à la surassertion une certaine répétabilité ; elle candidate ainsi au rang d'aphorisme, d'autant plus que dans le cas présent une autre condition est indiscutablement remplie comme l'ironise, de manière très bardamusienne, Dominique Maingueneau : « En fait, l'aphoriseur idéal est l'aphoriseur mort et mémorable. Voix venue de l'autre rive, le mort n'énonce plus dans une situation de communication particulière, il parle à tout le monde, il dit, absolument, en corps glorieux détaché de la contingence des situations de parole. <sup>7</sup> »

Proprement inouïs lors de leur première publication en 1932 ces fragments, que le discours de Bardamu distille à intervalles presque réguliers, cumulent les invariants qui marquent leur détachabilité et leur emploi surassertif :

- la brièveté :

« Mentir, baiser, mourir. <sup>8</sup> »

L'infinif déactualise le discours ; la contiguïté brutale des juxtapositions renforce son aspect thétique ; le rythme ternaire, pilier de l'argumentation

---

<sup>6</sup> Blanchot Maurice, « La note, l'aphorisme », « Reprises », *La Nouvelle Revue Française*, 8<sup>e</sup> année, tome 16 (juillet-septembre 1960), p. 480.

<sup>7</sup> *Les phrases sans texte, op.cit.*, p. 33.

<sup>8</sup> *Vbn*, p. 54.

rhétorique, martèle sa valeur conclusive : l'énoncé est en lui-même définitif et complet.

- l'autonomie référentielle :

« C'est par les odeurs que finissent les êtres, les pays et les choses. <sup>9</sup> »

Le présentatif, les définis génériques, les hyperonymes et le présent gnomique appuient le mouvement généralisant.

- une structure prégnante sur le plan du signifiant :

« L'amour c'est comme l'alcool, plus on est impuissant et soûl et plus on se croit fort et malin, et sûr de ses droits.<sup>10</sup> »

L'analogie comparative maintient l'autonomie entre thème et phore, le sens se jouera – par inférence – dans l'espace existant de l'un à l'autre ; le balancement binaire appuie le parallélisme syntaxique qui explicite le motif ; l'hyperbate enfin fonctionne comme une coda, une mise au comble de cette redéfinition.

- une position saillante, c'est le plus souvent le cas dans *Voyage au bout de la nuit*. À l'entame du paragraphe, pour introduire un nouveau mouvement du récit :

« Tant que le militaire ne tue pas, c'est un enfant. <sup>11</sup> »

En paragraphe autonome afin de promouvoir l'événement discursif qu'est le fragment surasserté :

« Philosopher n'est qu'une autre façon d'avoir peur et ne porte guère qu'aux lâches simulacres. <sup>12</sup> »

En clausule, pour congédier les contingences événementielles ou actanciennes d'un chapitre :

« La meilleure des choses à faire, n'est-ce pas, quand on est dans ce monde, c'est d'en sortir ? <sup>13</sup> »

---

<sup>9</sup> *Vbn*, p. 180.

<sup>10</sup> *Vbn*, p. 78.

<sup>11</sup> *Vbn*, p. 121.

<sup>12</sup> *Vbn*, p. 206.

<sup>13</sup> *Vbn*, p. 60.

- une prise de position nette de la part de l'énonciateur. Elle est ici garante de la cohésion thématique, et se veut délibérément sommative :

« Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons...<sup>14</sup> »

Les surassertions du roman empruntent donc des schèmes variés, mais relativement éprouvés : tournures de thématisation avec dislocation à droite ou gauche, phrases clivées ou pseudo clivées, travail de l'apodose pour une stylistique de la pointe. Plus généralement, la triade sujet-copule-prédicat, forme aphoristique élémentaire pour Aristote déjà, se voit largement reconduite. Autre héritage, autre atavisme, la fragmentation et la fréquence des surassertions rappellent le style coupé cher aux classiques – Pascal, La Bruyère ou La Rochefoucauld – et qui signera le triomphe de Voltaire. L'écriture parie là sur une économie de moyens, fuit les périodes amples de l'éloquence et les mécaniques alambiquées de l'appareil rhétorique. Simplement ramassée, à l'attaque d'un paragraphe, en deux indépendantes juxtaposées, la surassertion peut servir de phrase matricielle et préluder à l'exemplification de l'universel par le singulier : « Il ne suffit pas d'avoir un képi pour commander, il faut encore avoir des troupes<sup>15</sup> » annonce une débâcle de plus et, pour Bardamu, autant de camarades en moins. Sur un schème inverse, une réflexion nourrie sur l'adoption, la puériculture et « ceux qui lysent à en pâmer les maternités » s'échouera, en clausule, sur un tranchant « À chaque vertu sa littérature immonde.<sup>16</sup> » Style coupé, style coupant, où la contingence mène presque systématiquement au trait aussi final qu'exécutoire, mais avec le détachement ironique de toute une tradition française du moralisme.

Corolaire de cette amplification de l'énoncé qu'induit la surassertion, l'amplification de la figure de l'énonciateur s'origine dans un *ethos* lui aussi moraliste. Le surasserteur adopte nécessairement une posture du surplomb, le regard distancié, magistral, de celui qui s'autorise à énoncer une vérité au nom de la collectivité ; une autorité à la fois pré-discursive – l'énonciateur est désigné comme un être autorisé – et post-discursive, en ce que l'énoncé lui assure et conforte une position dominante. En d'autres mots, dès l'entame programmatique de l'épigraphe – « *Voyager c est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n est que déceptions et fatigues.* » – Céline prend une hauteur et construit un *ethos* dont Bardamu, dès l'incipit et son fameux « L'amour, c'est l'infini mis à la portée des caniches<sup>17</sup> », se fera le relais

---

<sup>14</sup> *Vbn*, p. 214.

<sup>15</sup> *Vbn*, p. 144.

<sup>16</sup> *Vbn*, p. 218.

<sup>17</sup> *Vbn*, p. 8.

pérenne. Plus encore que la source, le surasserteur devient l'effet ou le corrélat de l'énoncé surasserté ; plus que jamais, il est ce qu'il dit, au profit d'un *ethos* toujours en devenir. Et surtout insiste Maingueneau, « Non seulement *il dit*, mais encore *il montre ce qu'il dit*.<sup>18</sup> »; d'où la récurrence des procédures de rappel – Spitzer<sup>19</sup> notamment l'a montré – et des présentatifs qui, dans une poétique de la monstration, exhibent le propos ; d'où les « cela est » qui posent, dans l'immédiateté et l'évidence, la vérité celine.

## 2. Une éthique du renversement

S'il ne possède pas l'aridité dure de certains romans philosophiques, le *Voyage* ne vise pas moins à promouvoir cette vérité, ainsi qu'un système de pensée – remarquablement maîtrisé – et de valeurs au sens où l'entend Marc Bonhomme : « Elle [la valeur] est estimative quant à la positivité ou à la négativité d'une réalité donnée, tout en engageant des procédures cognitives, dynamiques (euphorie/dysphorie) et actanciennes (quête/rejet) vis-à-vis de la réalité concernée.<sup>20</sup> » Puisqu'ici il ne s'agit pas de décrire, de raconter, mais de montrer le *polemos*, de l'énoncer, c'est à la surassertion – dont l'ambition se veut clairement illocutoire – qu'est notamment dévolue la promotion et l'explicitation « dynamique[s] » de ces « valeur[s] » que le romancier tient à nous léguer en partage. D'où la fréquence prégnante des surassertions-définitions, à l'intérieur de séquences relativement prototypiques : « L'âme, c'est la vanité et le plaisir du corps tant qu'il est bien portant [...] », « La paresse c'est presque aussi fort que la vie. » ou encore « Les femmes, ça ne médite jamais.<sup>21</sup> » Liée au fragmentaire de la surassertion cette vérité naît le plus souvent d'une tension dialectique, un caractère tensionnel que surenchérit un double paradoxe du *Voyage*, du moins à considérer cette vérité dans la perspective – très moraliste là encore – du dégagement d'une maïeutique ou d'une démarche authentiquement heuristique.

Le premier paradoxe de cette vérité celine est sa préexistence au texte lui-même. Le paradigme moraliste, ou même picaresque, l'aurait fait émerger de l'empirique, ou du bord du chemin le cas échéant. Le *Voyage* et son singulier narrateur n'ont eux qu'une certitude : ne plus rien avoir à discuter. « Je vais voir si c'est ainsi » annonce de manière proleptique l'incipit, et le roman à venir – investigation tout entière à charge – de confirmer le postulat

---

<sup>18</sup> *Les phrases sans texte, op.cit.*, p. 23.

<sup>19</sup> Spitzer Léo, « Une habitude de style : le rappel chez Céline » dans *Le Français moderne*, vol. III, n°3, juin 1935, pp. 193-208. Repris dans les *Cahiers de l'Herne* n°5, 1965, pp. 153-164.

<sup>20</sup> Bonhomme Marc, Paillet Anne-Marie et Wahl Philippe (dir.), *Métaphore et argumentation*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, « Au coeur des textes », 2017, p. 142.

<sup>21</sup> *Vbn*, respectivement pages 52, 214, 239.

initial de noirceur et de vide. Si à la surface du texte elles font événement, comme de brèves épiphanies qui éclairent un cotexte plus « débraillé » ou « infâme <sup>22</sup> » comme a pu l'écrire Jean-Pierre Richard, les surassertions de Céline-Bardamu ne seront donc de ce point de vue que des échos seconds.

Autre paradoxe : l'universalité supposée de cette vérité se voit relativisée par une triade centrale dans l'économie du roman : le « ça », le « on » et le « je ». L'épanadiplose de son entame – « Ça a commencé comme ça » – l'emblématise après lecture ; le cyclique, la claustration en dessineront bien les lignes tensives, mais cette boucle est aussi celle dans laquelle est circonscrit l'universel dont le surasserteur se veut porteur.

Le déictique « ça », vaguement cataphorique à l'orée du récit, semble condamné à ne jamais voir sa référence saturée ; il se réduit à une voix indéfinie ou massifiée, qui parle une langue étrange. « Quand on tient à se déconsidérer on va au peuple<sup>23</sup> » : ce dernier constituera une part non négligeable du « ça », tout comme l'innommable de la guerre, de la vie moderne, de la colonisation, de l'Amérique, de l'abjection enfin, amplement thématifiée dans le *Voyage*. L'entière du roman tient dans la labilité de ce petit déictique, jamais vraiment sujet, jamais totalement objet, à la fois prise et déprise de parole.

Face à cette vacuité, le « on » brille quant à lui par son omniprésence tout autant que par sa référentialisation problématique<sup>24</sup>. Il peut ici être focalisateur, par intermittences, référer à une communauté indéfinie, coréférer au lecteur et au narrateur, ou plus généralement recouvrir ce « ON-vrai<sup>25</sup> » qu'a étudié Berrendonner ; il s'agit bien, pragmatiquement, d'énoncer une vérité impersonnelle, ou transpersonnelle, dont le sujet et la destination relèvent de l'universalité.

Cette universalité du « on » se fait bien entendre dans la singularité du « je » : « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté<sup>26</sup> » affirment-ils de concert, peu avant qu'un « J'étais dépuclé » n'assigne plus fermement le propos. Mais ce « je » aussi est victime de sa plasticité référentielle, clivé entre Céline et son héros, puis l'écrivain et le médecin, voire le romancier et le pamphlétaire. Au cœur d'un récit qui ne cesse de

---

<sup>22</sup> En contexte le propos demeure cependant louangeur : « Dans le débraillé, si infâme qu'il soit, il nous fait cependant reconnaître l'authentique révélation d'un être et comme l'épiphanie d'une vérité. Cette vérité est celle d'une force centrifuge, éternellement fuyante hors d'elle-même, qui échappe toujours aux formes, aux lois, et jusqu'à la pensée qui voudrait la fixer et l'exprimer. » (Richard Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1980, p. 12)

<sup>23</sup> *Vbn*, p. 272.

<sup>24</sup> À ce sujet voir Rabatel Alain, « La valeur de « on » pronom indéfini / pronom impersonnel dans les perceptions représentées », *L'Information grammaticale*, n° 88, janvier 2001.

<sup>25</sup> Berrendonner Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981. Voir en particulier le chapitre II : « Le fantôme de la vérité ».

<sup>26</sup> *Vbn*, p. 14.



proclamer la différence irréductible entre le « je » et les autres, la révélation d'une vérité inconditionnelle par le « je », au « on », sur le « ça », se fait pour le moins sans assise précise.

C'est que cette vérité, cette contre-éthique ou cette antimorale, résulte d'un renversement axiologique lui aussi généralisé : « le moment du monde à l'envers est venu<sup>27</sup> » ; et là réside toute l'entreprise de désublimation d'un roman qui, bien avant Cioran, égrène ses « syllogismes de l'amertume ». Puisque – Céline en est convaincu – « L'Homme il est humain à peu près autant que la poule vole<sup>28</sup> », et puisque la surassertion n'ouvre qu'une brèche gnomique qui très vite va se refermer, elle doit être d'une efficacité exemplaire : ont la préséance la contiguïté des registres haut et bas, le rabaissement, la perversion de l'établi, sous l'égide d'une dimension apophasique appuyée. Et rien n'y échappe. Ni la raison, que Céline saluera pourtant avec ardeur chez Voltaire : « Ça tourne vite au vice la raison, comme la bonne humeur et le sommeil chez les neurasthéniques. ». Ni la beauté : « La beauté, c'est comme l'alcool ou le confort, on s'y habitue, on n'y fait plus attention. » Surtout pas l'amour, le grand absent du roman lorsqu'il ne s'agit pas de s'aimer soi-même : « Il n'y a pas de vanité intelligente. C'est un instinct. Il n'y a pas d'homme non plus qui ne soit avant tout vaniteux. » À moins également que l'amour ne puisse servir de phore au substantif oppositionnel le plus violemment représenté : « En somme la mort c'est un peu comme un mariage. » Nouvel éloge de la folie par un Érasme de l'entre-deux guerres, monde inversé ou carnavalesque au sens où l'entend Bakhtine, l'univers célinien ne peut que s'établir aux antipodes d'un sentimentalisme littéraire pour le moins étranger au romancier : « C'est une chose très respectable, l'association de deux êtres, et très normale, pour résister aux heurts de la vie, qui sont innombrables. C'est gentil, c'est agréable, mais je ne crois pas que cela mérite fort une littérature. <sup>29</sup> » Et si le *Voyage* n'est pas avare d'étreintes, commentées et glosées avec application, l'amour charnel laisse logiquement place aux plaisirs tarifés, au sexe d'arrière-boutique ou à la camaraderie coquine : « Dans cette cuisine là, celle du derrière, la coquinerie, après tout, c'est comme le poivre dans une bonne sauce, c'est indispensable et ça lie. <sup>30</sup> »

### **3. La lyrique du Voyage**

---

<sup>27</sup> *Vbn*, p. 64.

<sup>28</sup> « Mea Culpa », dans *Cahiers Céline*, n°7, *Céline et l'actualité (1933-1961)*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1987, p. 43.

<sup>29</sup> « Dialogue avec M. Hanrez », dans *Cahiers Céline*, n°2, *Céline et l'actualité littéraire*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976, p. 115.

<sup>30</sup> *Vbn*, respectivement pages 427, 227, 122, 329, 62.

Pour dire, partager, et convaincre d'une vérité qui, elle, n'est ni « gentille », ni « agréable », ni toujours « respectable », le recours au trope et notamment à la métaphore est plus que fréquent dans le récit célien, une tendance dont le discours surasserté garde trace ; les deux procédés se conjuguent en une alliance particulièrement efficace sur un plan argumentatif. En premier lieu, le trope autorise le bond sémantique – le « franchissement de concepts<sup>31</sup> » dirait Judith Schlangler – imprimé par la vérité tensionnelle et la brutalité subversive qui sous-tendent le roman, du haut vers le bas, des nuées à la terre grouillante : « Invoquer la postérité, c'est faire un discours aux asticots.<sup>32</sup> » La métaphore n'est pas ici démonstration, elle est monstration ; l'imagerie saillante qu'elle propose se surajoute à la logique discursive de la surassertion, elle aussi de la monstration nous l'avons dit.

En second lieu, nous avons pointé la position stratégiquement saillante du fragment surasserté, à l'attaque du paragraphe notamment, où il se voit investi d'une fonction matricielle appuyée. Et c'est exactement ce que porte la métaphore dans sa définition même : « La métaphore est une matrice de représentations figurées rappelle Joëlle Gardes Tamine, elle n'est pas représentation, et c'est en cela qu'elle est au-delà du visible.<sup>33</sup> » Au lecteur, par l'activité inférentielle et herméneutique que la métaphore exige, de légitimer les connexions analogiques, quitte à comprendre qu'effectivement, chez Céline, « La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas.<sup>34</sup> ». En suscitant ces échos actifs chez le lecteur, la métaphore maintient la visée thétique – inhérente à la surassertion – en suspens, et atténue le caractère inconditionnel de l'énoncé surasserté ; construite de concert, à l'intérieur de cet espace intersubjectif qu'ouvre la métaphore, l'antimorale peut transiter, de l'acceptable vers l'accepté.

Parmi les trois régimes métaphoriques que distingue Nanine Charbonnel – expressif, cognitif, praxéologique – c'est bien entendu ce dernier, qui enjoint le lecteur à l'action dans la praxis extralinguistique, qui retiendra notre attention ici. « Dans la mesure où toute métaphore entraîne une modification du contenu des connaissances ou de l'état d'esprit de celui qui la reçoit, le régime praxéologique y est nécessairement présent »<sup>35</sup> explicite Joëlle Gardes Tamine. Plus ou moins affirmée dans tout discours, cette part nécessairement prescriptive et injonctive de la matrice métaphorique est particulièrement activée dans la surassertion. « La vie c'est une classe dont

---

<sup>31</sup> Schlangler Judith, *L'invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, p. 200.

<sup>32</sup> *Vbn*, p. 35.

<sup>33</sup> Gardes Tamine, « Problèmes de la métaphore », dans Molino Jean (dir.), *Langages*, n° 54, « La métaphore », Paris, Didier-Larousse, 1979, p. 35.

<sup>34</sup> *Vbn*, p. 200.

<sup>35</sup> Gardes Tamine Joëlle, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Champion, 2011, p. 238.

l'ennui est le pion [...]»<sup>36</sup> » n'a pas qu'une fonction ornementale, ne fait pas que générer une circulation de sens ; si elle suscite l'adhésion, elle est invitation à l'action.

Sur un même schème, la surassertion métaphorique qui ouvre le roman – « L'amour, c'est l'infini mis à la portée des caniches<sup>37</sup> » – contient à la fois, en germe, toute l'antimorale célinienne et un appel brutal à la réaction. Le mouvement de transvalorisation ne porte pas tant sur l'univers-thème de l'amour, hyperbolisé comme aurait pu le faire un moraliste classique, que sur l'univers-phore d'une humanité ridiculement animalisée ; plutôt que de suivre l'instinct, qui pousse aveuglément à aimer, il n'est que de refuser cet amour, ou plutôt d'en inventer un autre, non moins humain, mais sans humanisme. Aussi figuré soit-il, « l'art d'aimer » célinien ne proposera jamais d'autre perspective.

L'argumentativité de la métaphore se met également au service de stratégies pragmatiques. Le moraliste se doit de séduire, et la métaphore, en ce qu'elle procède d'une « argumentation par séduction » comme le titre Marc Bonhomme dans un ouvrage récent <sup>38</sup>, participe de cette poétique célinienne de l'éclat : par le heurt des analogies bien sûr, par le contraste – rare il est vrai – d'un apaisement aussi soudain que philosophique : « Accepter le temps, ce tableau de nous.<sup>39</sup> » Entre crises et rémissions, entre accélérations brutales de la vitesse narrative et stases de ces pauses méditatives se construit une esthétique du discontinu, une lyrique du *Voyage* où les surassertions-pulsations viennent trouer le tissu du texte et restaurer l'omniprésence d'une voix, personnelle, incarnée, toujours en tension. Leurs mises en saillance répétées sont la rythmique intime du roman, battue par un usage souvent phonostylistique de la ponctuation, et appuyée par une langue libérée des carcans du beau style. Céline écrira que dans *Voyage* se « trouve encore de la phrase bien filée » et que, stylistiquement, « c'est un peu attardé <sup>40</sup> » ; mais c'est bien dans les interstices de ces hésitations que s'inscrit sa signature stylistique, proche de la vieille Henrouille du roman lorsqu'elle fait « sautiller phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement.<sup>41</sup> » Un langage certes peu poétique, mais une manière d'appréhender ce vieil héritage qui elle, l'est assurément. Ici l'expression n'endigue jamais l'urgence lyrique, qui exhibe sa trame dans le flux discursif : « Je suis bien l'émotion avec des mots et je ne lui laisse pas le

---

<sup>36</sup> *Vbn*, p. 354.

<sup>37</sup> *Vbn*, p. 8.

<sup>38</sup> *Métaphore et argumentation, op.cit.*, p. 135.

<sup>39</sup> *Vbn*, p. 77.

<sup>40</sup> « Interview avec Madeleine Chapsal », dans *Cahiers Céline*, n°2, *Céline et l'actualité littéraire, op.cit.*, p. 25.

<sup>41</sup> *Vbn*, p. 254.

temps de s'habiller en phrases <sup>42</sup> » commente Céline ; un style qui ménage la revanche du lyrisme individuel sur le sens des réalités trop établies.

« Trouver le lieu et la formule » écrit Rimbaud dans ses *Illuminations*. De toute évidence Bardamu n'a pu trouver le premier, mais Céline a cultivé l'art de la seconde ; en sortant la littérature du bon ton auquel elle nous avait habitués, mais en travaillant – parfois au sens étymologique du terme – les ressources du matériau linguistique commun. Si inconvenants soient-ils, les énoncés surassertifs tracent un parcours de pensée, sans aucun lissage axiologique. Ils font, du creux de leur siècle, « sonner ces vérités utiles<sup>43</sup> » comme l'annonce d'emblée Bardamu, tout en cumulant des invariants plus que séculaires : aspectuels par leur caractère générique appuyé, syntaxiques par la fréquence des procédés de rappel notamment, sémantiques par le recours aux matrices métaphoriques. C'est bien leur appariement aux parlures populaires, à la syntaxe fautive et familière, au grossier et à l'injure, qui fait l'efficace du style. Dès lors, il peut s'appréhender de deux manières : celle d'une Julia Kristeva lorsqu'elle évoque une « inhumanité à même la langue, la plus radicale donc, touchant à la garantie ultime de l'humanité qu'est le langage <sup>44</sup> ». Ou, tout aussi subjectivement sans doute, l'envisager pour ce qu'il est : un style funambulesque, suspendu entre la misère du monde et la joie du verbe, entre la gravité du dit et la légèreté insolente du dire : « Plus de mystère, plus de niaiserie, on a bouffé toute sa poésie puisqu'on a vécu jusque là. Des haricots, la vie.<sup>45</sup> »

## ANNEXE

### **Les énoncés surassertifs<sup>46</sup> dans *Voyage au bout de la nuit*** (les pages correspondent à l'édition Folio-Gallimard de 2000)

. « *Voyager c est bien utile, ça fait travailler l imagination. Tout le reste n est que déceptions et fatigues.* » (épigraphe)

---

<sup>42</sup> « Lettre à Milton Hindus du 15 avril 1947 », dans Hindus Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1999, p. 138.

<sup>43</sup> *Vbn*, p. 7.

<sup>44</sup> Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 161.

<sup>45</sup> *Vbn*, p. 210.

<sup>46</sup> S'il ne prétend pas à l'exhaustivité, ce relevé n'en demeure pas moins relativement complet : seuls les – rares – énoncés peu inconvenants, et peu saillants, ont été écartés. Un classement était également possible – en fonction de critères sémantiques, morpho-syntaxiques, thématiques, ... – mais la linéarité du récit et leur disparate même témoignent assurément mieux du parcours que propose le roman.

- . « Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches [...]. » (p.8)
- . « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. » (p. 14)
- . « De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre ». (p. 15)
- . « La grande défaite, en tout, c'est d'oublier [...]. » (p. 25)
- . « Celui qui parle de l'avenir est un coquin, c'est l'actuel qui compte. Invoquer la postérité, c'est faire un discours aux asticots. » (p. 35)
- . « La plupart des gens ne meurent qu'au dernier moment ; d'autres commencent et s'y prennent vingt ans d'avance et parfois davantage. Ce sont les malheureux de la terre. » (p. 36)
- . « Ça suffit pour haïr, cent sous, et désirer qu'ils en crèvent tous. Pas d'amour à perdre dans ce monde, tant qu'il y aura cent sous. » (p. 40)
- . « On a du mal à se débarrasser de soi-même en guerre ! » (p. 46)
- . « Y'a que la bravoure au fond qui est louche. » (p. 49)
- . « Il faut s'en méfier énormément du cœur [...] » (p. 49)
- . « 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. » (p. 52)
- . « On ne perd pas grand-chose quand brûle la maison du propriétaire. » (p. 53)
- . « Mentir, baiser, mourir. » (p. 54)
- . « La meilleure des choses à faire, n'est-ce pas, quand on est dans ce monde, c'est d'en sortir ? » (p. 60)
- . « Dans cette cuisine là, celle du derrière, la coquinerie, après tout, c'est comme le poivre dans une bonne sauce, c'est indispensable et ça lie. » (p. 62)
- . « Tout ce qui est intéressant se passe à l'ombre, décidément. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes. » (p. 64)
- . « Engraisser les sillons du laboureur anonyme c'est le véritable avenir du véritable soldat ! » (p. 68)
- . « Il n'y a de repos, vous dis-je, pour les petits, que dans le mépris des grands qui ne peuvent penser au peuple que par intérêt ou sadisme... » (p. 69)
- . « Si les gens sont si méchants, c'est peut-être seulement parce qu'ils souffrent [...] » (p. 74)
- . « Accepter le temps, ce tableau de nous. » (p. 77)
- . « L'amour c'est comme l'alcool, plus on est impuissant et soûl et plus on se croit fort et malin, et sûr de ses droits. » (p. 78)

- . « La poésie héroïque possède sans résistance ceux qui ne vont pas à la guerre et mieux encore ceux que la guerre est en train d'enrichir énormément. C'est régulier. » (p. 80)
- . « La femme qui sait tenir compte de notre misérable nature devient aisément notre chérie, notre indispensable et suprême espérance. » (p. 81)
- . « 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 en la guerre venue. » (p. 82)
- . « Quelques regrets poétique placés à propos siéent à une femme aussi bien que certains cheveux vaporeux sous les rayons de la lune. » (p. 88)
- . « Tant que le militaire ne tue pas, c'est un enfant. » (p. 121)
- . « Le rôle du paillason admiratif est à peu près le seul dans lequel on se tolère d'humain à humain avec plaisir. » (p. 122)
- . « Il n'y a pas de vanité intelligente. C'est un instinct. Il n'y a pas d'homme non plus qui ne soit avant tout vaniteux. » (p. 122)
- . « il n'existe que deux chemins pour crever sous le soleil, le chemin gras et le chemin maigre. » (p. 133)
- . « Il ne suffit pas d'avoir un képi pour commander, il faut encore avoir des troupes. » (p. 144)
- . « Jamais, ou presque, ils ne demandent le pourquoi les petits, de tout ce qu'ils supportent. Ils se haïssent les uns les autres, ça suffit. » (p. 151)
- . « Les vivants qu'on égare dans les cryptes du temps dorment si bien avec les morts qu'une même ombre les confond déjà. On ne sait plus qui réveiller en vieillissant, les vivants ou les morts. » (p. 169)
- . « Il y a, c'est exact, beaucoup de folie à s'occuper d'autre chose que de ce qu'on voit. » (p. 171)
- . « On se soûle avec ce qu'on a. » (p. 173)
- . « On a de tout chez sa mère, pour toutes les occasions de la Destinée. Il suffit de savoir choisir. » (p. 175)
- . « Le monde ne sait que vous tuer comme un dormeur quand il se retourne le monde, sur vous, comme un dormeur tue ses puces. » (p. 176)
- . « Faire confiance aux hommes, c'est déjà se faire tuer un peu. » (p. 176)
- . « C'est par les odeurs que finissent les êtres, les pays et les choses. » (p. 180)
- . « Il est bien rare que la vie revienne à votre chevet, où que vous soyez, autrement que sous la forme d'un sacré tour de cochon. » (p. 181)
- . « La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. » (p. 200)

- . « Il faut se résigner à se connaître chaque jour un peu mieux, du moment où le courage vous manque d'en finir avec vos propres pleurnicheries une fois pour toutes. » (p. 204)
- . « Philosopher n'est qu'une autre façon d'avoir peur et ne porte guère qu'aux lâches simulacres. » (p. 206)
- . « L'égoïsme des êtres qui furent mêlés à notre vie, quand on pense à eux, vieilli, se démontre indéniable, tel qu'il fut c'est-à-dire, en acier, en platine, et bien plus durable encore que le temps lui-même. » (p. 210)
- . « Plus de mystère, plus de niaiserie, on a bouffé toute sa poésie puisqu'on a vécu jusque là. Des haricots, la vie. » (p. 210)
- . « Un corps luxueux c'est toujours un viol possible, une effraction précieuse, directe, intime dans le vif de la richesse, du luxe, et sans reprise à craindre. » (p. 212)
- . « Il faudrait fermer le monde décidément pendant deux ou trois générations au moins s'il n'y avait plus de mensonges à raconter. » (p. 213)
- . « La paresse c'est presque aussi fort que la vie. » (p. 214)
- . « Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons... » (p. 214)
- . « La misère est géante, elle se sert pour essuyer les ordures du monde de votre figure comme d'une toile à laver. » (p. 217)
- . « À chaque vertu sa littérature immonde. » (p. 218)
- . « C'est pas responsable une âme. » (p. 224)
- . « La beauté, c'est comme l'alcool ou le confort, on s'y habitue, on n'y fait plus attention. » (p. 227)
- . « Les femmes, ça ne médite jamais. » (p. 239)
- . « L'esprit est content avec des phrases, le corps c'est pas pareil, il est plus difficile lui, il lui faut des muscles. » (p. 272)
- . « Quand on tient à se déconsidérer on va au peuple. » (p. 272)
- . « À mesure qu'on reste dans un endroit, les choses et les gens se débraillent, pourrissent et se mettent à puer tout exprès pour vous. » (p. 275)
- . « On se trompe peut-être toujours quand il s'agit de juger le cœur des autres. » (p. 289)
- . « Autant ne pas se faire d'illusions, les gens n'ont rien à se dire, ils ne se parlent que de leurs peines à eux chacun, c'est entendu. Chacun pour soi, la terre pour tous. » (p. 292)
- . « Être vieux, c'est ne plus trouver de rôle ardent à jouer, c'est tomber dans cette insipide relâche où on attend plus que la mort. » (p. 322)

- . « Il n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. » (p. 327)
- . « En somme la mort c'est un peu comme un mariage. » (p. 329)
- . « Les riches n'ont pas besoin de tuer eux-mêmes pour bouffer. » (p. 332)
- . « Être riche, c'est une autre ivresse, c'est oublier. » (p. 334)
- . « La vie c'est une classe dont l'ennui est le pion [...] » (p. 354)
- . « D'abord c'est la force du père, son bonheur, d'embrasser sa famille sans jamais la regarder, sa poésie. » (p. 359)
- . « La vérité c'est pas mangeable. » (p. 365)
- . « Après tout quand l'égoïsme nous relâche un peu, quand le temps d'en finir est venu, en fait de souvenir on ne garde au cœur, que celui des femmes qui aimaient vraiment un peu les hommes, pas seulement un seul, même si c'était vous, mais tous. » (p. 393)
- . « De nos jours faire le « La Bruyère » c'est pas commode. Tout l'inconscient se débîne devant vous dès qu'on s'approche. » (p. 397)
- . « La grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde. Cauchemar d'avoir à présenter toujours comme un petit idéal universel, surhomme du matin au soir, le sous-homme claudicant qu'on nous a donné. » (p. 418)
- . « Ça tourne vite au vice la raison, comme la bonne humeur et le sommeil chez les neurasthéniques. » (p. 427)
- . « Des mots, il y en a des cachés parmi les autres, comme des cailloux. » (p. 487)