

Université de Montréal

Le style dans *Guignol's band I*

par

Louis Dallaire

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

novembre 1999

© Louis Dallaire, 1999



PQ

35

U54

2000

n. 013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Le style dans *Guignol's band I*

présenté par :

Louis Dallaire

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élizabeth Nardout-Lafarge, président-rapporteur

Martine Léonard, directeur de recherche

Bernard Dupriez, membre du jury

Mémoire accepté le : 2000-02-2

## Sommaire

L'étude du style dans *Guignol's band I* s'avère une aventure à la fois emballante et déroutante. La grande richesse stylistique de *Guignol's band I* impose au chercheur de se limiter à seulement quelques aspects du style de cette œuvre. Nos lectures sur l'état de la question du style en français nous ont amené à aborder cette question du point de vue de l'étude des formes de discours. Plusieurs théoriciens et critiques nous ont aidé à développer notre réflexion à ce niveau. Benveniste, Bakhtine et Ducrot nous ont permis de préciser les notions de discours et de plurivocalisme, Genette, la notion de narrateur et Godard apporte une base solide à la connaissance de l'écriture de Céline. Nous supposons que le style dans *Guignol's band I* a un fondement polyphonique. Nous avons donc décidé de traiter la question du style dans *Guignol's band I* en étudiant comment se présentent les trois formes traditionnelles de discours rapporté en français (discours direct, indirect et indirect libre) et le lien que celles-ci peuvent entretenir avec la notion de plurivocalisme. Dans un même ordre d'idées, nous avons observé le rôle de la ponctuation (les deux signes chers à Céline : les trois points et le point d'exclamation) dans le plurivocalisme.

Notre mémoire consiste, en fait, en une lecture de *Guignol's band I*, qui nous a mené à entreprendre de minutieuses descriptions de passages, pour expliquer en quoi Céline transforme l'usage littéraire. Nous avons ainsi découvert que les trois

principales formes de discours rapporté peuvent se subdiviser pour donner lieu à des formes de discours intermédiaires qui facilitent le passage des voix d'une forme de discours à l'autre : le discours direct sans verbe de présentation et le discours direct dans la narration; le discours indirect qui procède d'un repérage externe par rapport au locuteur de qui la parole est rapportée et celui qui procède d'un repérage interne; le discours indirect libre *indirect* et le discours indirect libre *direct*. De plus, il apparaît que les trois points aident à la transition entre les différentes formes de discours et que le point d'exclamation sert en partie à unir les nombreuses voix du discours (celle du narrateur et celles des personnages) dans la voix supérieure de l'auteur. Cet ensemble de faits nous amène à affirmer que le plurivocalisme de *Guignol's band I* n'est pas nécessairement un plurivocalisme d'opposition tel que l'entend Bakhtine et qu'il se présente plutôt comme un mouvement des voix entre le narrateur et les personnages. Ainsi, le style, pour Céline, serait l'orchestration qui permet à l'auteur d'intégrer cette « valse » de locuteurs dans une langue unique.

## Table des matières

Sommaire.....	i
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
<b>Chapitre I : Le discours direct.....</b>	<b>9</b>
Du discours direct au discours indirect libre.....	15
Le discours direct dans la narration.....	17
Discours direct sans verbe de présentation.....	22
Surutilisation du verbe de présentation.....	26
Du discours direct à la narration.....	28
<b>Chapitre II : Le discours indirect.....</b>	<b>34</b>
Le discours indirect comme discours.....	35
Le discours indirect et le narrateur.....	48
<b>Chapitre III : Le discours indirect libre.....</b>	<b>59</b>

Le discours indirect libre <i>indirect</i> .....	61
Le discours indirect libre <i>direct</i> .....	70
Discours indirect libre et narration.....	81
<b>Chapitre IV : La ponctuation et le plurivocalisme</b> .....	91
Les trois points.....	93
Le point d'exclamation.....	101
Les trois points et le point d'exclamation .....	109
Conclusion .....	114
Bibliographie.....	117
Annexe 1.....	123
Annexe 2.....	125

## **Remerciements**

Je remercie sincèrement madame Martine Léonard pour ses précieux conseils, sa grande disponibilité et son soutien tout au long de ce travail.

## Introduction

Pendant que la Seconde Guerre mondiale fait rage en Europe, Louis-Ferdinand Céline consacre la plus grande part de son temps à la rédaction de *Guignol's band*. Céline n'interrompt ce travail que pour écrire un pamphlet (*Les Beaux Draps*) et intervenir à quelques reprises dans la presse. Le roman *Guignol's band I* est publié en mars 1944. L'exil de Céline, qui s'étend de 1944 à 1951 et qui le mènera, à la fin de la guerre, en prison au Danemark, met un terme au projet de *Guignol's band* qui, à l'origine, devait comporter de trois à quatre parties. De retour en France, Céline laisse *Guignol's band II* inachevé pour se consacrer à *Féerie pour une autre fois*.

L'édition de La pléiade de *Guignol's band I et II*<sup>1</sup>, établie par Henri Godard, apporte un important appareil critique aux textes ainsi qu'un ensemble de notes qui permettent de mieux situer *Guignol's band* dans l'œuvre de Céline. *Guignol's band* s'inscrit dans ce que l'on peut appeler le cycle Ferdinand. Après *Voyage au bout de la nuit*, Céline délaisse son héros-narrateur Bardamu. *Mort à crédit* se veut un nouveau départ pour l'œuvre romanesque de Céline qui imagine alors une forme de triptyque composé de trois romans. Chacun d'eux doit représenter une étape de la vie de Ferdinand : *Mort à crédit* correspond à l'étape de l'enfance, *Casse-pipe*, à l'étape de la guerre et *Guignol's band*, à l'étape de Londres. Pour ce dernier roman, de toute

---

<sup>1</sup> *Guignol's band I et II*, dans *Romans*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1988.

évidence, Céline s'inspire de ses propres expériences à Londres, lors de la Première Guerre mondiale.

*Guignol's band* débute par une scène du bombardement du pont d'Orléans à Paris en juin 1940 pour ensuite plonger le lecteur dans le Londres de 1915-1916 lorsque Ferdinand, le personnage du narrateur, suite à des blessures subies au front, se trouve en convalescence chez Cascade, un souteneur français. Avec Ferdinand, le lecteur découvre le milieu interlope français de Londres à travers les personnages colorés qui gravitent autour de Cascade. Vers la fin de *Guignol's band I*, Ferdinand fait la connaissance du mystique Sosthène de Rodiencourt, personnage excentrique qui l'amènera à devenir testeur de masques à gaz chez un colonel anglais dans *Guignol's band II*.

Pour notre recherche, nous allons nous limiter à l'étude de *Guignol's band I*. Ce roman est divisé en 17 séquences. Les quelque 200 pages qu'il comporte sont assez riches et denses pour que nous n'ayons pas besoin de recourir au texte, d'ailleurs inachevé, de *Guignol's band II*. Étant donné le fait que Céline n'a pas apporté une correction finale à cette deuxième partie de l'œuvre, nous croyons, comme Godard, qu'il est plus prudent de les considérer comme deux romans distincts.

*Guignol's band*<sup>1</sup> demeure une œuvre mal connue de Céline. Il est possible de trouver quelques textes sur ce roman dans les actes<sup>2</sup> des nombreux colloques portant

---

<sup>1</sup> À partir d'ici, le terme *Guignol's band* renvoie uniquement à *Guignol's band I*.

<sup>2</sup> Voir bibliographie.

sur Céline. (Nous soulignons les textes de Luc Resson<sup>1</sup> et d'André Smith<sup>2</sup> qui tous deux s'intéressent au narrateur dans *Guignol's band*.) Toutefois, nous n'avons découvert aucune étude qui traite de façon approfondie de la question du style dans ce roman. Pourtant, l'écriture de *Guignol's band* est sûrement l'une des plus saisissantes de toute l'œuvre de Céline. « On félicitait encore Céline pour le *Voyage* qu'il était tellement plus loin, dans *Mort à Crédit*, puis dans le prodigieux *Guignol's band*, où la langue n'avait plus que des intensités. »<sup>3</sup> Quoi qu'il en soit, *Guignol's band* se trouve à un tournant de l'œuvre de Céline et il est indispensable de fréquenter ce roman pour bien comprendre celle-ci.

Céline se définit lui-même non pas comme un auteur ou un écrivain, mais comme un styliste. Dans *Entretiens avec le Professeur Y*<sup>4</sup>, Céline se targue d'avoir réussi à faire passer l'émotion du langage parlé à travers l'écrit. Il considère son « style émotif » comme une petite invention qui va révolutionner le roman. D'ailleurs, il fait souvent des remarques sur son style dans les entrevues qu'il accorde. Dans une entrevue de 1961, il établit clairement le rapport de son écriture à la langue parlée :

On peut prendre dans le langage populaire ce qu'on appelle des vannes. C'est-à-dire dans n'importe quel bistrot, on entend évidemment des mots qui sont drôles et des formules qui sont curieuses. Mais ça n'a pas de longueur. Pour les monter, faut en faire un édifice. Faut faire une architecture, alors l'architecture, ben dame, faut se donner du mal, n'est-ce pas. C'est l'architecture qui est à la base de tous les arts.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> RASSON, Luc, « Ruses d'un gendarme narratif. *Guignol's band* et *Féerie pour une autre fois* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 203-212.

<sup>2</sup> SMITH, André, « L'émergence du narrateur dans *Guignol's band I* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 195-202.

<sup>3</sup> DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 49.

<sup>4</sup> *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>5</sup> COMBELLE, Lucien, Louis-Ferdinand Céline. *Le style contre les idées*, Bruxelles, 1987, p. 91.

Céline voit le style comme une transposition. Le style, c'est « l'architecture » qui lui permet d'agencer le langage populaire pour faire en sorte qu'il rende la « petite musique » qui lui est si chère.

Mais qu'est-ce que le style au juste ? La manière d'écrire propre à un écrivain ? La manière d'écrire commune à un groupe d'écrivains ? Comme Barthes, on peut voir dans le style « la chose de l'écrivain, sa splendeur et sa prison » et conclure qu'« il est sa solitude »<sup>1</sup>. À plusieurs niveaux, la question du style renvoie au rapport de l'individuel au collectif. Avant de s'interroger sur ce qui fait la particularité de l'écriture d'un écrivain, il convient peut-être de s'interroger sur la façon dont se pose la question du rapport de l'individuel au collectif dans une œuvre littéraire. Cette problématique semble se trouver dans la structure même du roman. Ce genre littéraire implique à sa base l'interaction d'un narrateur et de plusieurs personnages. Comment l'entité fictive qu'est le narrateur peut-elle faire parler des personnages fictifs ?

Daniel Delas, dans un article intitulé « La stylistique française », où il revient sur les questions traitées dans un colloque sur le style (*Qu'est-ce que le style ?*)<sup>2</sup> qui visait à situer « le » stylistique par rapport au linguistique et au littéraire, propose une avenue qui nous semble fort prometteuse pour envisager la question du style :

Que faut-il aujourd'hui inclure dans la définition du style pour qu'on puisse utiliser ce terme sans frustration excessive ? Assurément, la voix de l'autre, la parole des autres (le discours rapporté (autrefois significativement dénommé *style* indirect / indirect libre), la polyphonie énonciative, l'ironie...), l'attente.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 20.

<sup>2</sup> MOLINIÉ G. et CAHNÉ P., *Qu'est-ce que le style?*, Paris, P.U.F., 1994.

<sup>3</sup> DELAS, Daniel (éd.), « Les enjeux de la stylistique », *Langages*, no 118, juin 1995, p. 92.

Nous allons en partie emprunter cette approche dialogique du style.

Pour décrire le style de *Guignol's band*, nous croyons donc qu'il est nécessaire de découvrir les relations qui s'établissent entre les différentes voix qui composent le discours (voix du narrateur et voix des personnages). Ainsi, nous supposons que le style de Céline dans cette œuvre a un fondement polyphonique.

Dans *Poétique de Céline*<sup>1</sup>, Henri Godard consacre un chapitre à l'étude du plurivocalisme dans l'œuvre de Céline. La théorie de Mikhaïl Bakhtine sur le plurivocalisme permet à Godard de montrer la place importante qu'y tiennent les différents discours sociaux. Bakhtine expose dans *Esthétique et théorie du roman*<sup>2</sup> sa théorie sur le plurivocalisme. Cet ouvrage fut traduit en français en 1978, autrement dit à la fin de la décennie qui vit l'émergence des concepts bakhtiniens en France. Par la théorie sur le plurivocalisme, Bakhtine propose d'envisager la question du style sous un nouvel angle : « C'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du style »<sup>3</sup>. Godard traite séparément du plurivocalisme et du style : il consacre un chapitre entier à chacun de ces sujets. Néanmoins, dans la deuxième partie du chapitre consacré au plurivocalisme, il identifie chez Céline la présence d'une forme de plurivocalisme propre à l'œuvre, le « plurivocalisme romanesque » et, en conclusion de ce chapitre, il parle de la nécessité de confronter le plurivocalisme au style.

---

<sup>1</sup> GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>2</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 129.

Oswald Ducrot, qui dans *Le dire et le dit*<sup>1</sup> adapte la théorie de Bakhtine sur le plurivocalisme pour contester le postulat de l'unicité du sujet d'énonciation, nous aide à percevoir la polyphonie du texte grâce à la notion d'énonciateur :

J'appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant qu'on leur attribue des mots précis ; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles.<sup>2</sup>

La notion d'énonciateur nous permettra de mettre en relief des jeux de perspectives qui, selon nous, ne sont pas étrangers à la question du style.

Pour confronter le plurivocalisme au style, il nous apparaît nécessaire d'aborder *Guignol's band* en nous servant d'une conception de cette œuvre propre à faire ressortir les fondements de sa structure polyphonique. D'après la distinction que Benveniste établit entre le récit historique et le discours<sup>3</sup>, nous sommes amené à percevoir *Guignol's band* comme un roman écrit sous la forme du discours : l'usage de la première personne du singulier par le narrateur, l'absence quasi totale de l'aoriste et l'emploi fréquent du présent narratif placent d'emblée *Guignol's band* dans cette catégorie. Le narrateur de *Guignol's band* s'investit totalement dans l'histoire qu'il raconte et il place sa voix sur le même plan que celles des personnages. Il est tout le contraire du narrateur du « récit historique » qui tente de s'effacer et qui garde un contrôle absolu sur les voix qu'il fait intervenir. En fait, c'est en posant son narrateur comme sujet que Céline arrive à cette promiscuité entre la voix de son narrateur et les voix de ses personnages. Benveniste affirme dans

<sup>1</sup> DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>3</sup> BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237 à 250.

l'article « De la subjectivité dans le langage » que c'est par le langage que l'homme se constitue comme sujet et que « le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de *s'approprier* la langue entière en se désignant comme *je* »<sup>1</sup>. *Guignol's band* n'est pas seulement un roman écrit à la première personne du singulier, c'est un roman où le narrateur énonce continuellement sa propre subjectivité pour mieux « s'approprier » le langage des autres.

Gérard Genette nous permettra de développer, dans notre façon d'appréhender *Guignol's band*, des aspects propres à la typologie du roman qu'il a entreprise. Nous retenons de *Figures III*<sup>2</sup> la notion de narrateur et la distinction entre les différents degrés de récit. Toutefois, la nature de *Guignol's band* et notre approche détaillée du texte nous poussent à reconsidérer la distinction que fait Genette entre les formes de discours rapporté. Nous excluons ainsi de notre étude ce que Genette appelle le discours narrativisé ( il nous semble mal se prêter à l'étude de *Guignol's band* ) et nous traiterons le discours indirect libre, non comme une variante du discours indirect, mais comme une forme de discours à part entière. Nous emploierons donc, pour décrire le discours rapporté, une typologie qui se rapproche beaucoup de celle de la grammaire traditionnelle.

Nous pouvons ainsi concevoir *Guignol's band* comme un discours composé d'un ensemble de discours : le discours du narrateur (que nous nommerons narration) fait intervenir les personnages sous différentes formes de discours, personnages qui sont eux-mêmes susceptibles de devenir des narrateurs secondaires.

---

<sup>1</sup> BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

<sup>2</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Pour nous, l'étude du style dans *Guignol's band* passe par la compréhension de la dimension dialogique de l'écriture de Céline. À l'aide d'extraits, nous allons, tout d'abord, tenter d'expliquer comment Céline se sert des trois principales formes de discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre) pour rendre ce roman polyphonique et, dans un second temps, nous chercherons à découvrir le rôle que peuvent jouer les trois points et le point d'exclamation (signes de ponctuation associés au style de Céline) au niveau du plurivocalisme.

Notre mémoire se veut, avant tout, une lecture de *Guignol's band*. Il consiste en de minutieuses descriptions de passages qui, nous l'espérons, permettront de mieux comprendre en quoi l'écriture célinienne « subvertit » l'usage littéraire.

## CHAPITRE I

### **Le discours direct**

Dans le discours direct, le narrateur donne la parole aux personnages. Dans l'usage courant, le narrateur accorde la parole à un personnage en utilisant un verbe de communication qui a pour fonction de présenter le discours de ce personnage et en isolant ce discours à l'aide de guillemets ou d'un tiret. Ce faisant, le narrateur délègue au personnage les rôles de locuteur et d'énonciateur. Le narrateur rapporte le discours du personnage comme si celui-ci était le seul responsable de cette énonciation. Le narrateur s'efface pour que le personnage prenne entièrement en charge le discours qui lui est attribué. Le discours direct a une fonction mimétique ; il doit donner l'impression au lecteur qu'il assiste à l'acte de locution d'un personnage.

La place du discours direct dans *Guignol's band* est relativement importante. D'un simple coup d'œil, le lecteur peut remarquer l'existence de nombreuses pages où les guillemets et les tirets sont très présents. Il n'est pas nécessaire de recourir à une étude statistique poussée pour se rendre compte de ce phénomène. La narration domine dans le roman, mais la place du discours direct reste importante.

La narration est composée des souvenirs d'un narrateur que Genette qualifierait d'extradiégétique-homodiégétique<sup>1</sup> (narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire) et elle est focalisée sur Ferdinand (focalisation interne), le personnage du narrateur, car le narrateur raconte son histoire comme s'il était redevenu celui-ci. Le discours direct, qui fait partie des souvenirs du narrateur, semble être perçu à travers Ferdinand. Le narrateur n'emploie pas toujours des verbes de présentation pour opérer une transition entre le discours direct et la narration. Le commentaire qu'il produit sur les dialogues et la description de l'action, qui dans bien des cas peuvent être assimilés à la pensée de Ferdinand, remplacent souvent les verbes de présentation dans le rôle qu'ils ont d'établir un lien entre le locuteur et l'énoncé qui lui appartient. Alors, le sens même de la narration permet au lecteur de comprendre quel personnage parle.

À première vue, ce sont les guillemets et les tirets qui permettent de distinguer le discours direct des autres formes de discours et de la narration. Les guillemets sont largement employés par l'auteur dans le roman. L'usage du tiret est plus limité. Il intervient dans un dialogue lorsque le narrateur n'émet pas de commentaire entre les répliques des personnages.

Dans le roman traditionnel, le discours direct est introduit par un verbe de présentation qui attribue les énoncés entre guillemets à un locuteur. Le verbe de présentation doit être un verbe de communication. Il peut être placé soit au début de la phrase soit sous forme d'incise à l'intérieur ou à la fin de la phrase. Il permet au lecteur d'identifier le locuteur à qui appartient le discours direct. Aussi, grâce aux

---

<sup>1</sup>GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

guillemets, le lecteur peut distinguer de la narration les paroles qui sont directement attribuées à un personnage. Dans *Guignol's band*, l'auteur fait usage du verbe de présentation et des guillemets. Cependant, il utilise ces procédés de façon particulière. Il ne fait pas d'eux, comme dans la plupart des romans français, un usage général. Nous pouvons donner des exemples où Céline respecte les règles traditionnelles du discours direct. Commençons par des extraits dans lesquels le verbe de présentation n'est pas employé sous forme d'incise :

je fais : « je vais pisser ! »... ( p.168)<sup>1</sup>  
 je me dis : « Petit ! On y va ! » ( p. 179)  
 Je me dis : « Je vais courir tout autour ! » (p. 215)  
 Ah ! mais il profère : « En avant !... » (p.231)

Dans ces exemples, le verbe de présentation est antéposé au discours direct et suivi par les deux points qui annoncent le discours direct placé entre guillemets. Il faut cependant noter la rareté de tels exemples de discours direct. Les quatre exemples que nous avons relevés sont d'ailleurs tous intégrés à la narration et trois de ceux-ci sont des paroles de Ferdinand qui se parle à lui-même.

Même lorsque le verbe de présentation est ainsi antéposé au discours direct, Céline ne respecte parfois qu'en partie l'usage général. Par exemple, il peut remplacer les deux points qui suivent le verbe par un point d'exclamation : « Je me dis ! “Je suis verni !... Il est au piano... il aurait pu être en prison !...” » (p.180). Il lui arrive aussi de carrément omettre les guillemets qui délimitent le discours direct : « Je me dis ça va... c'est ma chance !... Je vais le piquer au lit ! » (p. 292). La disparition des guillemets rapproche le discours direct du discours indirect libre.

---

<sup>1</sup> Tous les numéros de page entre parenthèses renvoient à l'œuvre que nous étudions : *Guignol's band I*, dans *Romans*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1988.

Nous verrons plus loin comment cette forme de discours direct participe au plurivocalisme de l'œuvre.

Céline privilégie, dans *Guignol's band*, l'usage de verbes de présentation enclavés à l'intérieur du discours direct ou postposés à celui-ci :

« C'est toi !... c'est toi ! qu'il s'obstine... T'avais qu'à le tenir en l'air... C'est toi qui le tenais !... » (p. 224)  
 « Regarde !... que j'y fais... Regarde !... » (p. 226)  
 « Va te laver ! qu'il fait... Va te laver !... *Go wach !...merde !* » (p.230)  
 « Tu crois toi ? je lui demande... Tu crois ?... » (p.246)  
 « Tu crois que c'est bien lui ?... » qu'il me redemande. (p. 227)  
 « Écoute !... Écoute !... » que je lui fais... (p.231)  
 « Tu fais les gares ?... » qu'il m'apostrophe... (p.246)  
 « Hep ! » qu'il m'interpelle Boro comme ça tout subit, il m'attrape le bras comme si il entendait du bruit... quelque chose là-haut dans la boutique. J'écoute, j'entends rien... (p. 234)

Remarquez que ces verbes de présentation sont des incises de forme particulière. Céline reprend l'usage populaire qui répugne à inverser le pronom et le verbe dans une incise ; cette forme d'incise est souvent introduite par « que ». Toutefois l'usage systématique de cette forme d'incise précédée d'un « que » ne correspond pas tout à fait à la réalité de l'usage populaire : « cette forme est cependant moins fréquente que le laisseraient entendre certaines représentations littéraires, et on entend tout autant *il me fait* ou *il me dit* »<sup>1</sup>. Dans le quatrième extrait (« Tu crois toi ? je lui demande... Tu crois ?... ») des exemples que nous venons de donner, Céline utilise une incise qui n'est pas précédée de « que ». Malgré quelques occurrences de ce type d'incise, l'autre forme d'incise reste largement dominante dans tout le roman.

<sup>1</sup> GADET, Françoise, *Le français populaire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je?, 1992, p. 92.

L'incise classique, qui inverse le sujet et le verbe, s'emploie très rarement au présent en français, parce que traditionnellement le récit est écrit au passé. La langue populaire fournit à Céline deux formes d'incises qui s'utilisent couramment au présent, comme nous pouvons le remarquer dans la série d'exemples que nous venons de voir. Celles-ci lui permettent de faire correspondre le temps présent du discours direct des personnages au temps présent du narrateur dans les nombreux passages écrits au présent narratif. La frontière temporelle qui sépare habituellement le narrateur de ses personnages se trouve ainsi abolie. Ce choix de construction qui résulte d'une contrainte imposée par les limites du français écrit participe en fait pleinement à la volonté de Céline de rendre à l'écrit la vitalité de la langue orale tout en ouvrant le texte au plurivocalisme qui peut exister entre le narrateur et les personnages.

Certaines incises qu'emploie Céline font beaucoup plus qu'informer le lecteur sur le lien qui existe entre un personnage et le discours direct. Elles peuvent exposer l'attitude ou les actions du personnage qui parle : « "Là-dedans ! que je leur montre à bout de souffle... expirant d'efforts comme ça... Là-dedans qu'il est !... Là-dedans !... *There !... There !...*" » (p. 237). L'incise sert même parfois à réduire la frontière entre discours et narration à d'autres niveaux en transformant la parole en action :

« *Murderers ! Murderers !...* » qu'elle nous appelle et qu'elle nous montre du doigt comme ça !... qu'elle nous compte !... « *One !... Two !... One ! two murderers !...* Un ! deux meurtriers !...

- Va chier morue !... » (p. 226)

Dans ce passage, les verbes d'action « montrer » et « compter » deviennent les verbes de présentation de l'incise tout en établissant un lien entre les paroles et

l'action du personnage de Delphine qui accuse de meurtre Ferdinand et Boro. Le discours direct se trouve ainsi étroitement associé à la narration. Quand le lecteur arrive à « *One !...Two !...* » dans le texte, il ne lit pas seulement des paroles, il voit Delphine pointer du doigt successivement les deux présumés meurtriers. Le « *One !...Two !...* » est intégré à la narration. Il fait partie de la narration. Il est narration. C'est le « *One !...Two !...* » qui précise au lecteur le sens du « comme ça ! ». Le « *One !...Two !...* » est un geste, un mouvement, une action. L'histoire de *Guignol's band* passe à travers ce « *One !...Two !...* » tout autant qu'à travers n'importe quel autre élément qui pourrait être identifié comme étant de la narration pure. Pour le narrateur, Delphine ne parle pas, elle « montre » et elle « compte ». Mais le « *One !...Two !...* » reste du discours direct puisque qu'il est entre guillemets et qu'il appartient à un locuteur autre que le narrateur. Le narrateur se sert de ce discours direct pour illustrer une action. L'espace d'un instant, le temps de prononcer ou de lire deux mots, le discours direct coïncide parfaitement avec la narration. Cet exemple nous montre que, dans *Guignol's band*, le rapprochement entre la narration et le discours ne découle pas seulement d'un mouvement qui, comme on pourrait être tenté de le croire, fait en sorte que la narration, en intégrant la voix des personnages, prenne la forme du discours. Le discours aussi peut, dans un mouvement inverse, se rapprocher de la narration, grâce à des verbes de présentation qui font en sorte que les paroles des personnages participent à l'action du récit.

### Du discours direct au discours indirect libre

Est-ce que le discours direct peut apparaître sans la présence de guillemets, de tirets ou d'un alinéa ? Certains passages de *Guignol's band* nous amènent à poser cette question. Dans l'exemple qui suit, nous allons voir comment ce qui était discours direct entre guillemets devient du discours sans guillemets qui est difficile de catégoriser:

« Chutt ! chutt qu'il faisait... Chutt ! mon ami ! Réveillez personne !... Je vais revenir immédiatement ! Je vous ferais votre petite piqûre !... *Soon be over !... Soon be over !* Ça va passer !... » (p. 159)

C'est le personnage de Clodovitz qui parle dans cet extrait. Les guillemets et le verbe de présentation « qu'il faisait » permettent d'identifier sans problème le passage comme appartenant à la catégorie du discours direct. Cependant, dès le paragraphe suivant, le lecteur est confronté à un problème. Le narrateur reprend les paroles du médecin Clodovitz et les intègre à sa narration :

À chaque souffrant les mêmes paroles... et puis de salles en salles... les étages... *Soon be over !* Ça va passer !... C'était comme un tic chez lui. (p.160)

Dans ce paragraphe, il n'y a pas de confusion possible : l'énoncé « *Soon be over !* » appartient à Clodovitz. C'est Clodovitz qui dit « *Soon be over !* » de salle en salle, d'étage en étage et cela est confirmé par le dernier énoncé du paragraphe : « C'était comme un tic chez lui. ». Bien qu'à l'évidence le « *Soon be over !* » soit du discours direct, l'auteur n'emploie aucun guillemet pour le distinguer du reste de la narration. On peut être tenté de voir dans cette expression du discours indirect libre. Cependant, cette explication est loin d'être satisfaisante. L'expression « *Soon be over !* » est trop étroitement associée au personnage de Clodovitz dans ce paragraphe pour que nous

le considérons comme étant du discours indirect libre sans nous interroger sur la frontière entre le discours indirect libre et le discours direct. (Nous aborderons cette question plus en profondeur dans le chapitre de notre mémoire consacré au discours indirect libre.) La voix du narrateur est très peu présente dans ce « *Soon be over !* » ; c'est la voix de Clodovitz qui domine l'énoncé. C'est Clodovitz que le lecteur imagine répéter « *Soon be over !* ». Le « *Soon be over !* » de ce paragraphe est une expression qui illustre toute l'action du personnage. C'est un élément de discours direct, qui grâce au sens dont il est porteur, devient un élément de la narration.

C'est seulement deux paragraphes plus loin que le « *Soon be over !* » peut être considéré, sans problème, comme étant du discours indirect libre. À travers l'expression, on entend alors à la fois la voix de Clodovitz et la voix de Ferdinand, personnage du narrateur :

Au bout d'une quinzaine de jours que je revenais voir la Joconde, on était devenus comme copains, c'est moi qui lui faisais ses piqûres, au camphre, à la morphine, à l'éther, l'usuel du courant, c'est lui qui tenait la lanterne. *Soon be over !... Soon be over ! ...* La ritournelle. « *Bientôt fini !* » (p. 160)

Il est impossible ici de déterminer à qui des deux personnages appartient le « *Soon be over !...* ». C'est un cas évident de double énonciation. Le lecteur peut même entendre une troisième voix, plus en retrait, si l'on distingue la voix de Ferdinand de celle du narrateur. Ces trois extraits montrent à quel point Céline joue avec la notion de discours. En trois paragraphes, l'usage d'une même expression entraîne un questionnement fondamental sur la notion de discours direct.

### Le discours direct dans la narration

À de nombreuses reprises dans *Guignol's band*, la parole des personnages se joint à la narration. Céline en fait un véritable procédé d'écriture. Voici le premier de deux exemples qui vont nous aider à comprendre le rôle qu'y joue le discours direct :

elle crie « au secours ! », elle se serre le cul dans les deux mains...  
Comme ça qu'elle s'envole !... tout autour de la table !...  
*Mouac !... Mouac !... Mouaac !* tout autour de nous !... Elle  
miaule !... (p. 147)

La Joconde vient de se faire planter un couteau dans une fesse. Céline emploie le procédé du discours direct dans la narration pour rendre l'intensité de la douleur du personnage. En mettant le « au secours ! » entre guillemets et en le faisant suivre d'un point d'exclamation, Céline fait directement entendre au lecteur la voix de la Joconde. La position du point d'exclamation à l'intérieur des guillemets confirme que le « au secours » reproduit la parole de la Joconde. Bien que le discours direct soit identifié par les guillemets dans cette première phrase de l'exemple, il est intégré à la narration. Il se trouve à l'intérieur d'un énoncé qui appartient au narrateur. Il n'y a pas de coupure sur le plan syntaxique entre les paroles du narrateur et les paroles de la Joconde. Le narrateur devient ici un véritable conteur : il prend la place de son personnage en rapportant ses paroles comme s'il était lui-même la Joconde. Le « comme ça » du troisième énoncé vient confirmer cette impression. La locution « comme ça » sert souvent à accompagner le langage gestuel. Le lecteur peut imaginer le narrateur qui mime les actions du personnage dont il imite la voix. Les cris de douleur de la Joconde apparaissent d'ailleurs quelques énoncés plus loin sans que des guillemets les séparent du reste de la narration : « *Mouac !... Mouac !... Mouaac !* ». Il est possible pour le lecteur d'imaginer un narrateur-conteur

reproduisant ces cris. Mais, même si c'est le narrateur qui imite les cris de la Joconde, ceux-ci peuvent sans doute être considérés comme du discours direct, puisque le narrateur reproduit de façon authentique les paroles d'un personnage. Des énoncés qui appartiennent à un personnage, qui sont mêlés à la narration sans être entre guillemets deviennent-ils automatiquement du discours indirect libre ? Bien que cet exemple semble à la limite du discours direct et du discours indirect libre, un fait le rapproche peut-être plus du discours direct. Puisque que les cris de la Joconde sont des onomatopées, ils sont écrits en italique, comme l'expression anglaise de Clodovitz. Ils sont physiquement différents du reste de narration. Il est possible que l'italique remplace dans l'esprit du lecteur la présence des guillemets. Quoi qu'il en soit, les cris de douleur de la Joconde apparaissent ici comme appartenant bien à la Joconde ; elle semble en être l'unique énonciatrice, ils surgissent dans la narration comme s'ils l'avaient traversée pour arriver au lecteur à l'état brut. Ils n'entraînent pas l'hésitation et le questionnement sur leur appartenance de ce qu'on entend habituellement par discours indirect libre.

Un deuxième exemple permet de mieux comprendre comment Céline arrive à intégrer le discours direct à la narration :

Encore une tournée !... Une autre !... Le maharadjah en folie !... Tout le tas de banknotes sur table ?... Il en voulait plus !... Que ça se liquide !... que ça se rince !... On le fêtait drôlement ! *For he is a very jolly good fellow !*

Ça répercutait plein le bastringue, que ça faisait trembler les parois tellement qu'ils hurlaient fort en chœur !... [...] Prospéro il relançait au refrain... Je crois que c'est lui qui hurlait le plus fort ! *For he is a jolly good fellow !... (p.171)*

Le narrateur décrit les clients du « débit-cantine », le *Dingby*, qui boivent et qui chantent en chœur. La narration est ponctuée par un refrain de chanson : « *For he is*

*a very jolly good fellow !* ». Le refrain est chanté par l'ensemble des clients du *Dingby* et il semble être du discours direct, mais il n'est pas entre guillemets. Comme tous les passages anglais du roman, il est en italique. Toutefois, le refrain est déjà apparu entre guillemets dans un paragraphe précédent ; le lien qui unit celui-ci au client du *Dingby* est déjà établi. Il est évident pour le lecteur que le refrain est chanté par les clients de l'établissement. Le lecteur n'entend pas la voix du narrateur dans ce refrain. Le narrateur donne vie à la scène à l'aide de ces deux énoncés qui viennent ponctuer les paragraphes où ils se trouvent par leur discours direct particulier.

Ce refrain fait entendre la camaraderie des dockers de Londres. C'est un refrain en vogue qui, dans la bouche des dockers du *Dingby*, devient un chant qui porte l'existence de ceux qui l'entonnent. De plus, ce refrain n'est pas figé. D'un paragraphe à l'autre, le « *very jolly good fellow* » devient un « *jolly good fellow* ». Le refrain est aussi vivant que les hommes qui le chantent et il apparaît d'autant plus authentique. Le narrateur lui-même en parle comme d'un refrain alors à la mode dans l'Empire britannique. Toutefois, ce qui importe vraiment pour qu'il soit authentique, c'est que le lecteur puisse trouver crédible qu'il soit chanté par les clients d'un débit de Londres de cette époque. Il est authentique comme doit paraître authentique tout discours direct. En intégrant le refrain à la narration, Céline transmet l'authenticité de celui-ci au reste de la narration. Le refrain confère un réalisme aux personnages et aux actions des personnages qui le chantent et il rend plus réaliste l'ensemble du roman. (C'est peut-être grâce à ce genre de marque d'authenticité que vient l'étrange impression de réel qui persiste même dans les passages les plus fantaisistes ou fantastiques du roman.) Ce procédé rappelle à certains égards « l'effet

de réel »<sup>1</sup> de Roland Barthes. Le discours direct de cet exemple pourrait être considéré comme un résidu du texte qui a pour fonction de désigner le réel. Cependant, il semble que le discours direct qui s'intègre à la narration ait une fonction importante dans le déroulement de l'action ; on peut donc difficilement le considérer comme un simple résidu.

Pour bien comprendre la différence entre le discours direct et le discours qui garde des caractéristiques du discours direct, mais qui est intégré à la narration, nous allons présenter le refrain alors qu'il apparaît comme du discours direct entre guillemets :

« *For he is a jolly good fellow* »... repris tel quel le fameux chœur, toute la coterie, envoyé boumé contre les vitres ! ça rugissait la ménagerie !... (p. 166)

C'est la première fois que le refrain apparaît dans le roman. Céline le place entre guillemets comme s'il se sentait obligé de le présenter. Il y a une distance entre le narrateur et le refrain qui rappelle ici celle de la citation. La distance n'est pas énorme, mais elle existe. Il faut remarquer la présence des guillemets et du verbe de présentation « repris » pour comprendre quelle est l'origine de cette distance. Par ce verbe de présentation, le narrateur introduit le refrain et décrit ensuite son effet. Le refrain ici ne participe pas à l'action, même s'il en est la cause. Le narrateur introduit le refrain pour ensuite décrire l'action des personnages. Celui-ci est dépendant d'un verbe qui appartient au narrateur. Il ne surgit pas de l'action et de la bouche des personnages comme dans l'exemple précédent.

---

<sup>1</sup> BARTHES R. *et al.*, « L'effet de réel » (1968), dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81 à 90.

Le refrain est amené par l'intermédiaire d'un verbe de la narration. Il ne fait pas partie à proprement parler de la narration elle-même. Par le verbe de présentation et les guillemets, le narrateur l'identifie comme appartenant à un autre plan que celui de la narration. Dans l'exemple précédent, il n'y avait pas cette forme de subordination entre le discours direct et la narration. Le choix que nous venons de faire du mot subordination pour décrire la relation habituelle du discours direct par rapport à la narration n'est pas innocent. La critique caractérise souvent le style de Céline au niveau syntaxique par le passage de la subordination à la juxtaposition grâce, entre autre, à l'usage des trois points. Il semble que le même phénomène se produise dans *Guignol's band* au niveau de la relation entre la narration et le discours. À de nombreuses occasions dans le texte, le discours des personnages se trouve juxtaposé à la narration.

Dans *Guignol's band*, le discours cohabite avec la narration sans qu'il soit possible de parler de discours indirect libre avec certitude. Au contraire, le discours qui accompagne la narration paraît souvent être du discours direct. Il peut être clairement attribué à un seul locuteur ou à un groupe de locuteurs. Pourtant, les signes qui permettent habituellement au lecteur de reconnaître du discours direct ne sont pas présents : le verbe de présentation ainsi que les guillemets sont absents. Néanmoins, ces passages se distinguent souvent du reste de la narration par l'emploi de l'italique, du fait qu'ils sont de l'anglais ou des onomatopées, même si l'italique sert plus, ici, à caractériser l'usage de termes qui n'appartiennent pas au français courant qu'à placer le discours direct sur un autre plan que la narration.

Nous pouvons parler du discours direct dans la narration comme étant un procédé littéraire lorsque Céline l'utilise à des fins stylistiques. Avec ce procédé, Céline semble souvent vouloir faire parler la narration. Il fait voir l'action au lecteur à travers les paroles des personnages. Les frontières apparentes entre le discours et la narration sont réduites au minimum. La parole participe à l'action. Elle en est même parfois le moteur. Dans le premier exemple de la chanson du « débit-cantine », c'est le refrain « *For he is a very jolly good fellow !* » qui entraîne les manifestations de joie et d'enthousiasme de la part des clients. L'action résulte directement du refrain. Par le discours direct dans la narration, Céline rend tangibles les liens qui unissent les actes des hommes au langage.

### **Discours direct sans verbe de présentation**

Comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, Céline utilise les verbes de présentation avec modération et préfère souvent laisser le sens indiquer au lecteur quel personnage parle. La narration semble souvent servir à expliquer le discours direct. Le texte acquiert alors une dimension qui le rapproche, d'une certaine façon, du théâtre. La narration remplace, dans ce cas, le regard du spectateur de la scène. Le regard du spectateur, c'est celui de Ferdinand, personnage sur qui la narration est focalisée. C'est le regard d'un spectateur qui, paradoxalement, vit l'action qui est décrite. C'est un regard habité par l'émotion que provoquent les événements. Le narrateur se rapproche beaucoup de son personnage dans ces passages. Il raconte ce que Ferdinand observe, constate et le discours direct surgit comme s'il était autonome :

Elle s'offre comme ça là en victime... elle aussi !... la martyre ! la volontaire ! Allez hop ! tout de suite !... elle nous provoque ! Elle nous défie !...

« *One more to kill !... Une encore à tuer !... là ! là !... »*  
Elle nous montre sa maigre poitrine... elle se dénude...

« *Finish your job !* Achevez votre tâche !... »

Exaltée alors... haletante !...

« *I am Marie Stuart ! Yes !* Je suis Marie Stuart !... *I am just arrived from France !... »*

Elle nous l'annonce... Puis elle se relance sur le corps, elle prie... elle se recueille sur Claben... toute frémissante... elle relève sa voilette très haut par dessus ses plumes... son chapeau... elle nous découvre bien son cou... elle nous l'offre !... à trancher... son cou frêle...

« *Cut !...Cut !... »* elle veut qu'on la décapite... C'est son dernier souffle... « *Cut ! Cut !... »*. (p.226)

Ce passage paraît particulièrement théâtral parce que Delphine se prend pour un personnage de Schiller. Il donne un exemple caractéristique du rapport entre la narration et le discours direct. La narration dans ce passage peut sembler être un ensemble d'indications scéniques détaillées. Elle est cependant beaucoup plus que cela. Elle est traversée par une émotion commune à Ferdinand et au narrateur. Cette émotion transparaît dans le rythme saccadé du texte. Un narrateur distant de l'action n'aurait pas écrit : « elle nous l'offre !... à trancher... son cou frêle... ». L'émotion qui provoque ce rythme saccadé a pour origine le comportement fou de Delphine, dont la principale manifestation est le discours direct de ce passage. Ce qui est important à retenir ici, c'est que les paroles de Delphine, rapportées en style direct, influencent la narration. Il y a donc une interaction entre le discours direct et la narration.

La disparition des frontières entre le discours direct et la narration apparaît aussi à un autre niveau. Les verbes de présentation qui subordonnaient, en quelque sorte, le discours direct à la narration et qui, par le fait même, établissaient une limite entre eux, sont souvent remplacés par des verbes qui précisent l'appartenance du discours direct sans donner au narrateur le rôle de celui qui accorde le droit de parole aux personnages. La nuance est très mince entre ces deux façons de présenter le discours, d'autant plus que ce sont bien souvent les mêmes verbes de communication qui sont employés dans les deux cas. La différence se situe dans la façon de créer le lien entre le personnage et son discours. Avec le verbe de présentation, le narrateur insiste sur la dépendance du discours rapporté à la narration en plaçant celui-ci après les deux points ou en le liant à une incise. Par ces procédés, le narrateur souligne le fait que le discours est du discours rapporté, il souligne la dépendance du discours direct à la narration. Derrière le verbe de présentation, il y a habituellement toutes ces informations : c'est le narrateur qui rapporte les paroles d'un personnage, elles sont nécessaires à la compréhension de l'histoire, c'est tel personnage qui prononce ces paroles. La plupart du temps, Céline préfère ne pas établir ce lien trop lourd entre le discours des personnages et la narration. Alors, pour ne pas passer par l'intermédiaire d'un verbe de présentation qui transforme le discours direct en simple « complément » de la narration, Céline fait en sorte que son narrateur « commente » le discours des personnages au lieu de présenter directement. Les énoncés de l'extrait « Elle nous défie », « Elle nous l'annonce », « elle veut qu'on la décapite », « C'est son dernier souffle » informent le lecteur sur l'appartenance du discours direct du passage, mais, contrairement au verbe de présentation, ils ne placent pas les paroles des personnages sous la dépendance immédiate du narrateur. Ainsi, le

narrateur ne présente pas un discours qu'il rapporte, mais il commente un discours qui semble être autonome.

Le nouveau lien qu'établit ici Céline entre la narration et le discours direct fait en sorte que ce dernier semble passer directement des oreilles de Ferdinand à la conscience du lecteur. Dans ces énoncés qui commentent le discours des personnages, le narrateur exprime au lecteur que c'est à son personnage que Delphine s'adresse. Un verbe de présentation aurait plutôt suggéré que le narrateur rapporte les paroles de Delphine. Dans les énoncés précédents, ce n'est pas le cas. Il faut remarquer les pronoms personnels marquant la présence du personnage du narrateur et du personnage de Borokrom dans les trois premiers d'entre eux pour comprendre à quel point ces énoncés qui remplacent les verbes de présentation établissent un lien direct entre le discours et la narration. Delphine parle au personnage du narrateur. Le lecteur lit ce que le personnage du narrateur entend. Les paroles parviennent pratiquement à l'état brut au lecteur. Elles apparaissent dans la langue maternelle de la locutrice. Le narrateur qui traduit les paroles à mesure qu'elles surviennent ne fait que renforcer leur caractère authentique. Le lecteur a pratiquement l'impression d'assister à une traduction simultanée.

Le discours ici semble être du discours « en direct ». Par la suppression des verbes de présentation, Céline branche directement le lecteur sur la voix des personnages. Il en résulte une relation de juxtaposition entre le discours et la narration plutôt qu'une relation de subordination. Le discours direct semble exister par lui-même. Il semble surgir au sein de la narration. Le lecteur a vraiment l'impression que ce sont les personnages qui parlent, qui prennent la parole. Cela ne

paraît plus être le narrateur qui leur accorde cette parole. Le discours direct se retrouve alors au même niveau que la narration. Ce procédé dynamise, rend plus spontanée, plus imprévisible, moins mécanique la relation que le narrateur entretient dans le texte avec les paroles des personnages présentées de façon directe.

### **Surutilisation du verbe présentateur**

Nous l'avons vu, Céline réduit le nombre de verbes de présentation, mais continue à les utiliser. Exceptionnellement, il peut même en faire une surutilisation :

« Il est revenu me voir avant-hier !... exprès !... tout exprès ! Je le reçois : “ Monsieur l'Inspecteur ! ” je lui fais comme ça... je me gêne pas : “ Je vous trouve l'air préoccupé ? ” Je me permets de lui dire... » (p. 168)

Ce passage est un extrait de discours direct, de la dixième séquence, à l'intérieur duquel Cascade raconte sa rencontre avec l'inspecteur Matthew et rapporte les propos de celui-ci à Ferdinand, Borokrom et Clodovitz. Bien que cette partie de son intervention ne fasse pas plus d'une page, Cascade semble assumer le rôle de narrateur. Dans le passage, deux fois de suite, il double la présence des verbes de présentation : un avant le discours direct et un après.

On pourrait croire que la présence de deux verbes de présentation aurait un effet contraire au rapprochement entre le discours et la narration qu'entraîne l'absence de ces mêmes verbes. Pourtant, la distanciation ne se produit pas. Il y a plusieurs raisons à ce phénomène. Tout d'abord, Cascade met en scène sa propre parole. Cela donne déjà une impression de proximité entre la narration et le discours.

Ensuite, plusieurs signes renseignent le lecteur sur la compétence linguistique de Cascade. Les verbes « recevoir » et « se gêner », que Cascade emploie comme des verbes de présentation, ne sont pas des verbes de communication. Les verbes de présentation en français sont habituellement des verbes de communication. De plus, l'énoncé « Je me permets de lui dire... » débute par une majuscule, ce qui entraîne une coupure qui renforce sa nature narrative sans toutefois défaire complètement le lien qu'il établit entre la narration et le discours direct. Ce léger déplacement au niveau de la position de l'énoncé qui comprend un verbe de présentation peut amener le lecteur à reconsidérer le rôle traditionnel qu'il accordait au verbe de présentation et provoquer ainsi une lézarde de plus dans le mur qui sépare le discours direct de la narration. Aussi, le redoublement des verbes de présentation est contraire à l'usage littéraire du verbe de présentation. Cet ensemble de faits concourt à ne pas permettre qu'un écart se creuse entre la narration de Cascade et son discours direct. La langue populaire de Cascade ne favorise pas la distance entre la narration et le discours direct comme le fait habituellement la langue littéraire. Au contraire, elle lui permet de placer sur le même plan la narration et le discours. Cascade raconte son histoire comme il parle dans son histoire. La distance entre le narrateur et son personnage est ici minimale.

Cet exemple nous permet de comprendre que la distance qui peut s'établir entre la narration et le discours direct doit se baser sur un ensemble de règles linguistiques (ou grammaticales) dont les verbes de présentation ne sont qu'un élément. Céline redonne au verbe de présentation sa véritable fonction, c'est-à-dire celle de faciliter la communication. Les verbes de présentation sortis de leur environnement grammatical habituel n'ont plus nécessairement leur effet de

distanciation. En les intégrant à son style, Céline les emploie dans un environnement où ils informent le lecteur sur le lien entre le locuteur et son énoncé sans toutefois souligner de façon marquée la distance entre la narration et le discours.

Lorsque Céline transgresse les normes de l'usage littéraire, c'est presque toujours pour lui redonner une souplesse qu'il semble avoir perdue suite à l'influence du classicisme. Cette flexibilité, il la retrouve en bonne partie dans la langue populaire. Il n'est pas surprenant que ce soit pendant la narration parlée de Cascade que le double usage de verbes de présentation survienne. Cascade n'est pas un bourgeois affecté qui raconte son histoire au passé en essayant de parler comme on écrit dans les livres. Il raconte son histoire au présent, de façon spontanée et en se plaçant au centre de l'action. On pourrait dire, de façon paradoxale, qu'il parle comme Céline tente d'écrire.

### **Du discours direct à la narration**

Comme nous venons de le voir, le discours direct d'un personnage peut parfois ressembler à de la narration dans *Guignol's band*. Le personnage de Cascade nous amène à réfléchir sur le problème du discours direct qui se transforme en narration. Cette question est évidemment reliée à ce que Genette appelle les «niveaux narratifs» : «L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc.»<sup>1</sup>. Le septième segment du roman débute par le récit

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.

du narrateur principal (extradiégétique) qui va introduire le discours de Cascade et qui va ensuite faire place à Cascade comme narrateur secondaire (diégétique). Pendant environ treize pages, Cascade raconte comment il se retrouve avec toutes les prostituées des souteneurs qui retournent à la guerre et les problèmes que lui fait l'inspecteur Matthew à propos de Borokrom et Ferdinand. Le discours de Cascade se trouve entre guillemets, mais celui-ci devient un véritable narrateur :

[Deux paragraphes de narration]

Y avait des décisions à prendre...

« Je peux pas tout de même vous maquer toutes ! Merde !... »

Elles rigolaient de son embarras.

« J'en ai quatre rien qu'à moi tout seul ! Ça va ! C'est ma dose ! Je suis-t'y Chabonais ? J'en veux plus d'Angèle ! tu m'entends ? J'en veux plus une seule ! »

Il refusait les femmes.

Angèle elle avait du sourire, elle le trouvait comique son homme avec ses clameurs. Une femme sérieuse son Angèle, sa vraie, qui menait son bazar, elle avait du mal.

« Je suis pas fou Angèle ! Je suis pas Pélican ! Où que ça va finir ? Où que je vais toutes les cacher si ça continue ? À quoi je ressemble ? Faut ce qu'il faut ! c'est entendu ! mais alors dis ! ça va tel quel ! l'Allumeur lui il se complique pas... Y a deux jours il se taille... la tante il me cherche... il m'endort... Il vient me raisonner : "Prends la mienne Cascade ! t'es un pote ! J'ai confiance qu'en toi ! Je m'en vaiszala guerre qu'il m'annonce. Je parzau combat !..." Allez-y ! [Environ treize pages de discours] (p. 115 à 128)

Le passage de la narration du narrateur principal à la narration du narrateur secondaire qu'est Cascade s'effectue de façon graduelle, comme si Céline voulait éviter de provoquer une rupture en changeant de narrateur d'un coup. Dans le premier des paragraphes qui précèdent l'extrait que nous citons, le narrateur principal

décrit le groupe de prostituées qui énervent Cascade. Dans le deuxième paragraphe, il décrit le personnage de Cascade dans son état d'énervement. Le narrateur explique la cause du discours de Cascade qui va suivre. Cascade ne peut plus supporter l'étourdissant jacassement des prostituées, surtout depuis le début de la guerre :

Ça faisait une volière en ergots, jacassante, piaillante, quelque chose à bien vous étourdir, la bataille tout près, on s'entendait plus. Cascade voulait que ça finisse, il avait un discours prêt, des choses importantes. Il s'agitait en bras de chemise, il hurlait pour que ça cesse, qu'on la boucle un peu. (p.115)

Le narrateur annonce le discours qui va suivre. Son personnage est témoin de la scène, mais aussi il y participe. Cascade parle à tous ceux qui sont présents au bordel, cela inclut Ferdinand : « qu'on la boucle un peu ».

Cascade commence son discours en exposant son problème aux prostituées : « Je peux pas tout de même vous maquer toutes ! Merde !... ». Le narrateur principal intervient ici pour décrire la réaction des prostituées : « Elles rigolaient de son embarras. ». Ensuite, Cascade s'adresse à Angèle pour lui dire qu'il ne veut plus une seule femme. Encore une fois, le narrateur intervient. Il explique les paroles de Cascade en une courte phrase et il décrit la réaction d'Angèle et sa position dans le bordel. Après cette intervention du narrateur, Cascade poursuit son discours en parlant toujours à Angèle. Le narrateur principal, qui vient de glisser certaines informations utiles à la compréhension de la scène qui se déroule, va laisser complètement place au discours de Cascade.

Ainsi, Cascade s'adresse tout d'abord aux prostituées, parle ensuite à Angèle et enfin raconte son histoire à tous les personnages qui sont présents au bordel. Le personnage du narrateur étant présent, l'histoire parvient au lecteur à travers lui.

Insensiblement, le discours de Cascade devient de la narration. Tant que Cascade s'adresse à des interlocuteurs précis, comme au groupe des prostituées ou à Angèle, son discours se rapproche du dialogue. Il est un personnage qui interpelle d'autres personnages. Lorsque Cascade s'adresse à tout l'auditoire, il devient une sorte de conteur et, par le fait même, un narrateur secondaire dans le roman.

La narration débute avec l'énoncé « l'Allumeur lui il se complique pas... ». Après cet énoncé, les autres personnages restent en retrait. C'est Cascade qui a la parole pour environ treize pages. Céline rend imperceptible pour le lecteur la transition qui s'opère. Le passage du dialogue à la narration se fait sans l'intervention d'une seule majuscule. L'énoncé « l'Allumeur lui il se complique pas... » fait partie d'une suite d'énoncés dont les premiers éléments peuvent être considérés comme étant du dialogue entre Cascade et les autres personnages. Les énoncés « Faut ce qu'il faut ! c'est entendu ! mais alors dis ! ça va tel quel ! » forment une réponse aux questions que Cascade vient de poser en exprimant son désarroi à Angèle. C'est dans le dernier énoncé du groupe que débute la narration de Cascade. Le rythme de la phrase n'est aucunement rompu par le passage du dialogue à la narration. Rien de particulier ne semble se produire pour le lecteur qui n'est pas attentif à cette question. Il n'y a pas de rupture dans le passage du narrateur principal au narrateur secondaire puisque le personnage du narrateur principal est un auditeur du narrateur secondaire. Pour la même raison, il n'y a pas de rupture non plus dans la transformation du personnage de Cascade en narrateur secondaire. Cascade tout en devenant un narrateur demeure un personnage.

Cascade a deux auditoires : celui des personnages qui se trouvent dans le bordel et celui composé par le lecteur. Le lecteur lit le discours de Cascade en considérant qu'il s'adresse aux personnages du bordel. Néanmoins, du fait de la longueur de l'intervention de Cascade, il peut, au cours de sa lecture, oublier ce premier auditoire pour devenir celui à qui parle Cascade. Le lecteur se retrouve alors dans la peau de Ferdinand. Il perçoit le discours directement à travers les oreilles du personnage du narrateur principal.

Encore une fois, Céline a évité d'introduire le discours direct avec un verbe de présentation. Le narrateur rapporte les paroles de Cascade, mais le lecteur a l'impression d'entendre parler Cascade directement. Ce passage du roman pose le problème du rapport entre le discours direct et la narration. Est-il composé de discours ou de narration ? La narration de Cascade est un discours direct qui fait intervenir du discours direct, du discours indirect et même du discours indirect libre : « “La taupe s'amène !... De qui qu'elle me cause ? Devinez ? Du pierrot !... Pierrot-les-Petits-Bras ! Il vient de tomber ! Trois ans de cage !” » (p. 117). En fait, le discours de Cascade est à la fois du discours direct et de la narration. Comme la narration du narrateur principal, il fait intervenir les trois types de discours. C'est un paradoxe qui fait de toute narration de ce livre un discours et de tout discours une narration. Cascade parle comme Céline écrit et Céline écrit comme Cascade parle. Dans cette optique, la narration du narrateur principal peut être vue comme un discours direct qui rapporte d'autres formes de discours.

Le discours direct est le lieu où les voix des personnages ont le plus d'autonomie par rapport à la voix du narrateur. Cette forme de discours permet

même le développement d'un second niveau de narration. Une des forces du style de Céline est de réussir à donner au lecteur cette impression de la liberté des voix des personnages. Céline y parvient, entre autres, en focalisant la narration sur le personnage du narrateur, Ferdinand. Cependant, cette indépendance des voix est quelque peu illusoire puisque c'est quand même le narrateur qui les rapporte. La forme de discours que nous allons étudier dans le prochain chapitre semble d'ailleurs accorder une place plus importante au narrateur.

## CHAPITRE II

### **Le discours indirect**

Livrons-nous pour commencer à un rappel des principales caractéristiques du discours indirect. Dans le discours indirect, un locuteur rapporte les paroles d'un autre locuteur en prenant en charge celles-ci. Au niveau littéraire, le locuteur qui rapporte les paroles de l'autre est habituellement le narrateur. En employant le discours indirect, le narrateur ne tente pas de reproduire, comme dans le discours direct, l'acte d'énonciation du locuteur dont il rapporte les propos. Les propos qu'il rapporte sont dépendants de sa propre énonciation. Cette dépendance peut se reconnaître à l'aide de plusieurs indices. Le plus apparent de ces indices est que les paroles rapportées sont subordonnées à un verbe de communication ou de pensée et qu'elles sont introduites par « que » ou un marqueur interrogatif ou exclamatif. De plus, les paroles rapportées sont transposées en fonction du point de vue du narrateur. Le temps des verbes, le mode et les degrés personnels ainsi que les adverbes de temps et de lieu prennent la marque de celui qui cite le discours de l'autre. Enfin, les exclamations et les interrogations se trouvent être lexicalisées à l'aide du verbe auquel est subordonné le discours cité.

### Le discours indirect comme discours

Le discours indirect dans *Guignol's band* correspond seulement en partie à la description que nous venons d'en donner. La différence la plus apparente se situe au niveau de la lexicalisation des exclamations et des interrogations. Le discours indirect, chez Céline, garde la tonalité du personnage à qui appartient l'énoncé rapporté. Céline emploie abondamment le point d'exclamation avec le discours indirect. Il n'hésite pas à l'utiliser même si l'émotion que traduit le point d'exclamation se trouve déjà lexicalisée :

Des gens qu'étaient là depuis le matin pour se faire admettre, un qu'est venu même nous avertir et nous le beugler en pleine face comme ça de colère, qu'il avait lui une double hernie ! qu'il attendait là depuis trois jours, alors que nous avec notre cab, et notre poupée et puis sa fesse, on le faisait chier joliment ! (p. 154)

Dans cet exemple, l'émotion du patient qui attend son tour se trouve exprimée par le narrateur au moyen du verbe « beugler » qui est lui-même caractérisé par le syntagme « de colère ». Le discours indirect qui suit le « que » et qui est dépendant du verbe « beugler » comporte deux points d'exclamation qui viennent souligner la colère du patient. Pourtant, cette colère était déjà bien exprimée par le verbe « beugler ».

Dans le discours indirect, le narrateur lexicalise habituellement la tonalité des énoncés cités. Pourquoi Céline ne se contente-t-il pas du verbe « beugler » qui donne déjà une tonalité aux énoncés qui vont suivre ? Céline semble vouloir « libérer » la voix des personnages dans le discours indirect. Il utilise un ensemble de procédés qui lui permettent de rapprocher le discours indirect du discours direct. Il fait en sorte que le lecteur entende « directement » la voix d'un personnage dans le discours

indirect. C'est pour cette raison qu'il reproduit au moyen de points d'exclamation la tonalité que devait avoir le discours avant qu'il ne soit rapporté et cela même si cette tonalité est déjà connotée au moyen d'un verbe qui exprime la colère du locuteur.

Les énoncés de discours indirect qui sont suivis d'un point d'interrogation participent à la même finalité : présenter de façon directe la voix des personnages à l'intérieur du discours indirect. Dans l'exemple suivant, le discours indirect garde le point d'interrogation de la phrase interrogative dont il est la traduction :

Et puis on y a cassé le morceau que probable après tout c'est lui qui nous fourguait sec aux bourremans ?... qu'il nous liquidait traîtreusement !... (p. 169)

A l'aide de ce point d'interrogation, Céline tente de reproduire la tonalité du discours direct dans le discours indirect. Cela lui permet de reproduire dans le discours indirect la subtilité que peut avoir la langue parlée lors d'une conversation. Le premier énoncé de discours indirect, qui est introduit grâce au verbe «casser le morceau », paraît à la fois être une question et une affirmation. Ferdinand, Borokrom et Clodovitz veulent savoir si Cascade les a vendus aux policiers. Pour en avoir le cœur net, ils suggèrent que Cascade a commis un tel acte à l'aide d'une question. Ils espèrent ainsi que la réaction de Cascade leur révélera ce qu'il en est. L'adverbe « probable » fait de l'énoncé qu'il introduit une hypothèse qui mérite une explication. Céline ne se contente cependant pas du doute que connote cet adverbe. Il renforce l'importance de ce doute avec le point d'interrogation qui suit l'énoncé. Il cherche ainsi à rendre directe la question qui sur le plan syntaxique est rapportée indirectement par le narrateur.

Par cette interrogation, les trois compères font, en fait, une affirmation pour obtenir une réponse de Cascade et pour retourner contre lui les reproches qu'il leur prodigue. Le point d'exclamation qui suit ce second énoncé traduit la véritable intention des locuteurs. Ils accusent leur chef de les vendre. Les deux énoncés impliquent donc émotivement les trois locuteurs. L'émotion qu'implique le premier énoncé de discours indirect se trouve d'ailleurs répercutée dans le second. Le point d'exclamation sur lequel il se termine en fait foi. Le second énoncé se présente comme la suite logique du premier. Les trois compères commencent par exprimer un doute ( ils ne veulent pas provoquer la colère de leur chef, ils cherchent en fait seulement à se justifier) et ensuite ils mettent de l'avant leur désarroi.

La ponctuation à l'intérieur du discours indirect permet d'ouvrir celui-ci au jeu complexe des tonalités qu'elle permet dans les autres types de discours. Céline ne pourrait employer une forme de discours qui empêcherait son style de pleinement s'épanouir. Il harmonise donc le discours indirect à son style plutôt que de s'adapter à lui en l'utilisant tel que la tradition littéraire l'emploie. Cette brèche qu'il provoque dans l'usage du discours indirect s'additionne à plusieurs autres procédés pour rendre perméable la frontière qui sépare le discours indirect des autres formes de discours.

À l'aide du prochain exemple, nous allons voir comment le présent narratif permet aussi à Céline de rapprocher le discours indirect des autres formes de discours :

C'est elle qui me donne des nouvelles... que tout a repris au « Boarding »... que c'est fini les disputes... que tout le monde est raccommodé... raminé encore pour un temps... Que Cascade a repris toutes ses femmes... que la Joconde est revenue, sortie guérie du « London ».. avec son cul à la compote... redescendue à la cuisine... qu'Angèle a retrouvé son ingrat... qu'elle dresse à

présent les nouvelles... mais que le Cascade est pas content que je soye barré en vent coulis !... Ah ! que ça lui plaît pas du tout !...  
(p. 241)

Le narrateur présente ici le récit d'un ensemble d'événements à l'aide du discours indirect de Finette. Dans l'extrait, huit énoncés introduits par un « que » se trouvent indirectement subordonnés au verbe « donner » (le discours indirect apparaît comme le contenu des nouvelles que Finette communique à Ferdinand). Le verbe « donner » ne confère aucune tonalité exclamative au discours indirect qu'il introduit. Toutefois, les deux derniers énoncés de l'extrait se trouvent suivis d'un point d'exclamation.

Le discours indirect de Finette semble assez autonome face au verbe de présentation qui l'a introduit. Certes, le discours de Finette se trouve transposé pour correspondre aux repères énonciatifs du narrateur. Cependant, cette transposition ne semble pas avoir lieu au niveau temporel puisque la narration s'effectue déjà au présent et qu'il n'est alors pas nécessaire de transposer à l'imparfait le discours de Finette, comme c'est le cas dans le premier exemple de ce chapitre (le discours du patient est à l'imparfait). Le passé composé qu'emploie Finette est évidemment un passé en relation avec le présent de son acte de locution.

L'emploi du présent narratif dans le verbe de présentation qui introduit le discours indirect a pour effet de limiter le nombre des transpositions que doit opérer le narrateur pour rapporter un discours de façon indirecte. Le résultat en est que le discours indirect se rapproche alors étrangement du discours direct ou du discours indirect libre. Il n'y a plus que le degré personnel qui permet d'affirmer que le discours de Finette subit une transposition et lorsque Finette s'exprime à la troisième

personne ( « que c'est fini les disputes... que tout le monde est raccommodé... ») seul le « que » distingue encore l'énoncé des autres formes de discours.

Le dernier énoncé est particulièrement ambigu à ce niveau et demande une analyse plus poussée. Finette, dans l'avant-dernier énoncé, parle de la réaction de Cascade devant la disparition de Ferdinand. Le dernier énoncé, quant à lui, semble reproduire cette réaction. Par rapport au discours indirect qui le précède, le dernier énoncé semble être du discours indirect libre. La présence de l'interjection « ha ! » au commencement de l'énoncé libère celui-ci de sa dépendance au verbe « donner » qui avait introduit le discours indirect. L'énoncé semble être une expression prononcée par Finette et reprise telle quelle par le narrateur. Dans ce cas, l'interprétation n'est pas trop compliquée à faire. Le dernier énoncé est du discours indirect libre. Toutefois, si on y regarde de plus près, certains éléments rapprochent cet énoncé du discours indirect employé dans l'extrait. Par exemple, l'énoncé peut paraître procéder d'un repérage externe des personnes. Une transposition est effectuée par rapport au pronom personnel « lui », qui renvoie à un « me », si l'on considère que Finette reproduit de façon indirecte la voix de Cascade.

Ce qui rend si complexe ce dernier énoncé, c'est que trois voix le traversent : celle du narrateur, celle de Finette et celle de Cascade. Le narrateur rapporte de façon indirecte le discours de Finette qui devient brusquement autonome dans le dernier énoncé. Le lecteur ne sait alors plus si cet énoncé est constitué de la voix du narrateur, de la voix de Finette ou de la voix de Cascade. En fait, le dernier énoncé semble être du discours indirect libre qui rapporte de façon indirecte la voix d'un troisième personnage. Ainsi, dans les premiers énoncés de l'extrait, nous avons le

discours indirect de Finette rapporté par le narrateur et, au dernier énoncé, nous avons le discours indirect libre de Finette et du narrateur qui présente de façon indirecte la voix de Cascade.

Remarquez la présence significative des points d'exclamation dans les deux derniers énoncés. Tout en unissant le discours indirect au discours indirect libre par l'émotion que provoque chez le narrateur la réaction de Cascade, Céline se sert de cette même émotion pour disloquer le dernier énoncé du discours indirect et pour en faire du discours indirect libre. C'est le « ha ! » qui provoque la rupture, mais cette rupture était pressentie dans le point d'exclamation qui précède immédiatement cette interjection. La voix de Cascade apparaît déjà dans le « que je soye barré en vent coulis !... ». La charge émotive amorcée dans l'avant-dernier énoncé éclate au dernier énoncé dans une résonance plurivocalique qui accompagne le passage du discours indirect au discours indirect libre. Les points d'exclamation des deux énoncés expriment à la fois la colère de Cascade et la peur du narrateur. Ainsi, malgré la rupture, ils permettent d'inscrire l'énoncé de discours indirect libre dans une continuité par rapport au discours indirect qui le précède. L'émotion semble provoquer le passage du discours indirect au discours indirect libre et relier les énoncés à un autre niveau.

Il paraît ici évident que Céline utilise le passage de son texte où la tension apparaît pour opérer une transition du discours indirect au discours indirect libre. Le fait que le passage soit composé au présent narratif facilite cette transition. Il s'agit maintenant de voir si à d'autres endroits dans le texte le présent narratif et l'émotion

ont un rôle commun à jouer dans le passage du discours indirect au discours indirect libre.

Dans certains passages, le discours indirect diffère très peu du discours indirect libre. Dans l'exemple qui va suivre, seuls la présence des « que » et le repérage extérieur des personnes - dénoté par la transposition de la première personne à la troisième personne des pronoms personnels qui représentent Finette - distinguent le discours indirect du discours indirect libre. Comme dans le dernier exemple, le présent narratif place le narrateur au même niveau temporel que le discours qu'il rapporte :

Ensemble, devant le jus au *Basket*, elle me raconte trois quatre saloperies sur ce gros hareng... Qu'elle peut plus le piffrer... comment qu'il est trop dégueulasse !... que c'est pas trop qu'on le déhote !... qu'on l'envoie crounir !... Y a longtemps qu'elle attendait ça !... que c'est pas un luxe !... Elle a brûlé plus d'un cierge !... Il vient de Montauban, ce gros mac !... elle aime pas les gens du Midi !... Il a été autrefois ténor !... il paraît... Il arrête pas de graillonner !... et depuis dix ans qu'il chante plus !... « Il est con ! dis donc un monde !... » (p. 242)

À première vue, le discours indirect dans cet extrait semble introduit de façon semblable à celui de l'exemple précédent, qui a déjà une certaine autonomie par rapport au verbe de présentation. Le discours indirect ne se présente pas ici comme le complément d'objet direct du verbe « raconter », mais comme une explication du complément d'objet direct. Le verbe transitif « raconter » a pour complément d'objet direct « trois quatre saloperies » et pour complément d'objet indirect le pronom personnel « me » qui renvoie au personnage du narrateur. Tout se passe comme si le narrateur, dans un premier temps, décidait de résumer l'ensemble des commentaires de Finette en un complément d'objet direct composé de quelques mots et que par la

suite il se ravisait et racontait le véritable contenu de ces « trois quatre saloperies » en prenant en charge les paroles de Finette.

Ce qu'il y a d'intéressant dans cette introduction du discours indirect, c'est qu'il ne dépend pas immédiatement du verbe « raconter », il semble être subordonné à l'ensemble de l'énoncé qui le précède. Ce n'est pas sans raison que Céline fait débiter le discours indirect par une majuscule (« Qu'elle »). En fait, la première phrase du paragraphe est la mise en situation qui va permettre au narrateur d'enchaîner sur le discours indirect. Elle apparaît comme une mise en scène à la fois minimale et nécessaire. Le narrateur situe les personnages (« Ensemble, devant un jus au *Basket* ») pour ensuite décrire ce qu'ils font (« elle me raconte trois quatre saloperies sur ce gros hareng... ») ; Finette raconte, Ferdinand écoute ce qu'elle dit. Le lecteur sait déjà ici tout ce qui s'est passé : Finette a raconté quelques « saloperies » à propos d'un souteneur. Pourtant, le lecteur ne connaît toujours pas l'essentiel. Il n'a lu qu'une forme de didascalie. La véritable histoire est dans ce qui va suivre. Elle va naître du rapport entre les voix des deux personnages.

En choisissant la forme indirecte pour rapporter les paroles de Finette, le narrateur prend position face à ce discours. Il indique au lecteur que c'est par son truchement que les paroles de Finette lui parviennent. Il arrive à lui donner cette impression en utilisant les « que » qui introduisent des énoncés indirects et en transposant les personnes pour les faire correspondre à son propre point de vue. C'est d'ailleurs le narrateur lui-même qui, d'un coup, décide d'entrer dans le détail des commentaires de Finette.

À ce niveau, le discours indirect se voit influencer par le rapport du narrateur à son personnage, car c'est à travers les oreilles de Ferdinand que la voix de Finette est censée parvenir jusqu'à lui. Ce lien est bien entendu renforcé par le fait que le passage est écrit au présent narratif. La frontière temporelle entre le narrateur et son personnage se trouve ainsi abolie. Dans un passage comme celui-ci, il ne semble plus y avoir de différences entre le narrateur et son personnage. Le lecteur a l'impression que c'est Ferdinand lui-même qui rapporte simultanément ce que Finette lui raconte. C'est une même entité qui paraît entendre le discours de l'autre et le transposer.

Céline fait en sorte que le discours indirect qu'il emploie rapproche le plus possible le narrateur de l'action. Il évite ainsi en bonne partie la «narrativisation» de la parole qu'implique le discours indirect. L'effet provoqué par l'usage du discours indirect est ici tout de même assez paradoxal. Parce que le narrateur prend le temps de transposer le discours original attribuable à Finette en discours indirect, il se place lui-même quelque peu en retrait par rapport au présent de l'acte de locution. Céline semble justement s'assurer que ce délai soit réduit au minimum en limitant le nombre de transpositions qu'il fait subir au discours indirect. Il pousse tellement loin ce procédé qu'il est souvent ardu de différencier le discours indirect des autres formes de discours.

Pour Céline le discours indirect n'est pas un moyen de «narrativiser» la parole des personnages pour la rendre conforme à la narration. Céline s'emploie, au contraire, à donner l'impression qu'il reproduit de façon «brute» le discours de ses personnages. Le discours indirect peut même être une façon pour lui d'amener la narration à basculer dans le discours.

Dès le deuxième énoncé de discours indirect, des points d'exclamation apparaissent dans le discours de Finette. Dans l'extrait, Finette exprime sa haine pour son souteneur, Gros Lard, et sa relative satisfaction suite au départ de celui-ci pour le front. Une fois de plus, l'émotion connotée par les points d'exclamation va accompagner le passage du discours indirect au discours indirect libre. Au cinquième énoncé (« Y a longtemps qu'elle attendait ça !... ») qui suit la phrase d'introduction, le discours indirect prend déjà une forme qui le rapproche du discours indirect libre : l'énoncé n'est pas précédé d'une conjonction spécifique au discours indirect, bien que la transposition des personnes ait été effectuée. Ce qui rend son statut encore plus ambigu, c'est qu'il est suivi d'un énoncé qui, lui, correspond en partie aux exigences du discours indirect en étant précédé d'un « que ». Le cinquième énoncé apparaît être un commentaire spontané suscité par l'énoncé précédent. Il survient comme une fissure, comme si le discours indirect ne suffisait plus pour exprimer l'émotion de Finette et que le narrateur devait commencer à recourir au discours indirect libre pour y arriver.

La fissure entraîne rapidement un passage du discours indirect au discours indirect libre. Seulement un énoncé débute par une conjonction spécifique au discours indirect à la suite du cinquième énoncé. Le reste de l'extrait fait alterner des énoncés qui ont Finette ou Gros Lard pour sujet. Les énoncés qui ont Finette pour sujet gardent l'indice d'un repérage externe propre au discours indirect, puisque c'est Finette qui est le locuteur premier de ces énoncés et que ceux-ci demeurent à la troisième personne du singulier. Ce n'est toutefois pas le cas avec ceux qui ont Gros Lard pour sujet, puisque celui-ci ne s'y trouve pas impliqué en tant que locuteur et

que la troisième personne n'est pas l'objet d'une transposition. Pour cette raison, les énoncés qui ont Gros Lard pour sujet donnent l'impression de ne pas subir l'intervention du narrateur et d'apparaître tels qu'ils sont prononcés par Finette. Le narrateur vient renforcer cette impression en plaçant les deux derniers énoncés entre guillemets, comme si le discours direct de Finette finissait par surgir dans le discours indirect libre, de la même façon que, dans l'exemple précédent, le discours indirect libre était apparu dans le discours indirect pour le faire basculer dans le discours indirect libre. Dans les deux cas, la ponctuation semble jouer un rôle important pour le passage d'une forme de discours à une autre.

Le paragraphe dont est issu cet extrait se poursuit d'ailleurs sur sept lignes de discours indirect libre pour enfin laisser place à sept lignes de discours direct.<sup>1</sup> Le paragraphe suivant n'est composé que d'une ligne qui décrit un geste de Finette et il fait place à un paragraphe de neuf lignes entièrement composé du discours direct de Finette. Ensuite vient un paragraphe de narration qui fait intervenir du discours indirect libre dans ses derniers énoncés (le discours indirect libre apparaît avec des énoncés qui sont pour la première fois dans le paragraphe suivis de points d'exclamation). Un dialogue entrecoupé de commentaires narratifs suit ce paragraphe. Nous avons fait cette description pour donner une idée d'ensemble de l'alternance entre la narration et les différentes formes de discours dans laquelle s'inscrit le discours indirect que nous avons pris pour exemple. La prose de *Guignol's band* semble se composer d'un mouvement qui passe de la narration au discours indirect, du discours indirect au discours indirect libre et du discours indirect libre au discours direct. Ce mouvement n'est évidemment pas régulier. Le

---

<sup>1</sup> Voir annexe I.

discours indirect en est souvent absent. Il est d'ailleurs le type de discours le moins important dans le roman, peut-être parce qu'il implique à la fois un lien et une distance entre le narrateur et le discours que celui-ci rapporte. L'extrait qui présente les commentaires de Finette sur Gros Lard donne un exemple pratiquement parfait de ce mouvement, et la suite de l'extrait que nous venons de décrire semble reprendre ce mouvement en excluant toutefois le discours indirect.

Il est facile de multiplier les exemples en ce qui concerne le passage du discours indirect à une autre forme de discours, qui s'appuie sur une émotion évoquée par des points d'exclamation. Nous vous proposons ici un dernier exemple de ce type. Vu sa singularité, il vaut la peine d'être retenu :

On regimbe que c'était des abus !... des iniquités sans pareilles !... qu'on en voyait plein les rues de Londres des truands bien plus moches que nous... bien plus suspects et dégueulasses ! des voyous alors !... des terreurs !... des apaches fieffés !... que pour nous ça avait pas de nom comme mauvaise foi abjecte injuste ! (p. 169)

Le discours indirect de cet exemple laisse place à des énoncés qui semblent acquérir une certaine autonomie par rapport au verbe « regimber », qui a introduit le discours indirect (Céline emploie de façon transitive ce verbe habituellement intransitif), et par rapport à la conjonction « que ».

Suite à l'énoncé « bien plus suspects et dégueulasses ! », les énoncés semblent s'affranchir de leur statut de discours indirect. Ferdinand et Borokrom s'emportent en qualifiant la nature des truands qui pullulent dans les rues de Londres. Le narrateur semble faire entendre au lecteur directement la voix des deux personnages : « des voyous alors !... des terreurs !... des apaches fieffés !... ». Le lecteur n'est plus face à des personnages qui regimbent, il est face au

« regimbement » des personnages. Bien que ces trois énoncés gardent un lien au niveau du sens avec le discours indirect qui les précède, ils ont une certaine indépendance face au verbe « regimber », qui les rapproche de la notion de discours indirect libre. Les trois énoncés viennent qualifier la nature des truands dont il est question, mais cette voix qui qualifie les truands n'est pas amenée de façon indirecte. Elle surgit comme si l'émotion commune au narrateur et à Ferdinand était trop importante pour rapporter plus longtemps ces paroles de façon indirecte. La brièveté des trois énoncés et la présence d'un point d'exclamation à la fin de chacun de ceux-ci donnent l'impression que le narrateur se transforme en Ferdinand et qu'il prononce lui-même ces invectives.

Tout jusqu'ici est relativement conforme avec ce que nous avons observé dans les exemples précédents. Sous l'effet de l'émotion, le discours indirect semble dériver vers le discours indirect libre. Ce que ce passage a de particulier, c'est qu'alors que le lecteur croyait assister au passage de l'indirect à l'indirect libre, le narrateur retourne brusquement à la dépendance du discours au verbe « regimber » en terminant le paragraphe par un énoncé de discours indirect : « que pour nous ça avait pas de nom comme mauvaise foi abjecte injuste ! ». Malgré ce retour au discours indirect, ce dernier énoncé s'inscrit parfaitement comme suite aux trois énoncés de discours indirect libre qui le précèdent parce qu'il incorpore des récriminations (« mauvaise foi abjecte injuste ! ») qui viennent leur faire écho. L'usage de deux adjectifs qui se suivent pour qualifier l'expression « mauvaise foi » semble présenter le discours tel qu'il a été prononcé par les locuteurs. Cet indice de l'absence de la prise en charge complète par le narrateur du discours qu'il

rapporte rapproche le discours indirect du discours indirect libre et permet à Céline d'opérer un passage de l'un à l'autre sans que cela entraîne un changement de ton.

Ainsi, Céline peut faire entendre au lecteur la voix de ses personnages dans des énoncés qui prennent une certaine autonomie par rapport au discours indirect qui les précède et faire entendre cette même voix dans l'énoncé qui effectue un retour au discours indirect sans que le lecteur ait l'impression que la voix des personnages en discours indirect libre n'a pas le même ton que celle en discours indirect.

Nous constatons donc que Céline, dans le discours indirect, tente de reproduire le plus fidèlement possible l'expression des personnages. C'est pour cette raison que le discours indirect, parfois, se transforme en discours indirect libre : le discours indirect semble alors ne plus suffire pour connoter l'implication émotive de la parole. Toutefois, si le discours indirect ne sert pas à narrativiser la parole des personnages dans *Guignol's band*, il semble être pour le narrateur une façon de prendre position par rapport au discours.

### **Le discours indirect et le narrateur**

Par le discours indirect, le narrateur de *Guignol's band* prend position vis-à-vis du discours qu'il rapporte. Le locuteur qui utilise le discours indirect prend en charge le discours de l'autre, mais, en subordonnant ce discours à son énonciation, il se place en retrait par rapport à celui-ci. Si le locuteur rapporte son propre discours de façon indirecte, ce discours devient automatiquement un objet sur lequel il a opéré

une transposition. Il porte alors un regard extérieur sur son propre discours. Son discours n'est plus son discours. Son discours se présente alors comme la forme transposée du discours du locuteur qu'il a été lors de la production de celui-ci. Le temps que demande la transposition sépare désormais les deux locuteurs ; il fait de ceux-ci deux entités distinctes. Dans le roman que nous analysons, nous avons identifié ces deux entités comme étant le narrateur et son personnage, Ferdinand.

Le locuteur-narrateur, en rapportant de façon indirecte les paroles qu'il est censé avoir produites, fait intervenir sa représentation dans le passé, le locuteur-personnage. Cependant, nous avons vu combien il est difficile de distinguer le narrateur de son personnage. Le fait que Céline réduise le nombre de transpositions qu'il fait subir au discours indirect n'est pas étranger à ce phénomène. Le discours indirect se rapproche ainsi des autres formes de discours rapporté qui, elles, n'impliquent pas un repérage externe de la parole qui se traduit par des transpositions. Néanmoins, il demeure une différence marquante entre le discours indirect et les autres formes de discours : lorsque Céline utilise le discours indirect, il indique au lecteur la présence du narrateur.

Le discours indirect est une forme de discours qui par sa nature même fait intervenir le narrateur. Oswald Ducrot établit dans *Le Dire et le dit* la ligne de démarcation entre le discours direct et le discours indirect :

La différence entre le style direct et le style indirect n'est pas que le premier ferait connaître la forme, et le second, le seul contenu. Le style direct aussi peut viser le seul contenu, mais pour faire savoir quel est ce contenu, il choisit de faire entendre une parole (c'est-à-dire une suite de mots, imputée à un locuteur). Et il suffit, pour l'exatitute, que celle-ci manifeste effectivement certains traits saillants de la parole rapportée (d'où le fait que les

historiens anciens, et bon nombre d'historiographes modernes, n'ont pas de scrupules à réécrire les discours qu'ils rapportent).<sup>1</sup>

Pour Ducrot, le discours direct peut reproduire le contenu sans reproduire la forme. Les exemples de discours indirect dans *Guignol's band* nous montrent, quant à eux, que cette constatation vaut aussi, bien que de façon inverse, pour le discours indirect : le discours indirect de Céline ne cherche pas seulement à reproduire le contenu du discours original, il reproduit aussi, dans une certaine mesure, sa forme. Cela dit, ce qui différencie vraiment le discours direct du discours indirect, c'est que dans le discours direct, le narrateur confie la responsabilité de la parole rapportée au locuteur qui est censé l'avoir produite (« il choisit de faire entendre une parole »), tandis que dans le discours indirect, le narrateur prend en charge la parole rapportée.

En prenant en charge la parole de l'autre, le narrateur se conforte, en quelque sorte, dans son rôle de narrateur. Il signale au lecteur que c'est grâce à sa médiation que la parole des personnages lui parvient. Alors, lorsque le lecteur se retrouve face à du discours indirect, il voit la figure du narrateur se profiler dans le récit. Il n'a pas l'impression d'entendre la voix des personnages directement par les oreilles de Ferdinand, comme cela peut se produire dans le cas du discours direct. Il conçoit que le discours indirect implique une reprise du discours de l'autre, et que si le narrateur reprend les paroles de l'autre, c'est qu'un laps de temps plus ou moins important s'est écoulé depuis que ces paroles ont été prononcées. C'est ce laps de temps qui sépare le narrateur de son personnage et de l'ensemble des autres personnages. Contrairement au discours direct et au discours indirect libre, le discours indirect ne permet pas de donner l'illusion complète du présent. Le discours

---

<sup>1</sup> DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 199.

indirect rappelle au lecteur que le narrateur n'appartient pas au présent où se déroule l'action, et que ce présent est en fait un passé.

Même s'il cherche à donner l'illusion du présent dans le déroulement de l'action de *Guignol's band*, Céline ne gomme pas pour autant la présence du narrateur. Pour arriver à donner l'illusion du présent sans se défaire du narrateur, Céline confond le narrateur avec Ferdinand. Dans de très nombreux passages, il est pratiquement impossible de distinguer le narrateur de son personnage. Le narrateur est toujours présent, mais il semble être devenu Ferdinand. Le narrateur donne alors l'illusion d'habiter le présent de l'action de récit. Or, Céline a le souci de régulièrement remettre de l'avant la figure du narrateur dans le texte. L'illusion du présent n'est pas continuelle dans *Guignol's band*. Le récit est souvent raconté à l'imparfait et au passé composé, ce qui rétablit en partie la distance entre le narrateur et son personnage. Aussi, à plusieurs reprises, la voix du narrateur apparaît sous la forme du personnage de l'écrivain, personnage qui appartient au présent du narrateur, et non pas au présent de Ferdinand. Cette variation dans la distance du narrateur par rapport à Ferdinand rend la nature du narrateur difficile à cerner.

Il paraît impossible de circonscrire la voix du narrateur parce qu'elle s'étend à l'ensemble du roman. Elle n'est pas limitée à un type de discours. Même le discours direct, qui suppose une reproduction fidèle du message, subit l'influence de la voix du narrateur. En supprimant les barrières qui séparent la voix du narrateur de la voix des personnages dans le discours direct et le discours indirect, Céline défait la hiérarchie qui subordonne les voix des personnages à la voix du narrateur et étend la présence de la voix du narrateur aux trois formes de discours. Ainsi, malgré le fait

que la voix du narrateur ne domine pas de façon absolue les autres voix, l'influence de la voix du narrateur demeure déterminante. En contrepartie, les voix des personnages ne sont pas assignées seulement au discours ; la narration leur est ouverte.

Le discours indirect rappelle par sa structure le modèle hiérarchique qui subordonne les voix des personnages à la voix du narrateur. Dans le discours indirect, le discours rapporté est subordonné à un verbe et il doit être introduit à l'aide d'une conjonction spécifique. La structure de subordination qu'implique le discours indirect est similaire à la relation de subordination à laquelle le narrateur soumet les voix des personnages dans un roman qui est peu ouvert au plurivocalisme. En fait, tout discours rapporté est indirect, parce que tout discours rapporté passe par un intermédiaire. C'est la façon de le rapporter qui permet de donner l'impression qu'il est direct ou non. Le discours indirect reproduit par sa structure le point de vue externe du locuteur qui rapporte le discours de l'autre. Le discours indirect fait donc ressortir l'importance qu'a l'intermédiaire dans la transmission du discours. Il a ainsi pour fonction de démontrer que le discours cité dépend d'un intermédiaire. Au niveau littéraire, l'intermédiaire qui rapporte le discours des autres est le narrateur. Alors, lorsque Céline emploie le discours indirect, il met de l'avant le rôle d'intermédiaire joué par le narrateur dans la transmission du discours.

Le discours indirect semble souvent être une manière pour le narrateur de résumer les paroles des personnages en un ensemble d'énoncés présentés de façon factuelle. Les énoncés paraissent alors comme autant de faits par lesquels le narrateur reproduit l'essentiel des propos tenus par un ou par plusieurs personnages.

Dans l'exemple qui suit, le discours indirect se compose d'un ensemble de reproches que Ferdinand, Borokrom et Clodovitz adressent à l'endroit de Cascade :

Voilà ce qu'on y dit... et puis alors tout son paquet !... qu'il se faisait reluire de nos malheurs ! Qu'il se montrait sacrément cynique ! Qu'il avait pas beaucoup d'honneur !... (p. 169)

Dans l'exemple, le discours indirect est introduit de façon particulière. Le verbe qui introduit le discours indirect est sous-entendu dans l'énoncé « et puis alors tout son paquet !... ». Le verbe de communication présent dans le premier énoncé de l'extrait se rapporte, quant à lui, à un énoncé de discours direct qui précède l'extrait. Le deuxième énoncé de l'extrait semble mettre en perspective le discours indirect qu'il introduit. L'expression « tout son paquet » comprend en elle tout le discours indirect qui va suivre. Le discours indirect paraphrase en quelque sorte cette expression. Le discours indirect est l'énumération de tout ce que le narrateur considère comme faisant partie de « tout son paquet ». Les énoncés de discours indirect de l'extrait ont aussi la particularité, dès le deuxième énoncé de discours indirect, d'être précédés d'une conjonction dont la première lettre est une majuscule. Le fait que ces énoncés débutent par une majuscule vient s'ajouter au fait que le verbe qui introduit le discours indirect soit sous-entendu pour rendre chaque énoncé relativement autonome vis-à-vis du verbe dont il dépend. En fait, la nature indirecte des énoncés semble plus dépendre de la présence du « que » qui les introduit que d'un verbe de communication.

Le lecteur a rapidement oublié que les énoncés sont l'explicitation de l'expression « tout son paquet ». Ce sont les énoncés pris pour eux-mêmes qui l'aident à comprendre le conflit qui existe entre les trois comparses et Cascade. Une fois arrivé au discours indirect, le lecteur se laisse emporter par les voix des

personnages qui forment la représentation authentique et détaillée du passé qui était narrativisée dans l'expression « tout son paquet ». Bien qu'il soit marqué par la présence du narrateur, le discours indirect paraît ici partir d'un élément narratif pour transformer la narration en discours, comme si les énoncés de discours indirect étaient la métamorphose d'un souvenir qui serait apparu, dans un premier temps, sous une forme narrative et que, par la suite, ce souvenir se précisait pour faire surgir du passé les voix qui en sont à l'origine.

Le « que » chez Céline, comme c'est le cas ici, semble parfois acquérir un statut d'introducteur du discours indirect. Il situe le narrateur dans le texte tout en lui permettant d'énumérer les énoncés qui forment l'ensemble du discours qu'il rapporte. Il semble même jouer un rôle plus important que le verbe de communication, parce que le discours indirect est souvent constitué d'une suite d'énoncés et que plus l'énumération de ces énoncés est longue, plus la responsabilité de signifier au lecteur que le discours est rapporté de façon indirecte revient au « que » qui introduit l'énoncé. Une fois que le discours indirect a été introduit par le verbe de présentation, c'est le « que » qui détermine son étendue. C'est lorsque le lecteur se retrouve face à des énoncés qui ne sont pas introduits par un « que », qu'il peut considérer que le discours indirect vient de prendre fin.

Dans le prochain exemple, le discours indirect apparaît sous une forme inusitée. À l'aide du discours indirect, le narrateur présente au lecteur un condensé des vociférations du sergent Matthew à l'égard de Borokrom qui a le malheur de porter un chapeau haut-de-forme :

Il se rapproche... il veut mieux le voir... apprécier. Il se rapproche du piano... Et brûle-pourpoint *vlof!* la colère !... Il se met à injurier l'artiste...

« Où qu'il avait pris la façon de porter un "forme" dans ce sale bar ! Que ça s'était jamais vu !... Qu'il était fou en vérité !... Où donc qu'il se croyait ? Au Derby ? À la Chambre des Lords ? Que c'était de l'injure et crâneur pour un étranger si pourri... Un émigrant de la pire sorte ! Croque-notes raté vagabond ! Que c'était un furieux culot de venir singer les gentlemen !... Que c'était à pas croire de crime ! Qu'il allait l'embarquer céans si il enlevait pas ça tout de suite !... » Et encore bien d'autres salades et toutes rouges menaces hors de lui !... (p. 103)

Deux faits sont incontournables dans cet exemple. Premièrement, le discours indirect n'est pas dépendant d'un verbe de communication. Le verbe « injurier » n'étant pas un verbe de communication, le complément d'objet qui le suit ne forme pas le discours indirect. Le verbe « injurier » n'appelle pas un discours comme complément d'objet direct, mais une personne. Au niveau syntaxique, « l'artiste » est le seul complément d'objet du verbe « injurier ». C'est seulement le sens général de l'énoncé qui permet au lecteur de relier « injurier » au discours indirect qui va suivre. Le discours indirect devient en quelque sorte le dévoilement du contenu des injures de Matthew. Le discours indirect permet donc de définir par le discours un élément narratif. Le narrateur ne se contente pas de dire que Matthew injurie Borokrom. Il nous fait entendre Matthew injurier Borokrom. Le discours indirect devient ici une action. La narration passe alors à travers ce discours indirect. Le discours indirect semble même ici beaucoup plus apte à rendre compte des événements passés que la narration qui le précède. Avec ce discours indirect, c'est comme si le narrateur effectuait un zoom sur le passé, un zoom qui encadrerait la voix de Matthew. Mais en effectuant ce zoom, le narrateur fait bien sentir que c'est lui qui tient la caméra et qui délimite la longueur du plan par la présence répétée des « que » ainsi que grâce au dernier énoncé (« Et encore bien d'autres salades ») où le narrateur précise qu'il n'a

pas rapporté tous les propos de Matthew. La remarque que contient ce dernier énoncé souligne l'importance du rôle que joue le narrateur dans la mise en scène de la parole qui vient d'être effectuée.

Le deuxième fait que nous allons aborder est le plus singulier des deux. Céline n'a pas l'habitude de délimiter le discours indirect à l'aide de guillemets, comme c'est le cas dans l'exemple que nous étudions. Le narrateur utilise les guillemets pour signaler au lecteur qu'il fait mention des paroles de Matthew. Paradoxalement, il semble que le narrateur veuille insister sur l'aspect direct des paroles qu'il rapporte indirectement. Le narrateur rapporte les paroles de Matthew selon une perspective extérieure, mais il les présente comme si c'était Matthew, avec toute sa rage, qui les prononçait. Malgré sa perspective extérieure, le narrateur devient un instant Matthew en reproduisant sa colère. Grâce à la ponctuation, Céline transpose à l'écrit le jeu d'un conteur oral qui prend le ton de voix d'un de ses personnages tout en rapportant les paroles de ce personnage de façon indirecte. Et une fois de plus, c'est l'émotion qui donne l'occasion au narrateur de mêler sa voix à celle d'un personnage, comme si la colère de Matthew était trop grande pour être rendue seulement de façon indirecte.

La tâche de découpage que le narrateur a reconnu avoir effectuée au niveau du discours indirect dans le dernier énoncé de l'exemple précédent lui accorde une place prépondérante dans le discours qu'il rapporte. Pour Genette, le discours indirect suppose ce genre d'intervention du narrateur : « Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les

interprète en son propre style... »<sup>1</sup>. L'extrait suivant donne l'exemple d'une de ces interventions explicites du narrateur à l'intérieur du discours indirect :

Clodo tout de même l'entreprend, qu'on le fait venir, etc. etc.  
pour lui parler de la Joconde !... qu'elle se tient pas bien à  
l'hosto... qu'elle bavache à tort et à travers... (p. 162).

Le narrateur résume par le « etc. etc. » un ensemble de propos que Clodovitz tient à Cascade et que le narrateur juge superflu d'énoncer. En utilisant ces deux « et cetera », le narrateur signifie au lecteur que c'est lui qui est responsable de la façon dont il rapporte les énoncés de discours indirect.

Dans le discours indirect, le narrateur prend en charge le discours de l'autre. Le narrateur de *Guignol's band* entretient une relation ambiguë avec le discours indirect dont il prend la charge. D'une part, il semble vouloir reproduire le plus fidèlement possible le discours qu'il rapporte, au point que souvent le discours indirect ne semble plus suffire pour rendre l'émotion dont sont empreintes les paroles rapportées, d'autre part il utilise visiblement le discours indirect pour marquer sa propre présence dans le texte et, parfois, il va jusqu'à signifier au lecteur qu'il effectue un découpage dans les paroles qu'il rapporte. La nature ambiguë du discours indirect en fait une forme de discours tout à fait appropriée pour rendre la complexité du rapport qui s'établit entre le narrateur et son personnage, complexité qui trouve son origine dans la rencontre du discours et de la narration. En fait, le narrateur de *Guignol's band* se sert du discours indirect comme d'une charnière entre la narration et le discours. Dans le discours indirect, il prend en charge le discours de l'autre en tentant de reproduire la tonalité originale de l'énoncé cité, mais à chaque instant ce discours cité est susceptible de devenir plus autonome et de tendre vers l'indirect

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 192.

libre si le narrateur se laisse trop emporter par l'émotion que semble susciter chez lui le souvenir des voix qu'il traduit.

## CHAPITRE III

**Le discours indirect libre**

Le discours indirect libre se caractérise par un flottement au niveau de la prise en charge du discours rapporté. Nous l'avons vu, dans le discours direct, le narrateur fait prendre en charge l'énoncé qu'il rapporte à un autre locuteur et, dans le discours indirect, le narrateur prend lui-même en charge le discours qu'il rapporte. Le narrateur ne distingue pas, dans le discours indirect libre, sa parole de la parole de l'autre à l'aide d'un verbe de communication, comme c'est le cas dans les deux autres formes de discours.

Le discours indirect libre superpose toujours au moins deux instances d'énonciation. Il est fondamentalement ambigu. Pour Godard, c'est cette ambiguïté du style indirect libre qui intéresse particulièrement Céline : « Le style indirect libre est naturellement le domaine d'élection de ces hésitations sur l'identité du locuteur à qui rapporter tel énoncé ou sur le statut de cet énoncé, et c'est bien pourquoi Céline y recourt si souvent »<sup>1</sup>. Le lecteur doit recourir au contexte pour déchiffrer le discours indirect libre. C'est lui qui permet au lecteur de comprendre que plusieurs énonciateurs sont présents dans un passage et qui l'aide à juger de la distance qui sépare les énoncés des énonciateurs. En fait, c'est au lecteur que revient la tâche

---

<sup>1</sup> GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p.171.

d'évaluer la part de responsabilité qu'ont les énonciateurs dans chaque élément de discours indirect libre.

Nous ne pouvons parler de discours indirect libre sans évoquer la relation qu'il entretient avec le plurivocalisme. La définition que Bakhtine donne de la « construction hybride » dans son analyse du discours romanesque rappelle étrangement le discours indirect libre : « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, "deux langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques »<sup>1</sup>. Bakhtine dit que les « constructions hybrides » ont une importance capitale pour le style du roman. Aussi, celles-ci semblent être à la base de la notion de plurivocalisme.

Le discours indirect libre et la « construction hybride » sont-ils en fait un même phénomène abordé de façon différente? L'ambiguïté du discours indirect libre ne renvoie-t-elle pas à la « forme cachée des paroles d'autrui » du plurivocalisme? Nous ne tenterons pas de répondre directement à ces questions. Il nous semble cependant nécessaire de les poser pour mieux orienter notre réflexion sur le discours indirect libre.

Le discours indirect libre prend plusieurs formes dans *Guignol's band*. Certaines formes de discours indirect libre se rapprochent du discours indirect, certaines du discours direct, d'autres formes encore questionnent la relation du

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 125-126.

narrateur à son personnage. Aussi, le discours indirect libre peut parfois être fugace en apparaissant dans un seul énoncé ou dans un seul mot. Allons voir plus précisément comment il se présente dans le texte.

### **Le discours indirect libre *indirect***

Dans l'extrait qui suit, le discours indirect libre se rapproche beaucoup du discours indirect :

Elle nous ouvre alors sa main... des cigarettes collées, gluantes... poisseuses comme ça en papier vert... Elle souffle encore puis elle explique... elle y arrive tout de même... voilà... Juste à la sortie du Tunnel là, juste au remblai... après Wapping... un homme y était tombé dessus, comme ça!... *Vlam!*... d'en haut! Un petit homme tout noir!... Il avait chuté sur elle de tout en haut du réverbère! en plein comme ça sur son chapeau... Ils avaient roulé dans le Tunnel comme ça l'un contre l'autre! Heureusement qu'il pesait pas lourd! pas lourd du tout! Elle s'était pas fait du tout de mal! Heureusement! Quelle chance!... Il était léger ce petit homme!... Comme une espèce de paquet d'os!... léger!... léger!... Ce petit homme un vrai paquet d'os!... Il clinquait même de partout pendant qu'il luttait avec elle!... qu'elle se débattait contre lui!... Une fois relevés tous les deux, ils avaient continué la lutte... Ses bras c'étaient comme des bâtons à ce petit homme!... Elle avait remarqué ça tout de suite... et qu'elle avait poussé des cris! mais ça n'avait servi à rien! Ah! y avait personne là autour! Impasse Wapping! pensez donc!

Et c'était pas tout!... Cet homme lui avait parlé!... Ce freluquet d'os terrible! Elle se souvenait de ses paroles! pas si folle que ça!... Elle l'imitait même!... Comme ça qu'il parlait : nasilleux... dans un drôle d'anglais d'ailleurs... Elle croyait que c'était plutôt scotch... il était pas de Londres certainement...

[Un paragraphe de discours direct où Delphine imite le freluquet d'os] (p. 211-212)

Le premier paragraphe débute par de la narration. Delphine ouvre la main et explique à Ferdinand, Borokrom et Van Claben d'où proviennent les cigarettes poisseuses

qu'elle contient. La narration laisse ici place au récit de Delphine qui débute en discours indirect libre. Le discours indirect libre est annoncé dans la narration par le verbe de communication « expliquer ». La présence de ce verbe rappelle évidemment le discours indirect. Cependant, le discours indirect libre qui suit ce verbe de communication ne lui est pas subordonné et aucun énoncé n'est introduit par un marqueur du discours indirect comme « que ». De plus, le narrateur prend la peine de séparer le verbe de communication du discours indirect libre par un énoncé de narration : « elle y arrive tout de même... ». Cet énoncé vient empêcher qu'un lien trop étroit s'établisse entre le verbe de communication et le discours indirect libre. Il fait en sorte que le discours ne suive pas immédiatement le verbe. Le discours indirect libre doit préserver une part d'ambiguïté sur le rapport entre les locuteurs qu'il fait intervenir et les énoncés qu'il contient. Cette ambiguïté serait compromise si jamais un lien syntaxique unissait le verbe de communication au discours qui le suit. Le commentaire du narrateur juste après le verbe de communication a aussi pour effet de rappeler au lecteur qu'un tel verbe n'est pas nécessairement suivi de discours rapporté chez Céline et que rien n'empêche le narrateur d'intervenir à tout moment dans celui-ci.

Une autre caractéristique rapproche le discours indirect libre du discours indirect dans cet exemple. Le discours indirect libre procède ici d'un repérage externe. Les pronoms qui réfèrent à Delphine subissent une transposition de la première personne à la troisième : le « je » de Delphine qui raconte son aventure aux trois personnages devient un « elle ». Cette transposition touche aussi à la première personne du pluriel qui correspond à Delphine et au freluquet d'os : « Ils avaient

roulé dans le Tunnel comme ça l'un contre l'autre! ». Dans cet énoncé, le « ils » est la forme transposée d'un « nous » ou d'un « on » qui équivaut à un « nous ».

Une transposition a aussi lieu au niveau du temps des verbes. La narration qui introduit le discours indirect libre se trouve au présent narratif. Même le verbe de communication est au présent : « elle explique ». Le passage en discours indirect libre, quant à lui, est entièrement à l'imparfait et au plus-que-parfait.

L'imparfait et le plus-que-parfait sont ici les temps du narrateur. Les événements que raconte Delphine viennent à peine de se produire. Delphine peut avoir employé l'imparfait pour raconter des événements qui se sont produits très récemment, mais l'imparfait doit alors être accompagné du passé composé et non du plus-que-parfait. Dans le passage, le plus-que-parfait remplace le passé composé : « un homme y était tombé dessus », « Il avait chuté sur elle de tout en haut du réverbère! », « Ils avaient roulé dans le Tunnel comme ça l'un contre l'autre! », etc. Il serait absurde de penser que Delphine raconte ce qu'elle vient de vivre en utilisant le plus-que-parfait, en se coupant du lien que garde avec le présent le passé composé. Comme la transposition des personnes, l'usage du plus-que-parfait est l'indice d'une dépendance énonciative du discours rapporté. Le discours indirect libre est ici très près du discours indirect puisque les paroles de Delphine sont rapportées, en bonne partie, du point de vue temporel du narrateur.

Le dernier énoncé du premier paragraphe est le seul énoncé du discours indirect libre qui n'est pas à l'imparfait ou au plus-que-parfait. Il est à l'impératif présent : « pensez donc ! ». Cet énoncé n'est pas composé du même discours indirect

libre que le reste de l'extrait. Ce « pensez donc ! » ne subit pas de transposition temporelle ou de transposition de la personne. Il peut aussi bien être attribué à Delphine, qui s'adresserait dans ce cas à ses trois interlocuteurs, qu'au narrateur, qui, quant à lui, s'adresserait au lecteur.

Le lecteur a l'impression d'entendre dans cet énoncé une voix plus directe. Il a un caractère spontané qui implique une certaine émotion. Cet énoncé est une réaction face à un autre énoncé qu'il entraîne, lui aussi, vers un discours indirect libre plus « direct » qu'« indirect ». L'énoncé qui précède le « pensez donc ! » est un énoncé nominal. Cet énoncé nominal est lui-même précédé d'un énoncé à l'imparfait. L'énoncé nominal n'a pas de personne et de temps verbal. Il n'a pas subi de transposition, mais il n'y a pas d'indice qui permettrait de l'identifier comme appartenant à un énonciateur précis. Le lecteur ne peut que se référer au cotexte pour tenter de connaître l'énonciateur qui en est responsable.

Cet énoncé nominal n'est pas tout à fait au même niveau que le discours indirect libre qui le précède, même s'il subit son influence. Lorsque le lecteur passe de l'énoncé à l'imparfait à l'énoncé nominal, il attribue à ce dernier la nature « passée » de l'énoncé précédent, qui correspond d'ailleurs au temps de l'ensemble du discours indirect libre qui vient avant lui. Le lecteur est toutefois obligé de se raviser quand il découvre l'énoncé qui suit l'énoncé nominal. Cet énoncé est au présent et il apparaît comme une réaction à l'énoncé nominal. Le lecteur ne peut détacher « Impasse Wapping ! » de « pensez donc ! » puisque le second énoncé sert à caractériser le premier. Même s'il s'inscrit comme une suite à l'énoncé à l'imparfait qui le précède, l'énoncé nominal est plus près de l'énoncé à l'impératif présent qui le

suit. Remarquez aussi le fait que l'énoncé nominal débute par une majuscule et que l'énoncé à l'impératif présent qui le suit commence par une minuscule. Le « pensez donc! » confère rétroactivement à l'énoncé nominal une nature « présente ». L'énoncé nominal acquiert sans problème cette nature « présente » puisqu'il n'a pas subi de transposition. Les énoncés qui ne portent pas la marque du travail de transposition du narrateur semblent être prompts à retrouver une certaine nature directe qui correspond au présent de l'acte de locution.

« Impasse Wapping! » n'est pas le seul énoncé nominal du discours indirect libre de l'extrait. Cependant, il est le seul à être suivi d'un énoncé au présent qui lui fait retrouver sa nature « présente ». Ces énoncés sans verbe sont les mêmes qui, dans le discours indirect, facilitent le passage vers le discours indirect libre. Leur absence de marque permettant de les associer soit au discours indirect, soit à un discours indirect libre qui procède d'un repérage externe, soit à un discours indirect libre qui procède d'un repérage interne fait d'eux des charnières parfaites pour permettre au narrateur de passer d'une forme de discours à une autre. Chaque fois que le narrateur les utilise, le discours indirect et le discours indirect libre procédant d'un repérage externe semblent tendre à une plus grande autonomie par rapport au point de vue du narrateur. Cette poussée se transforme en envol quand une voix se trouve libérée de sa dépendance au point de vue du narrateur. Alors le lecteur assiste à un changement de forme de discours.

Le « pensez donc! » est le dernier énoncé du premier paragraphe de l'extrait. Il est significatif que cet énoncé occupe cette place particulière. En fait, l'énoncé au présent de l'impératif ne communique pas seulement son présent à l'énoncé qui le

précède. Il le transmet à l'ensemble du discours indirect libre de ce paragraphe, qui se retrouve en quelque sorte revisité par le nouvel éclairage de ce présent qui fait écho au présent narratif qui avait introduit le discours indirect libre. Le discours indirect libre plus près du discours indirect apparaît dès lors comme un point de vue sur le discours qui, à tout moment, risque d'être ramené au point de vue qui correspond à la fois à celui du personnage et du narrateur.

Dans la première partie du discours indirect libre, le narrateur rapporte le discours de Delphine en gardant une certaine distance par rapport à celui-ci. Dans les deux derniers énoncés du premier paragraphe, la voix du narrateur est complètement superposée à celle de Delphine. Il n'est alors plus possible pour le lecteur de distinguer la voix du narrateur de la voix de Delphine. Le narrateur écrit comme Delphine parle. Rien ne permet au lecteur de déterminer avec certitude si ces énoncés appartiennent au narrateur (« pensez donc! » peut être une remarque effectuée par le narrateur pour caractériser l'impasse Wapping dont parle Delphine) ou à Delphine, ou bien aux deux.

Le discours indirect libre qui ne procède pas d'un repérage externe des temps et des personnes laisse au contexte le rôle de déterminer le ou les responsables des énoncés qu'il contient. Souvent, le sens que fournit le contexte permet d'identifier un nombre limité de locuteurs possibles, sans toutefois donner assez de précision pour pouvoir déterminer avec certitude leur part de responsabilité respective dans les énoncés. Dans l'exemple que nous venons de voir, il est clair que c'est Delphine qui parle dans le discours indirect libre et non un de ses trois auditeurs. Tout le passage en discours indirect libre renvoie à son histoire et à ce qu'elle vient de vivre.

Toutefois, il est impossible de décider si les deux derniers énoncés appartiennent à Delphine ou au narrateur. Le narrateur n'est pas un auditeur. Il peut s'adresser au lecteur dans un « pensez donc! » de la même façon que Delphine parle à ses trois auditeurs. Néanmoins, il aurait suffi qu'un seul mot puisse être attribué dans le discours indirect libre à un de ces trois auditeurs pour que le discours indirect libre incorpore leur voix. Si l'énoncé « pensez donc! » avait été suivi d'un énoncé qui aurait pu être interprété comme étant une raillerie (par exemple : « pensez donc! la ruelle des lutins démoniaques! ), la voix moqueuse des trois auditeurs aurait envahi le discours indirect libre, et c'est l'ensemble du discours indirect libre de l'extrait qu'il aurait fallu observer sous ce nouvel éclairage. Même les paroles de Delphine sembleraient alors traversées par les voix des auditeurs. Céline n'emprunte pas cette voie dans ce passage: le narrateur et les personnages embarquent dans l'histoire de Delphine, et le résultat en est d'autant plus cocasse. Il n'empêche que cet exemple permet de saisir à quel point le discours indirect libre ne peut être compris qu'à l'aide de l'interprétation du contexte. Il suffit d'un mot porteur d'une voix étrangère pour que le rapport entre les voix soit complètement bouleversé.

Dans le deuxième paragraphe de discours indirect libre de l'extrait, un énoncé semble, en fait, être un élément de narration qui caractérise le paragraphe de discours direct qui va suivre. L'énoncé « Elle l'imitait même!... » peut difficilement être associé à un autre énonciateur que le narrateur. La présence du « même » dans l'énoncé renforce le lien qu'il entretient avec le narrateur. L'adverbe « même » marque le renchérissement que le narrateur voit dans les actes et les paroles de Delphine et implique une gradation qui ne peut se faire que du point de vue du narrateur. Néanmoins, en l'absence de ce « même », le contexte inviterait encore le

lecteur à associer l'énoncé en question uniquement au narrateur. Dans tous les autres énoncés du paragraphe, il est possible d'entendre la voix de Delphine. Toutefois, il est très peu probable que Delphine ait besoin de spécifier qu'elle imite le freluquet d'os. Une personne qui raconte une histoire oralement n'a pas besoin de dire qu'elle imite la voix ou le ton d'un personnage; elle prend cette voix, elle adopte ce ton, et l'auditeur comprend qu'elle parle alors comme l'autre devait parler. Le conteur peut toujours donner des précisions sur la nature de cette voix ou de ce ton, mais il est absolument inutile pour lui de dire qu'il imite l'autre. L'énoncé « Comme ça qu'il parlait : nasilleux... » qui suit « Elle l'imitait même! » peut donc être attribué en partie à Delphine. Il est même fort probable que Delphine donne des précisions sur la voix qu'elle imite puisqu'après, elle s'interroge sur l'origine de cet accent : « dans un drôle d'anglais d'ailleurs... Elle croyait que c'était plutôt scotch... il était pas de Londres certainement... ». Si le narrateur précise que Delphine imite le freluquet, c'est que, contrairement à Delphine, il raconte son histoire à l'écrit. Le narrateur se trouve donc ici devant la nécessité de narrativiser une action de Delphine parce qu'il fait face à la difficulté de rendre à l'écrit ce que Delphine accomplit oralement.

Céline aurait toujours pu rendre par la graphie l'accent du freluquet. Le lecteur aurait alors compris que Delphine imite celui-ci. Céline utilise ce procédé pour rendre l'accent de certains personnages (Borokrom et Prospero) dans *Guignol's band*. Il cherche ainsi à reproduire l'effet comique que peut avoir un accent. Toutefois, il emploie ce procédé avec parcimonie. Par exemple, le narrateur, dans un passage où il raconte l'histoire de Prospero, rapporte, une première fois, sans accent les paroles de Prospero en anglais et il les rapporte, une seconde fois, en français et en imitant l'accent italien pour donner une idée au lecteur de son zézaiement.

L'accent d'un personnage est rarement rendu à l'aide de la graphie plus de deux ou trois lignes. Le paragraphe de discours direct où Delphine imite le freluquet fait seize lignes. Céline choisit de lexicaliser l'accent du freluquet à l'aide de l'énoncé « Elle l'imitait même!... » pour ne pas abuser de ce procédé qui peut rapidement paraître facile et grotesque.

Ainsi, l'énoncé « Elle l'imitait même!... » est un élément de narration qui se trouve fondu dans le discours indirect libre. Il a pris la forme du discours indirect libre. Le lecteur doit vraiment s'attarder au rapport du discours et de la narration pour le remarquer. Il a même adopté le temps du discours indirect libre : il est à l'imparfait alors que la narration qui a introduit le discours indirect libre est au présent narratif. L'énoncé « Elle l'imitait même!... » est un élément de narration comparable aux autres éléments de narration du début du premier paragraphe. Des énoncés comme « Elle souffle encore puis elle explique... » et « elle y arrive tout de même... » renseignent le lecteur sur le discours de Delphine au même titre que le fait l'énoncé « Elle l'imitait même!... ». Cependant, ils servent à introduire le discours indirect libre tandis que l'énoncé à l'imparfait introduit le discours direct qui va suivre.

Cet exemple nous montre comment Céline arrive à fondre un élément plus narratif pour le faire correspondre en apparence au reste du discours indirect libre. L'usage du présent dans cet énoncé à l'imparfait aurait placé celui-ci complètement en retrait par rapport au discours indirect libre. Le maquillage que lui fait subir Céline en l'utilisant à l'imparfait s'avère donc ici déterminant pour sa position à l'intérieur du discours indirect libre.

Nous avons vu jusqu'ici que le discours indirect libre peut se composer d'énoncés qui se rapprochent du discours indirect par leur repérage externe, d'énoncés où la voix du narrateur est complètement superposée à celle d'un personnage, d'énoncés nominaux qui peuvent servir à opérer une transition entre ces deux formes de discours indirect libre et d'énoncés de narration fondus dans le discours indirect libre. Un autre type d'énoncé semble au contraire rapprocher le discours indirect libre du discours direct.

### **Le discours indirect libre *direct***

Certains énoncés dans le discours indirect libre peuvent être attribués à un personnage spécifique. Seule l'absence de guillemets semble différencier ces énoncés du discours direct. Le premier exemple que nous allons donner de ce type de discours indirect libre n'est pas simple à comprendre parce que les énoncés qu'il fait intervenir sont traversés par trois voix différentes. Nous l'avons tout de même retenu, car il donne l'exemple d'une transition admirable entre le discours direct et le discours indirect libre. Ce passage de discours indirect libre arrive juste après le paragraphe de discours direct qui suivait les deux paragraphes de discours indirect libre de l'exemple précédent. Dans le paragraphe de discours direct, le narrateur rapporte de façon directe les paroles de Delphine qui, elle-même, imite - donc rapporte de façon directe - la voix du freluquet en train de lui parler. Les deux énoncés qui vont servir d'exemple opèrent la transition entre le discours direct de ce paragraphe et le discours indirect libre qui va suivre :

« Je suis le Physicien du Ciel!... Le Mage des Âmes!... Je  
sais rendre le souffle aux mourants!... N'allez pas vous perdre dans

la ville! Ne vous laissez pas détourner par les sortilèges du Fourchu!... Le diable est fée aux filles folles! Gardez-vous Delphine! Gardez-vous!... Le charme de l'air!... »

Fumées!... Fumées!... à peine il avait dit ces mots qu'il s'était tout ratatiné, recroquevillé sur le trottoir... là sous ses yeux!... évanoui!... un petit bout de chiffon juste sous le réverbère!... et puis rien du tout!... (p. 211-212)

Les énoncés « Fumées!... Fumées!... » arrivent immédiatement après le paragraphe de discours direct et ils commencent un paragraphe dominé par le discours indirect libre. Ils sont à la frontière de deux formes de discours, tant par leur position que par la façon dont ils sont employés.

Les deux énoncés sont sous la dépendance « indirecte » d'un verbe de communication qui arrive après eux. Lorsque le lecteur se retrouve face à ces deux énoncés, il peut avoir un instant d'hésitation; il ne sait pas à qui les attribuer; les guillemets sont fermés derrière eux, mais ils semblent s'inscrire par leur nature dans le discours du freluquet. L'énoncé qui les suit, les attribue justement au freluquet au moyen d'un verbe de communication. Cependant, les deux énoncés ne sont pas directement dépendants de ce verbe. Le complément d'objet direct du verbe « dire » est « ces mots ». C'est par un rapport d'apposition entre « ces mots » et les deux énoncés que ceux-ci entretiennent une relation avec le verbe de communication.

Les deux énoncés ont acquis une autonomie par rapport au discours direct – ils semblent en fait « échappés » du discours direct, comme s'ils avaient sauté la clôture que constituent les guillemets – pour aussitôt être attribués au freluquet. Pourtant, le lecteur hésite une fraction de seconde en les lisant. Cela suffit pour que le narrateur principal et Delphine ne laissent pas exclusivement la prise en charge de

ces paroles au freluquet; le lecteur entend aussi la voix de ces deux narrateurs dans les deux énoncés. Les deux énoncés appartiennent bel et bien au freluquet, mais ils sont détachés du discours direct de celui-ci parce que les deux narrateurs portent un regard particulier sur eux. Les narrateurs s'attardent sur ces deux énoncés parce que ce sont eux qui vont, en quelque sorte, provoquer la disparition du freluquet. Ils réussissent ainsi, comme par un tour de magie, à faire entendre au lecteur la voix du freluquet de façon directe, tout en intégrant celle-ci à la description de la disparition du freluquet.

Les énoncés « Fumées!... Fumées!... » sont un discours indirect libre dans lequel la voix du freluquet prédomine sur la voix de Delphine et celle du narrateur, alors que les énoncés qui suivent sont un discours indirect libre qui joue le rôle de narration pour les énoncés qui le précèdent et dans lequel seules les voix de Delphine et du narrateur sont présentes.

Ainsi, il arrive que des énoncés de discours indirect libre entretiennent une étroite relation avec un personnage spécifique. Dans l'exemple que nous venons d'analyser, ce type de discours indirect libre permet d'effectuer une transition entre le discours direct et la narration constituée de discours indirect libre.

Avant de poursuivre sur la question du discours indirect libre qui se rapproche du discours direct, nous allons examiner un instant le paragraphe qui suit le paragraphe des deux énoncés de l'exemple précédent. Dans ce paragraphe, le narrateur récapitule en partie l'histoire que vient de raconter Delphine :

Ah! alors une sacrée histoire! La façon dont il s'était jeté dessus! *vromb!* du réverbère!... abattu sur elle!... juste à la sortie

du Tunnel!... de tout son poids!... pas lourd! rien qu'en os!... ça alors certain! positif!... (p. 212)

Il est clair pour le lecteur que c'est le narrateur qui est responsable de ce paragraphe. Les deux premiers énoncés font comprendre au lecteur que le narrateur reprend les aspects qui l'ont frappé dans l'histoire de Delphine. Il est en apparence le seul énonciateur responsable des énoncés du paragraphe, puisqu'en donnant des indices qui prouvent qu'il résume l'histoire de Delphine, il s'approprie en quelque sorte cette histoire, il la raconte de son point de vue, il en garde ce qui lui plaît, ce qui l'a le plus touché. Cependant, ce n'est pas tout à fait vrai. Même résumée par le narrateur, l'histoire de Delphine garde les accents de la voix de celle-ci.

Ce qui intéresse précisément le narrateur dans l'histoire de Delphine, c'est la façon dont elle la raconte et c'est cela que le narrateur tente de reproduire en résumant l'histoire. C'est « une sacrée histoire » par « la façon » dont Delphine décrit l'apparition violente du freluquet. La comparaison de ce résumé avec le paragraphe où Delphine décrit l'apparition du freluquet (la première citation de cette série d'exemples portant sur l'histoire de Delphine) nous apprend que ce n'est pas la fidélité aux mots employés par Delphine qui compte pour rendre « la façon » que Delphine a de raconter son histoire. Le narrateur semble même éviter d'employer les mêmes mots : le « *vlam!* » de la chute du freluquet sur Delphine devient un « *vromb!* », « léger » devient « pas lourd » alors que « paquet d'os » devient « rien qu'en os ». Céline donne ainsi l'impression au lecteur que le narrateur du roman est très spontané et qu'il prend les mots et les expressions qui lui viennent subitement à l'esprit pour évoquer le passé. Ce qui importe pour le narrateur, ce n'est pas de savoir si Delphine a employé « *vlam!* » ou « *vromb!* », mais l'usage même d'une

onomatopée qui évoque le bruit de la chute du freluquet sur Delphine. De plus, les faits semblent importants pour le narrateur : le freluquet tombe d'un réverbère, cela se passe à la sortie du Tunnel, le freluquet est léger, il est fait d'os. Le narrateur revient constamment dans le roman sur des faits qui paraissent l'avoir particulièrement marqué. C'est justement la manière que Delphine a de rapporter certains faits qui forme « la façon » qu'elle a de raconter son histoire.

Certains énoncés qui rapportent ces faits semblent même faire entendre de façon directe la voix de Delphine : « juste à la sortie du Tunnel!... de tout son poids!... pas lourd! rien qu'en os!... ». Qu'est-ce qui empêche de croire que ces énoncés ne sont pas plus près des paroles prononcées par Delphine que les énoncés du premier paragraphe de l'histoire du freluquet? En fait, lorsque le narrateur résume l'histoire de Delphine, il rapporte aussi sa propre histoire et sa propre voix, puisque l'histoire de Delphine, dans le premier paragraphe que nous avons analysé, était déjà écrite en discours indirect libre. Qu'est-ce qui permet de déterminer la part de la voix du narrateur et la part de la voix de Delphine dans ce premier paragraphe? Pour une raison assez simple, dans ce premier paragraphe, la voix de Delphine semble plus importante que dans le paragraphe où le narrateur résume l'histoire de Delphine. Bien que l'histoire soit racontée à l'aide du discours indirect libre dans le premier paragraphe, celle-ci est présentée au moment où Delphine la raconte dans le roman. Le résumé de l'histoire, quant à lui, n'est pas attribué de cette façon à Delphine; il est provoqué par la stupéfaction du narrateur devant cette histoire. Pourtant, la voix de Delphine finit par s'imposer dans ce paragraphe où le narrateur est de façon évidente responsable des énoncés. La voix du narrateur est donc inséparable de la voix de Delphine dans le paragraphe où le narrateur résume

l'histoire de Delphine : la façon qu'a Delphine de raconter son histoire est la même que celle dont Céline écrit son roman. Une voix supérieure semble faire en sorte que l'histoire de Delphine s'inscrive parfaitement dans la stylistique de l'œuvre... Céline ne veut que des « sacrées histoires » pour son roman., des histoires propres à éveiller l'émotion du lecteur.

Les personnages de Céline ont tous une part de la verve du narrateur qui les relie entre eux ainsi qu'avec l'écrivain qu'est Céline. Le discours indirect libre facilite le mélange entre les différentes voix qui composent le roman au point qu'il est impossible de savoir si le narrateur écrit comme les personnages parlent ou si ce sont les personnages qui parlent comme écrit le narrateur. Élisabeth Craig, la danseuse américaine qui a vécu quelques années avec Céline, a dit dans une interview que, lorsque Céline s'enfermait pour écrire, il se métamorphosait et devenait monstrueux comme les personnages de ses romans. C'est comme si Céline, en donnant une part de lui-même à ses personnages, acceptait, en retour, une part de ceux-ci.

Dans le discours indirect libre semblable au discours direct, il n'est pas rare que la prise en charge d'un énoncé se fasse après coup. Dans l'exemple où deux énoncés de discours indirect libre jouaient un rôle de transition entre un paragraphe de discours direct et un paragraphe de discours indirect libre, la prise en charge de l'énonciation de ces deux énoncés se faisait après ceux-ci, grâce au lien d'apposition qu'ils entretenaient avec le complément d'objet direct d'un verbe de communication. Toutefois, ce verbe de communication n'aurait, à la rigueur, pas été nécessaire pour

que le lecteur attribue ces énoncés au freluquet : le contexte permettait aisément d'établir un lien entre ces énoncés et celui-ci.

Il arrive que rien ne permette dans le contexte d'attribuer la responsabilité d'un énoncé à un personnage et que cette responsabilité soit établie après l'énoncé. C'est ce qui se produit dans l'exemple suivant :

Clodovitz en nous voyant venir il a fait un petit peu la gueule... faut bien dire les choses... L'infirmière a été le prévenir qu'on le demandait tout spécialement... Il était au fond de l'hôpital en train de donner des soins d'urgence... d'après cette personne... Moi je crois qu'il dormait plutôt... Il est arrivé assoupi, il voyait pas clair, il se frottait les yeux... (p. 152)

Le lecteur ne peut comprendre la part de responsabilité de l'infirmière dans l'énoncé « Il était au fond de l'hôpital en train de donner des soins d'urgence... » qu'après avoir lu l'énoncé suivant. Avec l'énoncé « d'après cette personne », l'énoncé précédent acquiert une dimension plurivocalique qu'il n'avait pas avant.

La voix de l'infirmière dans l'énoncé en question était jusqu'alors fort ténue. Aucun indice ne permettait au lecteur de croire, hors de tout doute, que l'infirmière était l'énonciatrice de cet énoncé. Au contraire, l'énoncé apparaissait comme un simple élément de narration. Ferdinand peut avoir constaté de lui-même que Clodovitz était en train de donner des soins d'urgence; Clodovitz peut même l'avoir dit à Ferdinand puisque le narrateur parle de l'action de l'infirmière après avoir présenté Clodovitz. Rien n'indique jusqu'ici que l'infirmière est la personne par qui cette information parvient au personnage du narrateur.

L'énoncé « d'après cette personne » insuffle rétroactivement la voix de l'infirmière dans l'énoncé qui le précède. La voix du narrateur se trouve, en quelque sorte, bousculée par la voix de l'infirmière qui réinvestit l'énoncé. L'énoncé qui apparaissait d'abord avoir été complètement pris en charge par le narrateur se trouve attribué à un nouvel énonciateur. Seule la présence du verbe à l'imparfait « était » rappelle alors la présence du premier énonciateur. Sans ce verbe à l'imparfait, l'énoncé pourrait pratiquement être considéré comme étant du discours direct : l'énoncé « d'après cette personne » donne la responsabilité de l'acte illocutoire à l'infirmière, mais le verbe à l'imparfait fait de l'énoncé un élément de narration.

Cet énoncé est un cas intéressant de double énonciation. Il apparaît dans un premier temps comme un simple élément de narration et il devient, à la lecture de l'énoncé qui le suit, un élément de discours indirect libre où domine la voix du personnage de l'infirmière. Il faut noter que la liberté syntaxique de l'écriture de Céline joue un rôle déterminant pour permettre l'ambiguïté de l'énoncé en question. Une écriture plus « classique » n'aurait jamais permis un tel renversement au niveau de l'énonciation. Selon Godard, l'écriture de Céline appelle le lecteur à considérer le texte avec un regard différent : « On a tôt fait, lisant Céline, de mettre entre parenthèses l'exigence de continuité et de cohérence discursives qui guide ailleurs, pour se laisser emporter par un débit d'une autre nature, qui contredit, sinon notre expérience véritable, du moins nos habitudes de lecture, en nous venant presque simultanément de plusieurs sources »<sup>1</sup>. Quoiqu'il en soit, le dernier exemple illustre très bien à quel point il est nécessaire de se référer au cotexte pour entreprendre l'étude d'un énoncé de Céline. Le plurivocalisme peut surgir à tout moment, il peut

<sup>1</sup> GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 168.

même avoir un effet à rebours comme nous venons de le voir. Le lecteur ne sait jamais à quel moment Céline donnera un indice qui lui permettra d'évaluer la nature des voix qui traversent un énoncé.

Dans son livre *Le dire et le dit*, Oswald Ducrot étend la théorie de Bakhtine sur la polyphonie à l'étude des énoncés pour ébranler le postulat qui veut qu'un énoncé isolé n'abrite qu'une seule voix. Nous ne tenterons pas de démontrer ici qu'un énoncé isolé peut faire entendre plus d'une voix. Ducrot explique très bien comment cela est possible. Nous nous contenterons d'avancer que l'étude d'un énoncé pris isolément ne peut rendre compte de toute la complexité du jeu plurivocalique.

Céline en écrivant l'énoncé « Il était au fond de l'hôpital en train de donner des soins d'urgence... » a décidé de le faire suivre d'un énoncé qui modifie grandement la place qu'y occupent la voix du narrateur et la voix de l'infirmière. Céline aurait pu faire précéder cet énoncé de l'énoncé « d'après cette personne... », mais il ne l'a pas fait. Il n'a pas inclus, non plus, ce second énoncé avec le premier. Le narrateur marque le lien qui existe entre l'énoncé et l'infirmière seulement après celui-ci. Le narrateur aurait pu ne jamais marquer ce lien. L'énoncé serait resté en apparence un simple élément de narration. Si l'on regarde l'extrait de plus près, on se rend compte que le narrateur émet cette précision sur l'énoncé précédent non pas pour éclairer le lecteur sur la nature profonde de l'énoncé en question, mais pour pouvoir présenter l'opinion de Ferdinand sur la situation : « Moi je crois plutôt qu'il dormait ». Il est nécessaire pour le narrateur d'indiquer la présence de la voix de l'infirmière pour que la voix de Ferdinand puisse s'opposer à celle-ci.

Le narrateur établit que c'est l'infirmière qui est responsable de cette affirmation et donne une place prépondérante à la voix de l'infirmière dans l'énoncé, parce qu'il prévoit l'arrivée de l'énoncé dominé par la voix de Ferdinand. Ferdinand émet un doute par rapport à l'énoncé en question, mais il ne peut douter de l'énoncé que si la voix de l'infirmière a investi l'énoncé qui dans un premier temps semblait être celui du narrateur, car il n'a pas conscience de l'existence du narrateur (le narrateur arrive a posteriori).

La voix du narrateur est d'ailleurs très présente dans l'énoncé où Ferdinand émet un doute. Le verbe « croire » est au présent alors que le paragraphe est écrit au passé composé et à l'imparfait. Qui croit que Clodovitz dormait? À notre avis, le narrateur doute tout autant que son personnage de l'affirmation de l'infirmière. Les deux entités sont ici indissociables. Le présent du verbe « croire » nous pousse à penser que c'est le narrateur qui émet un doute sur l'affirmation de l'infirmière, mais les précisions que le narrateur donne dans les énoncés qui suivent démontrent au lecteur que Ferdinand est conscient du fait que Clodovitz semble endormi : « Il est arrivé assoupi, il voyait pas clair, il se frottait les yeux... ». Ces faits ne peuvent arriver à la mémoire du narrateur que s'ils ont marqué Ferdinand. En employant le présent, le narrateur se projette ici dans le passé. Il retrouve le doute de son personnage. Du fait que c'est Ferdinand, et non le narrateur, qui a douté le premier de l'affirmation de l'infirmière, il nous semble que c'est à la voix de Ferdinand que s'oppose la voix de l'infirmière. Le narrateur se confond avec son personnage pour rendre actuelle l'opposition de la voix de Ferdinand et de celle de l'infirmière. La tension qui résulte de cette opposition est beaucoup plus vive si le doute semble

subsister. Par l'usage du présent, le narrateur fait en sorte que le doute de Ferdinand n'appartienne pas au passé.

L'énoncé « Il était au fond de l'hôpital en train de donner des soins d'urgence... » semble tout d'abord être un élément de narration. Il se transforme en une forme de discours indirect libre dominé par la voix de l'infirmière grâce au regard différent que porte sur lui le lecteur suite à la lecture de l'énoncé « d'après cette personne... » et accède à un véritable plurivocalisme d'opposition lorsque la voix de l'infirmière se trouve confrontée à la voix de Ferdinand et à celle du narrateur dans l'énoncé « Moi je crois qu'il dormait plutôt... ». Il faut aussi faire référence aux énoncés qui suivent ce dernier énoncé pour expliquer le rapport du narrateur à son personnage dans celui-ci.

Il est impossible de décrire la complexité plurivocalique d'un énoncé de Céline sans faire référence aux énoncés qui suivent ou qui précèdent cet énoncé. Certes, un énoncé peut développer son propre plurivocalisme, mais la véritable dimension plurivocalique d'un énoncé se développe dans sa relation avec les autres énoncés. Tous les énoncés dans *Guignol's band* sont ainsi susceptibles de devenir plurivocaliques.

Le discours indirect libre apparaît comme la forme la plus apte à se fondre dans la narration. Le narrateur raconte souvent son histoire en utilisant la voix d'un personnage. Bien des énoncés de la narration sont susceptibles d'appartenir à un personnage sans que le narrateur souligne le lien qui peut exister entre l'énoncé et le personnage. L'énoncé « Il était au fond de l'hôpital en train de donner des soins

d'urgence... », à propos duquel le narrateur révèle après coup le lien qui existe entre celui-ci et le personnage de l'infirmière, nous permet de mieux comprendre la dynamique qui s'établit entre le narrateur et les personnages : le narrateur utilise leur voix pour raconter l'histoire et il se donne la liberté de révéler, de seulement suggérer ou même de ne pas révéler la présence de leur voix dans la narration.

*Guignol's band* semble être composé d'une infinité de paroles rapportées, comme si Ferdinand en vivant à Londres avait enregistré ses pensées et les discours tenus par les personnages qu'il fréquentait et que le narrateur utilisait cette matière pour composer son roman. Le narrateur se livre à un montage de ces « enregistrements » et les rend sous trois principales formes : une narration souvent composée de discours indirect libre, le discours indirect et le discours direct. Le narrateur s'efforce aussi de mélanger ces formes de discours rapporté et de maintenir un flou sur les frontières qui les séparent.

### **Discours indirect libre et narration**

Dans de nombreux passages de narration, la présence d'une voix autre que celle du narrateur joue un rôle déterminant. La narration se compose alors de discours indirect libre dans lequel le narrateur se sert de la voix d'un ou de plusieurs personnages pour raconter son histoire. Voici la première partie d'un exemple qui permet de vraiment comprendre ce phénomène :

« Ah! va chier, tu comprends rien! » Voilà ce qu'il conclut...  
On parle d'autre chose... Il était cuisinier chez Barbe lui dans Soho Square, aussi « extra » à la *Royale*... comme ça il jouait les « syndiqués »... la position régulière!... mais surtout adroit le nain

aux cartes!... Son vrai afur! sa magie!... Ah, tout ce qu'il voulait aux jeux!... « Syndiqué »! ses entrées partout... Il tutoyait tous les « chefs »... tous les clubs de Londres... Il leur montrait ses passes terribles... au poker! au whist! tric-trac! invincible à tous les mélanges!... Pour ça qu'on l'appelait Mille-Pattes... On le voyait pas entrer sortir... Une petite partie sur le pouce!... En avant messieurs! Pas plus haut que la table!... le nabot... On lui installait des coussins pour qu'il puisse toujours jouer à sa hauteur... Il amusait les entraîneuses... et toujours aimable complaisant... et puis encore extra aux Courses! ah là tuyauté comme un pape! vraiment comme personne! Toujours trois « placés » au Derby!... pour le moins!... À Londres n'est-ce pas depuis 18 ans! et des ronds de côté!... Réformé à cause de ses jambes, de ses manches de veste... jamais un jour de service!

« Mais j'ai pas les doigts réformés! C'est ça qui compte dans ma partie!... »

Il se cache pas d'être intelligent.

Il est terrible de ses doigts, d'un jeu il en fait dix ou douze comme ça sous vos yeux! tellement il bas à la voltige!... Il joue qu'avec les clients, jamais avec les amis!... Ah ça non! Hors classe!... (p. 246-247)

Situons tout d'abord l'extrait. Mille-Pattes apporte au personnage du narrateur le *Mirror* qui comprend un article sur l'incendie de la boutique de Titus Van Claben. Mais, la conversation entre Ferdinand et Mille-Pattes prend un autre cours. L'extrait commence ici. C'est l'occasion pour le narrateur de présenter au lecteur le personnage de Mille-Pattes dans un petit récit qui s'intègre parfaitement au reste de l'histoire. Le lecteur a l'impression de découvrir Mille-Pattes à travers une conversation de Ferdinand et de Mille-Pattes, mais, le narrateur ne rapporte pas cette conversation, il ne retient que les faits que Ferdinand apprend sur Mille-Pattes. En fait, le narrateur allie, dans sa narration, les paroles de Mille-Pattes à son expérience du personnage pour en dresser un portrait très vivant.

Quelles paroles appartiennent à Mille-Pattes? Dans quel énoncé le narrateur complète-t-il le portrait de Mille-Pattes à l'aide de sa propre expérience du personnage?

Il est impossible de déterminer précisément l'appartenance de chaque énoncé où la voix de Mille-Pattes et celle du narrateur sont toutes les deux présentes. Toutefois, dans certains énoncés, la voix d'un des deux locuteurs est tellement prédominante qu'elle semble exclure l'autre voix. Cela se produit, par exemple, à la fin du premier paragraphe : « Réformé à cause de ses jambes, de ses manches de veste... jamais un jour de service ! ». L'énoncé « jamais un jour de service ! » séparé de l'énoncé précédent par les trois points semble appartenir exclusivement au locuteur qu'est Mille-Pattes, d'autant plus que l'énoncé est suivi par du discours direct dans lequel Mille-Pattes évoque sa condition de réformé.

Dans cet énoncé, la voix de Mille-Pattes prédomine donc sur celle du narrateur. Cet énoncé de discours indirect libre se rapproche du style direct. Contrairement aux énoncés qui le précèdent, il ne procède pas d'un repérage externe (les deux énoncés précédents utilisent le pronom « ses » à la troisième personne pour parler des jambes de Mille-Pattes). Le dernier énoncé fait entendre la voix « libérée » Mille-Pattes à l'intérieur du discours indirect libre. Les trois points qui précèdent l'énoncé et le point d'exclamation sur lequel il se termine jouent un rôle important dans l'émancipation de la voix de Mille-Pattes. Les trois points séparent l'énoncé des énoncés qui viennent avant, tout en lui permettant de garder un certain lien avec eux. Le point d'exclamation procure la tension nécessaire pour que la voix de Mille-Pattes s'impose face à la voix du narrateur. Le discours direct (« Mais j'ai pas les doigts

réformés! C'est ça qui compte dans ma partie!... ») qui suit immédiatement cet énoncé semble être le résultat de l'émancipation de la voix de Mille-Pattes, comme si la voix de Mille-Pattes avait réussi à franchir la frontière du discours indirect libre pour devenir du discours direct.

Le discours indirect libre semble, chez Céline, être une forme de discours propice au passage au discours direct. La voix d'un personnage que le discours indirect libre permet d'intégrer à la narration peut devenir prédominante et aisément opérer une transition vers le discours direct. Grâce à l'usage que Céline fait du discours indirect libre, il n'y a plus de frontière infranchissable entre la narration et les voix des personnages. Il n'est plus nécessaire pour le narrateur d'indiquer à l'aide d'un verbe présentateur qu'il accorde la prise en charge de la parole à un personnage. La prise en charge de la parole est pratiquement déjà accordée dans l'énoncé de discours indirect libre qui opère la transition avec le discours direct. Il suffit que le prochain énoncé soit entre guillemets pour « officialiser » le passage du discours indirect libre au discours direct.

Parfois, le passage de la voix dominante d'un énoncé de discours indirect libre au discours direct ne se produit pas. C'est le cas dans le quatrième paragraphe de l'exemple. Dans les quatre derniers énoncés la voix de Ferdinand s'affranchit progressivement de la voix du narrateur : « Il joue qu'avec les clients, jamais avec les amis!... Ah ça non! Hors classe!... ». Dans le deuxième énoncé de cette suite d'énoncés, la voix de Mille-Pattes paraît déjà commencer à se distinguer de la voix du narrateur. Cependant, ce deuxième énoncé n'est séparé que par une virgule de l'énoncé précédent qui, lui, est écrit du point de vue du narrateur. Il faut attendre le

troisième énoncé, séparé des deux énoncés précédents par les trois points, pour que la voix de Mille-Pattes s'émancipe vraiment de la voix du narrateur. Le quatrième énoncé se situe au même niveau que le troisième; il fait entendre la voix de Mille-Pattes qui s'est affranchie de la voix du narrateur. Même si la voix de Mille-Pattes prédomine complètement sur la voix du narrateur dans les deux derniers énoncés, elle ne devient pas complètement indépendante dans le texte qui suit ce paragraphe. La prédominance de la voix d'un personnage dans le discours indirect libre n'aboutit donc pas nécessairement à un passage au discours direct.

Dans la suite du passage, la voix de Mille-Pattes va être remplacée par la voix des prostituées du *Leicester* pour poursuivre sous un autre angle le portrait que dresse le narrateur du personnage :

Quand il s'amenait au *Leicester*, tout de suite : « Mille-Pattes à la cuisine! »... Ah! pas de chichis! tout de suite! hop là! Mille-Pattes l'as aux frites!... pas son pareil pour les soufflées...

« Allez Mille-Pattes, à la poêle!... » que ça hurlait du haut en bas... toutes les demoiselles!... « T'auras du bécot!... »

En fait, il se les farcissait toutes et à l'œil pour ses pommes soufflées!... On lui permettait, hommes d'accord, c'était trop leur faible les pommes frites!... Alors vraiment chouettes au saindoux, et le petit saumur si possible!... C'était mieux que de l'huître il paraît faites « à la Mille-Pattes »!... Je crois que c'est le seul vice vraiment français, les frites!... à bien réfléchir... juste belles amenées, dorées, salées, pas trop, ni sèches, ni grasses, sur un coup de blanc... On pouvait plus les arracher quand le nabot se mettait à la poêle... C'était des assiettées monstres et des hourras à plus finir... à faire crouler tout le bobinus... Au moins quelques fois 10 et 12 mecs comme ça tassés à la table à se régaler au croustiti... sans compter les dames forcément!... (p. 247)

La voix des prostituées ne joue pas le même rôle que la voix de Mille-Pattes dans les paragraphes précédents. La voix de Mille-Pattes orientait le déroulement de la

narration. À travers le discours indirect libre, le lecteur avait l'impression d'entendre Mille-Pattes raconter sa propre histoire à Ferdinand. La voix des prostituées sert, quant à elle, à supporter le récit que poursuit le narrateur. Avec leur aide, le narrateur veut faire vivre au lecteur l'émotion que suscite dans le bordel l'arrivée de Mille-Pattes « l'as aux frites ».

Dans le premier paragraphe, le narrateur passe du discours direct à un discours indirect libre dans lequel prédomine la voix des prostituées. Après le premier énoncé de narration, qui sert à situer physiquement le personnage de Mille-Pattes, le narrateur fait résonner la voix des prostituées en se servant du discours direct. Le lecteur est accueilli dans le bordel de la même façon que Mille-Pattes. Le narrateur vient à peine de faire pénétrer le lecteur dans l'univers du *Leicester* que, déjà, il fait face aux éclats de voix enthousiastes des filles : « “Mille-Pattes à la cuisine!” ». Cet énoncé de discours direct sert en quelque sorte à saisir le lecteur, à le surprendre, à lui faire éprouver la joie que provoque l'arrivée de Mille-Pattes dans la maison close. L'énoncé de discours direct doit être relativement bref pour bien faire ressortir l'éclat de la voix des prostituées. Le narrateur s'empresse de réinvestir de sa propre voix les énoncés qui suivent cet énoncé de discours direct en ne les plaçant pas entre guillemets : « Ah! pas de chichis! tout de suite! hop là! Mille-Pattes l'as aux frites!... pas son pareil pour les soufflées... ». La voix des prostituées reste prédominante dans ces énoncés, mais la présence de la voix du narrateur leur donne une dimension narrative que n'avait pas l'énoncé de discours direct. En provoquant une variation au niveau de la présence de la voix des prostituées, le passage du discours direct au discours indirect libre fait ressortir l'éclat qu'avait la voix des prostituées dans l'énoncé de discours direct.

Ainsi, il ne suffit pas de juxtaposer du discours direct à de la narration pour bien faire entendre la voix des prostituées. Céline se livre à un jeu complexe de variations de l'intensité des voix pour rendre son texte polyphonique. Il peut aussi bien passer du discours direct au discours indirect libre que du discours indirect libre au discours direct pour marquer le texte de ces variations. Par exemple, le paragraphe qui suit ce premier paragraphe de l'extrait que nous analysons offre au lecteur un retour immédiat au discours direct des prostituées.

Dans le troisième paragraphe, la voix du narrateur réinvestit le texte. Le lecteur peut encore percevoir la voix des prostituées dans des énoncés comme « Alors vraiment chouettes au saindoux, et au petit saumur si possible ». Cependant, plusieurs énoncés du paragraphe sont avant tout narratifs : « En fait, il se les farcissait toutes et à l'œil pour ses pommes soufflées!... », « On pouvait plus les arracher quand le nabot se mettait à la poêle... », « C'était des assiettées monstres et des hourras à plus finir... », etc. Le narrateur se permet même une réflexion sur les frites : « Je crois que c'est le seul vice vraiment français, les frites!... à bien réfléchir... juste belles amenées, dorées, salées, pas trop, ni sèches, ni grasses, sur un coup de blanc... ». La voix des prostituées ne domine pas le paragraphe comme elle dominait les deux paragraphes précédents. Le narrateur a déjà présenté dans ces paragraphes la réaction enthousiaste que provoque l'arrivée de Mille-Pattes. Le troisième paragraphe décrit la scène de vie qu'entraîne la préparation des frites et le festin carnavalesque qui s'en suit.

Le narrateur ne se lance pas dans une description méthodique de la préparation des frites, de la cuisine et de la salle à manger pour évoquer cette scène. Il ne s'attarde pas plus aux hommes et aux femmes qui participent au « festin ». Pourtant, la scène est extrêmement vivante. Le lecteur a l'impression de vraiment voir Mille-Pattes préparer le casse-croûte, et, ensuite, les convives se régaler. Le narrateur se sert de la voix des prostituées pour rendre polyphonique ce tableau. Il suffit au narrateur de faire surgir la voix des prostituées dans quelques énoncés de discours indirect libre pour que le troisième paragraphe fasse écho aux paragraphes dans lesquels la voix des prostituées est très marquée.

Grâce au discours indirect libre, la voix des prostituées s'intègre à la narration tout en apportant au narrateur le plurivocalisme dont il a besoin pour insuffler à la scène le « rendu émotif » si cher à Céline. La voix des personnages est un matériau essentiel à la composition du récit dans *Guignol's band*. La petite histoire que raconte le narrateur dans cet extrait repose sur des voix qu'il agence de manière à ce qu'elles traduisent, à travers l'émotion dont elles sont porteuses, la vérité d'un moment. La joie de prostituées retentit, résonne dans les mots qu'emploie le narrateur, et peut-être même par-delà, dans l'esprit du lecteur (rien n'exclut l'existence chez le lecteur d'un plurivocalisme de la pensée que réveillerait la polyphonie du texte : « Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête!... dans sa propre tête!... »<sup>1</sup>).

Dans la première partie de l'exemple, le narrateur rapporte une conversation en discours indirect libre que Ferdinand a avec Mille-Pattes, afin de présenter celui-

<sup>1</sup> *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983, p. 99.

ci comme personnage. De cette conversation, le narrateur ne retient que les propos de Mille-Pattes qui ont rapport à ses expériences de vie; les propos qu'a pu tenir Ferdinand lors de cette conversation sont, quant à eux, occultés. Dans la deuxième partie, le narrateur représente une scène de vie du *Leicester* qui a pour origine les frites que prépare Mille-Pattes. Le narrateur se sert de la voix des prostituées pour animer cette scène de l'enthousiasme provoqué par les frites. Dans la première partie, la voix de Mille-Pattes semble orienter la narration, tandis que dans la deuxième partie, la voix des prostituées paraît assumer un rôle de soutien à la narration. Après ces deux parties qui forment la petite histoire de Mille-Pattes, le récit reprend en faisant intervenir le discours direct d'un article de journal, avec lequel va s'opposer un discours indirect libre composé de la voix de Ferdinand et de la voix du narrateur. Céline fait donc succéder au mouvement des voix que comportait l'histoire de Mille-Pattes un nouveau rapport plurivocalique. Le texte de *Guignol's band* semble souvent se développer selon ce genre d'enchaînement polyphonique.

Nous avons vu que la présence des voix varie à l'intérieur du discours indirect libre. Nous avons identifié une forme de discours indirect libre qui se rapproche du discours indirect par le repérage externe qu'elle opère et qui peut servir de transition entre la narration et le discours indirect libre ainsi qu'une autre forme qui se rapproche du discours direct et qui sert parfois de transition entre le discours indirect libre et le discours direct. Le discours indirect libre, par les différentes formes qu'il prend, permet un mouvement continu des voix entre la narration et le discours direct. Céline construit son récit en faisant se succéder les voix des personnages à l'intérieur de la narration, tout en donnant la possibilité à ces voix de devenir autonomes dans le discours direct. Certaines voix naissent dans la narration

pour passer dans le discours direct; certaines naissent dans le discours direct et se retrouvent dans la narration; certaines suivent plusieurs fois ces mouvements inverses. Godard pour caractériser ce déplacement des voix chez Céline parle avec justesse de la « valse » des locuteurs.

L'étude du discours indirect libre dans *Guignol's band*, nous amène à redéfinir le plurivocalisme. Le plurivocalisme dans *Guignol's band* n'est pas toujours un plurivocalisme d'opposition tel que l'entend Bakhtine. Selon lui, le plurivocalisme fait intervenir « le discours d'autrui dans le langage d'autrui »<sup>1</sup> pour réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Le plurivocalisme de *Guignol's band* n'est pas fondamentalement ironique comme les exemples que Bakhtine tire des romans humoristiques anglais. Les voix du discours dans *Guignol's band* peuvent contraster sans s'opposer. Le narrateur intègre dans sa narration, grâce au style indirect libre, les voix des personnages sans entretenir avec elles une relation antagoniste. Certes, le plurivocalisme d'opposition existe dans *Guignol's band*, mais cette notion ne semble pas pouvoir rendre compte de toute la richesse polyphonique de l'œuvre. Pour y arriver, nous croyons que le plurivocalisme doit inclure l'ensemble des voix qui cohabitent dans le texte.

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 144.

## CHAPITRE IV

**La ponctuation et le plurivocalisme**

Notre recherche sur le rapport des formes de discours avec le plurivocalisme dans *Guignol's band*, nous a amené à constater que la ponctuation semble jouer un rôle important dans cette relation. Il suffit de prendre une page au hasard dans *Guignol's band* pour être frappé par le grand nombre de trois points et de points d'exclamation qui ponctuent le texte. Cette ponctuation a tout d'abord un effet visuel : le texte est saccadé, hachuré, fragmenté. Nous allons maintenant tenter de comprendre comment Céline se sert de ces deux signes de ponctuation pour organiser le rapport entre les voix que comprend le texte.

Le jeu de la ponctuation dans *Guignol's band* est difficile à expliquer parce que les signes de ponctuation ne semblent pas avoir leurs fonctions habituelles. Rappelons, en effet, que bien des écrivains du XIXe et du début du XXe s'entendent à la conception grammaticale de la ponctuation, qui veut que le point sépare les phrases, que la virgule sépare les membres de la phrase et qui relègue les autres signes de ponctuation à des fonctions secondaires. Céline développe au fil de ses romans une véritable syntaxe personnelle centrée sur les trois points et le point d'exclamation. Il pousse à l'extrême la tendance chez certains écrivains à privilégier un usage « artistique » plutôt que normatif de la ponctuation.

Dans les premières séquences du roman, le point et la virgule sont encore présents comme signe de ponctuation. Les passages où dominent le point et la virgule ne sont jamais très longs. Ils correspondent habituellement à des parties du texte où le narrateur jette un regard empreint d'une certaine distanciation sur le passé. Ils s'étendent la plupart du temps sur quelques paragraphes ou, au plus, sur quelques pages. Les trois points et le point d'exclamation réapparaissent toujours pour finalement prendre le dessus, comme si, au fur et à mesure que le narrateur raconte son histoire, celui-ci l'habitait de plus en plus et éprouvait l'émotion de son personnage :

On est parti dans la vie avec les conseils des parents. Ils n'ont pas tenu devant l'existence. On est tombé dans des salades qu'étaient plus affreuses l'une que l'autre. On est sorti comme on a pu de ces conflagrations funestes, plutôt de traviole, tout crabe baveux, à reculons, pattes en moins. On s'est marré quelques fois, faut être juste, même avec la merde, mais toujours en proie d'inquiétudes que les vacheries recommenceraient... Et toujours elles ont recommencé... Rappelons-nous ! On parle souvent des illusions, qu'elles perdent la jeunesse. On l'a perdue sans illusions la jeunesse !... Encore des histoires !... (p. 97)

Le rapport entre les trois points ainsi que les points d'exclamation et la source d'émotion angoissante qu'est le passé est manifeste dans cet extrait. Le narrateur-écrivain se remémore les malheurs de son passé et progressivement le texte se hachure à l'aide des trois points et est investi d'une émotion que traduisent les points d'exclamation. (Les trois points et les points d'exclamation de ce passage marquent plus l'angoisse du narrateur-écrivain que l'émotion de Ferdinand, personnage du narrateur : le narrateur ne se confond pas encore tout à fait avec son personnage dans cet extrait.) Le passage du point et de la virgule aux trois points et au point d'exclamation résulte donc d'une émotion que le souvenir de ses malheurs fait revivre au narrateur. L'implication que peut avoir l'émotion sur la ponctuation du

narrateur est ici déterminante. L'émotion fait en sorte, dans cet extrait, que le narrateur adopte la ponctuation qui lui permet de confondre, tout au long du roman, sa voix avec celles des personnages.

Nous plaçons la virgule avec le point parce que leur usage va de pair. Les passages où le point est présent comportent de nombreuses virgules, tandis que dans les passages où les trois points dominent, les virgules sont beaucoup moins présentes. La virgule et le point sont alors remplacés par le point d'exclamation et les trois points.

### **Les trois points**

Les passages où le point et la virgule dominent sont particulièrement intéressants parce qu'ils permettent de mieux cerner les différents emplois des trois points et du point d'exclamation. Il est assez difficile d'établir la fonction des trois points qui font suite à des énoncés qui ne se terminent que par des trois points. Il est plus facile de déterminer le rôle d'un signe de ponctuation lorsque celui-ci est différent des signes qui le précèdent. Il est alors possible de s'interroger sur la nature de ce changement dans la ponctuation. Ainsi, il nous paraît significatif de constater que la séquence dans laquelle le personnage de Cascade va devenir un narrateur débute par deux paragraphes ponctués uniquement à l'aide de points et de virgules (à l'exception d'un point d'exclamation) et que le discours direct de Cascade va être précédé d'un paragraphe constitué d'un seul énoncé terminé par les trois points :

[Un premier paragraphe de narration]

Ça faisait une volière en ergots, jacassante, piaillante, quelque chose à bien vous étourdir, la bataille tout près, on s'entendait plus. Cascade voulait que ça finisse, il avait un discours de prêt, des choses importantes. Il s'agitait en bras de chemise, il hurlait pour que ça cesse, qu'on la boucle un peu. Du gilet gris perle fort moulé, le pantalon à la houssarde, l'accroche-cœur plat lisse au front, en beau volute, jusqu'aux sourcils, il faisait encore son bel effet, il se défendait au prestige, il cherchait plus à faire le cœur, juste un peu par la moustache, ses charmeuses, qu'il était aimable autre fois ! Mais il grisonnait récemment, il avait changé, surtout depuis les grands soucis, le commencement de la guerre, il pouvait plus entendre crier, surtout les jacassements des filles, ça le foutait tout de suite dans les rognés.

Y avait des décisions à prendre...

« Je peux pas tout de même vous maquer toutes !  
Merde !... » (p.115).

Ce sont les trois points qui jouent, dans cet exemple, le rôle qui est habituellement celui des deux points qui suivent le verbe présentateur. Toutefois, ce rôle n'est pas exactement le même. Les deux points qui suivent le verbe présentateur servent de frontière entre la narration et le discours direct. Les deux points ont dans ce cas une fonction très précise. Le rôle des trois points est ici beaucoup plus flou. Il est possible de voir dans les trois points une fonction de transition entre la narration et le discours de Cascade, mais il est aussi possible d'attribuer aux trois points une fonction de continuité entre la narration et le discours de Cascade, comme si le troisième paragraphe terminé par les trois points était déjà empreint du discours de Cascade qui va suivre.

Les trois points distinguent l'énoncé-paragraphe des deux paragraphes précédents et peuvent donner l'indice que la narration n'appartient déjà plus uniquement au narrateur. Cela donne un exemple du rôle que joue la ponctuation

dans le plurivocalisme célinien. Les trois points lorsqu'ils sont employés dans un passage qui est composé en majorité par des points et des virgules peuvent servir à souligner la présence d'une autre voix dans la voix du narrateur. Il faut aussi noter que la fonction que peuvent avoir les trois points dans ce passage ne détermine en rien une norme d'usage de ceux-ci. Bien des passages en discours direct sont précédés par d'autres signes de ponctuation que les trois points.

L'importance des trois points pour le plurivocalisme apparaît dans un autre début de séquence. À la cinquième séquence du roman, le narrateur entreprend de présenter le personnage de Borokrom. Le premier paragraphe de la séquence est composé uniquement de points et de virgules, à l'exception des deux derniers énoncés qui se terminent par des trois points :

Moi j'ai connu un vrai archange au déclin de son aventure, encore tout de même assez fringant, même resplendissant dans un sens. J'ai jamais su vraiment son nom. Il avait de trop nombreux papiers. Enfin on l'appelait Borokrom à cause de son savoir chimique, des bombes qu'il avait fabriquées, paraît-il, au temps de sa jeunesse. C'était les « on-dit », la légende. Tout d'abord il me faisait sourire, je me croyais ficelle à l'époque, plus tard je me suis rendu compte du poids de l'homme, de sa valeur sous des dehors incongrus, de ma propre connerie. Il jouait à ravir du piano quand il avait plus rien à faire, je parle de nos petits métiers. Il était arrivé à Londres vingt ans avant moi pour occuper un « job » chimiste, il devait travailler chez Wickers au Laboratoire des Nitrates. Il avait eu tous ses diplômes à Sofia puis à Pétersbourg, mais il avait pas de sens de l'heure, ça lui a joué un mauvais tour, il pouvait pas être employé, ensuite il buvait vraiment trop, même pour l'Angleterre. Ils l'avaient pas gardé longtemps à la Wickers National Steel Ltd, trois mois au pair et puis saqué, sans doute aussi pour ses allures qu'étaient vraiment bien discutables, des taches partout, le regard en coin. Il fréquentait du vilain monde, ses amis avaient mauvais genre... encore pire que lui... (p. 100-101)

Admirez dans cet extrait comment Céline arrive à introduire, grâce aux trois points, une autre voix que celle du narrateur dans la narration, une voix qu'on peut associer

aux collègues de Borokrom, une voix qui fait entendre leurs commérages. Le dernier énoncé est particulièrement intéressant parce qu'il se trouve entre deux trois points et qu'il ne contient aucun verbe au passé. Il apparaît comme un commentaire émis par les collègues de Borokrom. Cet énoncé fait basculer en un instant le paragraphe dans le présent. Le lecteur se rend compte ici que le narrateur ne lui parle pas seulement du passé, que le passé pour le narrateur peut aussi se transformer en présent.

Le paragraphe, jusqu'à ces deux derniers énoncés, ne comprenait que des points et des virgules. Le narrateur y évoque le passé en gardant une certaine distance par rapport à celui-ci. L'avant-dernier énoncé, qui comporte déjà la voix des collègues, prépare le lecteur au bouleversement temporel qui va survenir dans le prochain énoncé. Le dernier énoncé se présente comme un ajout au niveau du sens à l'énoncé précédent, mais, au niveau syntaxique les trois points lui confèrent une certaine indépendance par rapport aux énoncés précédents.

Le dernier énoncé se trouve juxtaposé à l'énoncé précédent. En se présentant comme étant un commentaire à propos de l'énoncé précédent, il établit un pont entre deux plans temporels. Le passé est fait d'un ancien présent. C'est en faisant revivre les voix du passé que Céline arrive à faire du passé un nouveau présent. Le dernier énoncé ne comporte pas de verbe qui permettrait de le catégoriser comme un énoncé au passé ou au présent. Toutefois, ce groupe de paroles paraît porter le présent de l'acte de locution : « Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le "maintenant" »

et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion de discours dans le monde »<sup>1</sup>. Céline fait vivre au lecteur le « maintenant » en terminant son paragraphe avec un énoncé qui semble reproduire l'acte d'énonciation des collègues. Lorsque le lecteur lit cet énoncé, il entend directement les paroles des collègues de Borokrom et ces paroles sont aussi « présentes » pour lui que la respiration qu'il prend en les lisant.

Ce jeu temporel n'est possible que grâce à la disparition des frontières entre les différentes formes de discours. L'exemple que nous venons de présenter permet de comprendre quel rôle peut jouer la ponctuation particulière de *Guignol's band* dans le développement du plurivocalisme du texte. Les trois derniers énoncés de l'extrait sont du discours indirect libre. Le passage de la virgule aux trois points intensifie la présence de la voix des collègues dans le dernier énoncé en le rendant autonome par rapport aux deux énoncés précédents qui, à cause de la présence d'un verbe à l'imparfait, gardent la marque de la présence du narrateur. Ainsi, les trois points de l'exemple permettent de faire varier l'intensité d'une voix à l'intérieur du discours indirect libre en conférant une certaine autonomie à un énoncé dans lequel plus rien n'atteste de la présence du narrateur.

Poursuivons notre étude de la cinquième séquence. Dans les deux paragraphes qui suivent le premier paragraphe de cette séquence les trois points apparaissent à quelques reprises, mais le point et la virgule restent largement majoritaires dans leur emploi.<sup>2</sup> C'est seulement vers le milieu du quatrième paragraphe que les trois points vont commencer à dominer le texte. Jusque là, le

<sup>1</sup> BENVENISTE, Émile, «L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 83.

<sup>2</sup> Voir annexe II.

narrateur raconte l'histoire de Borokrom sans jamais complètement s'impliquer dans le texte. Au quatrième paragraphe, le narrateur introduit une anecdote dans laquelle son propre personnage et le personnage de Borokrom prennent part : « On se retrouvait à *La Vaillance*, le pub des plus gratins du Lane (...) C'est donc là qu'on se retrouvait quand l'incident est survenu, que les bagarres ont commencé. » (p. 102). C'est la colère du sergent Matthew devant le chapeau haut de forme que porte Borokrom qui va être le sujet de cette petite histoire et qui va permettre au narrateur, grâce à l'aide des trois points, de confondre sa voix avec celles des personnages dans la narration :

Il était pas en service, en veston comme vous et moi, il fredonnait avec les autres, il en avait un peu dans le pif, il était aimable par le fait... Tout d'un coup ! qu'est-ce qui lui prend ?... il s'arrête pile, il demeure figé... devant le Boro... en chapeau de forme ! ah ! ça le suffoque ! ah ce culot !... (p.102)

Les trois points sont introduits conjointement avec l'émotion des personnages et ils servent à favoriser la rencontre des différentes voix de l'extrait. Un énoncé comme « qu'est-ce qui lui prend ?... » peut être attribué à la fois au narrateur et à son personnage, et d'autres comme « en chapeau de forme ! » et « ha ce culot ! » peuvent être attribués au narrateur et à Matthew. Céline utilise les trois points pour introduire à l'intérieur de la narration des voix autres que celle du narrateur.

Les trois points semblent lui donner la possibilité d'établir un système de relation entre les voix du discours hors du système courant de la représentation de la parole. Le système courant fonctionne avec l'aide d'une syntaxe et d'une ponctuation normées pour établir des frontières très claires entre les voix du discours. Il implique une relation hiérarchique entre les voix du discours. La voix du narrateur se trouve au

sommet de cette hiérarchie et les autres voix assument des fonctions bien limitées et circonscrites. Céline brise cette autorité de la voix du narrateur sur les autres voix du discours en établissant une relation de juxtaposition entre les énoncés. Il ouvre ainsi les énoncés à l'influence de voix autres que celle du narrateur. Les trois points jouent un rôle central dans cette nouvelle relation entre les énoncés. Céline les emploie lorsque l'émotion du narrateur rejoint l'émotion que son personnage a vécue dans le passé. Quand cette émotion survient dans le texte, les trois points se mettent à pulluler et il devient de plus en plus difficile de distinguer le narrateur de son personnage, parce que le narrateur raconte comme s'il vivait lui-même les événements qu'il décrit.

Cette émotion correspond souvent à un changement temporel. Remarquez le passage de l'imparfait au présent dans l'extrait. Lorsque l'émotion survient, Céline semble vouloir « brancher » directement le lecteur sur le passé en abolissant la distance entre le narrateur et les personnages. Pour arriver à faire du passé un présent, Céline doit donner l'impression qu'il libère les voix de l'emprise du narrateur. C'est grâce aux trois points qu'il parvient à donner cette impression au lecteur : ce signe de ponctuation semble accorder un maximum d'autonomie aux énoncés juxtaposés sans toutefois les séparer complètement comme le point sépare traditionnellement deux phrases. Évidemment, deux énoncés séparés par un point peuvent entretenir une certaine relation syntaxique (par exemple, une conjonction de coordination peut unir deux phrases séparées par des points), mais les trois points réduisent la relation de dépendance entre les énoncés tout en permettant que d'importants liens sémantiques s'établissent entre les énoncés. Le narrateur peut

alors aisément faire varier la présence d'une voix d'un énoncé à l'autre sans compromettre le développement du sens entre ceux-ci.

Comparez l'efficacité de l'extrait que nous venons d'analyser par rapport à un extrait semblable qui respecterait la syntaxe habituelle du français écrit et les catégories du discours. Cet extrait aurait besoin d'un lourd appareillage syntaxique qui servirait à établir la frontière sacrée entre le narrateur et les personnages et à bien indiquer à qui appartient chaque parole prononcée. Céline fait confiance au lecteur lorsqu'il emploie les trois points. Il sait que le lecteur est capable d'établir lui-même les liens sémantiques entre les énoncés. C'est justement en laissant une part de flou dans son écriture qu'il stimule l'intelligence du lecteur.

Ainsi, les trois points permettent d'insérer dans la narration des voix qui n'appartiennent pas au narrateur et de faire varier la présence de celles-ci. Ce sont eux qui opèrent les transitions entre les différentes formes de discours indirect libre (le discours indirect libre *indirect* et le discours indirect libre *direct*) et les formes de discours indirect (le discours indirect qui procède d'un repérage externe et celui qui procède d'un repérage interne). Les trois points servent aussi souvent de transition entre les trois principales formes de discours, principalement dans le passage du discours indirect au discours indirect libre et le passage du discours indirect libre au discours direct. Retournez aux exemples des parties consacrées au discours rapporté pour saisir toute l'importance des trois points au niveau de ces transitions.

Les trois points ouvrent la narration à un plus grand plurivocalisme. Le narrateur peut construire une histoire en utilisant comme matériau principal les voix des personnages, celle de Ferdinand, de Cascade, de Borokrom, de Delphine, de Clodovitz, de Van Claben, de Mille-Pattes, de Matthew, de Finette, d'Angèle, de la Joconde, de Prospero Jim, de Sosthène, etc., parce qu'avec l'aide des trois points ces voix se fondent aussi bien à la narration qu'elles apparaissent avec éclat dans le discours direct. Les trois points constituent donc pour Céline un élément essentiel à l'élaboration de l'architecture polyphonique de son œuvre.

### Le point d'exclamation

Le point d'exclamation est l'indice qui permet à l'écrit de distinguer la phrase exclamative de la phrase déclarative :

La phrase exclamative est, pour son contenu, analogue à la phrase énonciative : elle apporte une information. Mais elle y ajoute une connotation affective. Elle n'est pas objective, *neutre*, car elle inclut les sentiments du locuteur, manifestés avec une force particulière. Elle est beaucoup plus fréquente dans l'oral que dans l'écrit.<sup>1</sup>

Cette définition grammaticale de la phrase exclamative, tirée du *Bon Usage*, semble parfaitement convenir pour expliquer le grand nombre de points d'exclamation dans *Guignol's band*.

En affirmant que l'être humain se constitue comme sujet à travers le langage, Benveniste nous aide à mieux comprendre l'utilisation du point d'exclamation d'un

---

<sup>1</sup> GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Paris, Duculot, 1993, p. 613.

point de vue plus linguistique. *Guignol's band* est écrit à la première personne. Le narrateur se pose avec force comme sujet en s'associant continuellement à son personnage. Il met ainsi de l'avant sa propre subjectivité. Il semble lui-même affecté par les événements qu'il évoque. Il soumet donc au lecteur des informations qui n'ont pas pour origine un point de vue qui se présente comme étant neutre. Les assertions du narrateur sont ainsi paradoxalement toutes susceptibles d'être exclamatives. En multipliant les points d'exclamation, il souligne la « connotation affective » dont sont empreints les énoncés de son roman. Il fait ainsi de la subjectivité un véritable mode d'écriture. La vérité, pour Céline, ne passe que par l'émotion.

Le point d'exclamation permet à Céline de faire varier la présence des voix des personnages dans la narration. La cinquième séquence, dont nous venons d'étudier deux extraits dans la partie concernant les trois points, donne un bon exemple, dans son avant-dernier paragraphe, d'un usage du point d'exclamation qui sert à insérer les voix des personnages dans la narration :

On s'est dit qu'on n'y retournerait plus à *La Vaillance*, foutu taudis ! bordel à merde ! même avec ses acajous, les fameux comptoirs ! oh ! là là l'horreur ! que c'était bien l'endroit faisant ! pourri criminel ! Où on abîmait les amis ! où les flics se tenaient comme des porcs ! (p. 104)

Dans l'exemple, le narrateur commence par introduire les voix des personnages à la façon du discours indirect à l'aide du verbe de communication « dire » et du « que » qui revient à deux reprises. Cependant, à l'intérieur même de ce discours, les paroles des personnages acquièrent une autonomie qui les fait dépasser le simple statut de parole rapportée de manière indirecte. Lorsque le lecteur lit le chapelet de jurons que

prononcent Borokrom et Ferdinand, il a l'impression d'entendre directement les récriminations des deux personnages à l'égard du pub *La Vaillance*.

Les énoncés qui suivent la première virgule de l'extrait sont relativement indépendants vis-à-vis de l'énoncé de style indirect qui les précède. On peut être tenté de voir, dans ces énoncés, une forme d'apposition qui viendrait qualifier le nom propre *La Vaillance*. Cependant, nous croyons que la virgule joue ici un rôle très semblable à celui des trois points, que nous avons vu précédemment. Elle sépare l'énoncé de discours indirect et l'énoncé qui le suit tout en conservant un lien entre eux. Suite à la virgule, ce n'est plus le narrateur qui rapporte les paroles. Le lecteur a l'impression d'entendre ce qu'il lit comme si les paroles provenaient directement de la bouche de Borokrom et de Ferdinand.

Les énoncés en question sont suivis de points d'exclamation qui servent à juxtaposer les énoncés comme le font habituellement les trois points. Toutefois, la modulation du point d'exclamation n'est pas la même que celle des trois points. Sa pause est plus brève : Céline fait suivre le point d'exclamation de trois points lorsqu'il veut marquer une pause plus importante. Le point d'exclamation n'a pas pour fonction première de créer une pause. Il sert avant tout à souligner l'émotion dont sont empreints certains énoncés. Chez le narrateur cette émotion prend racine dans le passé. L'émotion n'est jamais si vive chez Céline que lorsque le narrateur s'efface tout d'un coup pour laisser la place aux voix des personnages. En lisant ces énoncés, le lecteur imagine entendre Borokrom et Ferdinand gueuler dans la rue après avoir été violemment expulsés du pub *La Vaillance*. Le narrateur n'est pas complètement disparu, mais il est nettement en retrait par rapport à l'énoncé de style

indirect. C'est en ce sens que nous attribuons à la ponctuation de Céline une fonction de modulation. Elle permet à Céline de nuancer la présence des différentes voix entre les énoncés. Le point d'exclamation juxtapose les énoncés, mais surtout il empreint l'énoncé d'une charge émotive qui relie étroitement le ou les premiers locuteurs à l'énoncé qu'ils ont émis. Il est souvent le pont au moyen duquel le narrateur, dans le présent de l'acte de locution, rejoint le passé des personnages qu'il met en scène pour en faire un présent.

Le point d'exclamation peut aussi servir à traduire l'émotion du narrateur lui-même, comme c'est le cas dans le paragraphe suivant :

En plus maintenant avec les bombes il doit rien en rester du tout, même les cendres doivent s'être envolées... C'est malheureux ! Je suis forcé pour tout de me souvenir ! J'y serais retourné pour me rendre compte ! (p.111)

Paradoxalement, les points d'exclamation soulignent ici l'angoisse qu'éprouve le narrateur devant l'impossibilité de revenir dans le passé autrement qu'à l'aide de sa mémoire. Le passé n'est accessible que par la mémoire qui prend forme dans l'écriture. Le point d'exclamation dans cette quête du passé est un gage d'authenticité. Si le narrateur éprouve une émotion par rapport à un souvenir, c'est qu'il a réellement vécu l'événement qui, avec le passage du temps, s'est transformé en souvenir.

Le narrateur dans *Guignol's band* raconte une étape de l'histoire de sa vie. Par un accord tacite, le lecteur croit que le narrateur a réellement vécu ce qu'il raconte. Il y a une forme de pacte autobiographique entre le narrateur et Ferdinand.

L'émotion du narrateur naît donc d'une émotion qui a « existé » dans le passé. Ainsi, le point d'exclamation vient souligner la présence d'une émotion qui appartient à la fois au passé et au présent de la narration : il traduit d'un même coup l'émotion du narrateur et celle de Ferdinand. Par le fait même, il permet au narrateur de se confondre avec son personnage qui évolue dans le passé. L'exemple précédent n'établit pas de rapport avec le personnage de Ferdinand, mais pourtant le lecteur sent, grâce aux points d'exclamation, que le narrateur est complètement habité par son histoire.

Le lien entre le narrateur et le personnage de Ferdinand est encore beaucoup plus évident dans les nombreux passages où le narrateur semble assister à la scène qu'il décrit directement à travers les yeux de Ferdinand :

Elle se marre fêlée !... en vertige !... elle s'allonge du coup... elle se tient plus assise !... elle tortille révulse à plat ventre !... Les autres mômes si elles sont au ciel !... Comment qu'elles se poêlent !... Y en partout... plein les coussins !... à même les tapis !... ça glousse... ça gigotte !... (p. 135)

Il y a une urgence de raconter qui se dégage des passages où les points d'exclamation et les trois points se multiplient, comme si le narrateur tentait de décrire tout ce que Ferdinand voit à mesure que les événements se produisent devant ses yeux. Comme c'est le cas dans cet exemple, ces passages sont très souvent écrits au présent narratif et le narrateur semble complètement correspondre à son personnage. La distance temporelle est abolie entre le narrateur et le personnage. Le narrateur paraît être complètement investi dans l'action du roman : il ne raconte plus, il dit ce qu'il ressent, ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il fait. Mais, objectez-vous avec raison, il est absolument impossible de décrire tout ce que nous ressentons, voyons, entendons, faisons. Comment le narrateur opère-t-il la sélection entre ce qui vaut la peine d'être

rapporté et ce qui est sans importance ? Le point d'exclamation porte en lui une partie de la réponse. Le narrateur rapporte ce qui le marque sur le plan émotif. Vaut la peine d'être écrit, ce qui suscite l'émotion chez le personnage, chez le narrateur et ensuite chez le lecteur.

Céline l'écrit lui-même dans la préface de *Guignol's band* en parlant de son style :

“Enfant, pas de phrases !...”

Il sait ce qu'il faut pour que ça tourne. Je fais tourner !

Ah ! je suis intransigent farouche ! Si je retombais dans les “périodes” !... Trois points !... dix... douze points !... au secours ! Plus rien du tout s'il le fallait ! Voilà comme je suis !

Le Jazz a renversé la valse. L'Impressionnisme a tué le « faux-jour », vous écrirez « télégraphique » ou vous écrirez plus du tout !

L'Émoi c'est tout dans la Vie !  
Faut savoir en profiter !  
L'Émoi c'est tout dans la Vie !  
Quand on est mort c'est fini !

À vous de comprendre ! Émouvez-vous ! « C'est que des bagarres tous vos chapitres ! » Quelle objection ! Quelle tourterie ! Ah ! attention ! La niaise ! En botte ! Volent babillons ! Émouvez bon Dieu ! Ratata ! Sautez ! Vibrochez ! Éclatez dans vos carapaces ! fouillez-vous crabes ! Éventrez ! Trouvez la palpète nom de foutre ! La fête est là ! Enfin ! Quelque chose ! Réveil ! Allez salut ! Robots la crotte ! Merde ! Transposez ou c'est la mort ! (p. 85-86)

Le point d'exclamation est le lien entre Ferdinand, le narrateur et le lecteur. Il relie le passé de Ferdinand pour en faire le présent du narrateur et le présent du lecteur. Il se veut la marque de la « Vie » dans le texte.

L'émotion, c'est ce que tous les êtres humains ont en commun, peu importe leur vision du monde, peu importe s'ils tentent d'étouffer celle-ci, peu importe si celle-ci se trouve masquée par les convenances ou aplanie par la routine. L'émotion couve toujours quelque part dans l'homme. « Émouvez-vous ! » Céline dans *Guignol's band* multiplie les événements propres à ressusciter cette émotion : vie dans un bordel, drogue, meurtre, incendie, bombardement, etc. « Trouvez la palpitation nom de foutre ! » La vie à Londres est une forme d'exutoire pour le jeune Ferdinand qui pour la première fois se trouve hors des contraintes morales que lui a toujours imposées le milieu social, que ce soit celui de la famille, celui du travail ou celui de l'armée. « La fête est là ! » Céline exploite à fond la position psychologique de son personnage. Ferdinand découvre la vraie vie, celle qu'on n'explique dans aucun livre, celle qu'on cache, celle qu'on nie pour se faire croire que l'on vit dans le meilleur des mondes possibles, pour se faire croire que tout est bien en place ainsi, que les miséreux n'ont que ce qu'ils méritent, que les riches méritent ce qu'ils ont. En fréquentant des marginaux, Ferdinand découvre aussi une forme de liberté d'être dans le renversement des valeurs d'effort, de respectabilité et d'économie qu'on lui a toujours imposées. Le caractère initiatique et carnavalesque<sup>1</sup> des aventures de Ferdinand dans *Guignol's band* est en fait un terreau très fertile pour les émotions fortes.

Certaines des valeurs de la société où évoluait Ferdinand sont encore très présentes aujourd'hui. Céline fait éprouver au lecteur, par procuration, les initiations de Ferdinand. Dans les passages où l'émotion est à son comble, le lecteur peut avoir lui-même l'impression de vivre ce que le narrateur évoque. Le plurivocalisme sert,

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.

dans ce cas, à faire sentir au lecteur la nature à la fois contradictoire et contraignante des discours sociaux. Le plurivocalisme de *Guignol's band* rejoint alors la notion de plurivocalisme tel que l'entend Bakhtine. Grâce au plurivocalisme d'opposition, le lecteur éprouve la force du social qui modèle nos pensées et nos actions. Il éprouve ainsi le plaisir et l'angoisse de la transgression.

Céline ne se contente pas de construire une représentation du passé, il fait en sorte que celle-ci soit habitée par une véritable tension sociale qu'il réussit à recréer en innovant au point vue stylistique. C'est dans cette tension sociale, obtenue sur le plan de l'écriture à l'aide du plurivocalisme, que l'émotion naît. Mais, paradoxalement, grâce à l'émotion, il s'opère une sorte de fusion entre Ferdinand, le narrateur et le lecteur. Le point d'exclamation permet l'arrimage entre ces trois entités et aide Céline à faire d'une représentation artistique du passé, un présent dans l'esprit de celui qui se livre à la lecture de *Guignol's band*.

Dans les passages<sup>1</sup> où la voix du narrateur se mêle à la voix d'un personnage, les trois points et le point d'exclamation sont souvent employés conjointement pour moduler la relation entre les voix du discours. Les trois points ouvrent, dans une plus large mesure que les autres signes de ponctuation, les énoncés aux différents discours dont ceux-ci sont susceptibles d'être imprégnés. Le point d'exclamation, quant à lui, peut venir ajouter une intensité plurivocalique particulière à un énoncé qui se termine par les trois points. La présence du point d'exclamation, ou son absence, permet à l'auteur de faire varier cette intensité. Un énoncé terminé par un point d'exclamation n'est pas nécessairement plurivocalique, mais la présence de cet indice linguistique

---

<sup>1</sup> Voir, entre autres, les extraits du chapitre sur le discours indirect libre.

indique au lecteur qu'il y a peut-être un lien à établir entre le narrateur et la voix d'un personnage.

### **Point d'exclamation et trois points**

Dans l'exemple qui va suivre, nous allons voir que le plurivocalisme que permet l'usage du point d'exclamation et des trois points dépasse largement la relation entre la voix du narrateur et la voix de Ferdinand. Dans ce passage, le narrateur dresse le portrait de Cascade :

Ah ! il fallait pas qu'on lui manque !... Les jeunes ils se grattaient bien un peu... ils envoyaient leurs petits vanes... Recta ils se faisaient net étendre !... Il tolérait pas l'inconvenance, il était caïd et voilà !... Cordial, gentil, mais susceptible... Un crin sur l'honneur !... Jamais un ragot de gonzesses... Sa parole c'est tout !... Et jamais provocateur !... même noir ! même roulant !... toujours prêt à s'arranger !... seulement c'est net, devant l'outrage, un tigre ! la foudre !... (p.140-141)

La réputation de Cascade telle que la présente au lecteur le narrateur est le résultat d'un jeu d'échos complexes entre les voix des personnages. Comme cela est très fréquent, la voix du narrateur se mêle à la voix du personnage de Ferdinand. Le narrateur explique l'impression que Cascade donne aux gens, comme s'il l'avait fréquenté régulièrement. Cascade semble même impressionner beaucoup le narrateur : « Ah ! il fallait pas qu'on lui manque !... ». Le point d'exclamation qui est employé pour la première fois dans ce paragraphe marque ici un lien entre le narrateur et Ferdinand. Le narrateur semble conserver une part de la crainte que Cascade inspirait à Ferdinand. Encore une fois, l'émotion traduite par le point d'exclamation permet d'établir un pont entre le passé et le présent et permet au

narrateur de se confondre avec son personnage. Il est aussi possible d'entendre la voix de Cascade dans ce passage. Mais, l'intérêt particulier de cet extrait, c'est qu'il fait écho à d'autres passages du roman.

Avant de lire ce passage, le lecteur a déjà une bonne idée du personnage de Cascade et de sa réputation. Cascade établit lui-même cette réputation lorsqu'il devient un narrateur secondaire pendant environ treize pages dans un passage qui précède l'extrait que nous venons de voir. Cascade s'adresse alors à tous ceux qui sont présents au bordel. Cela inclut Ferdinand. Il tente de projeter une image forte pour imposer son autorité à toute la bande. Cascade construit sa réputation en faisant intervenir des personnages qui au cours des dialogues vont venir souligner son sens de l'honneur et sa réputation d'homme de principes :

« Il vient me raisonner : “ Prends la mienne Cascade ! t'es un pote ! J'ai confiance qu'en toi ! Je m'en vaiszala guerre qu'il m'annonce . Je parzau combat !...” » (p. 116)

« “Je t'approuve, qu'elle me répond, cher Cascade ! Passe-les au bâton ! Te gêne pas ! Tout d'accord ! Je connais tes principes !...” » (p. 117)

Il établit aussi directement sa réputation :

« Pierrot-les-Petits-Bras même il se rend compte !... Il est maintenant en prison !... Il sait que moi j'ai pas deux paroles !... pas deux façons dans la gueule !... » (p. 132)

Même le narrateur principal insiste sur cette réputation dans la même séquence lorsque la narration lui revient :

Au fond, il est fier, je suis tranquille, que Matthew l'a piqué comme caïd... que ça le pose drôlement chez les hommes !... Même comme ça pour ses six livres ! Il s'en fout un peu des six livres !... C'est pas une somme actuellement ! Nous sa bande ! et phénomènes !... Si ça le pose !... (p. 129)

Le lecteur a donc déjà une bonne idée de la réputation de Cascade lorsqu'il entreprend la lecture du passage des pages 140-141. Il s'est même probablement bâti une image mentale du personnage à l'aide du discours des personnages que Cascade fait intervenir dans sa narration, du discours de Cascade lui-même et du discours du narrateur principal. Cette image mentale doit être assez floue même si elle détermine très bien dans l'ensemble la réputation du personnage.

L'image que le lecteur se fait de Cascade se trouve confortée par le portrait que fait de lui le narrateur par la suite. Les voix qui avaient formé l'image que se fait le lecteur de Cascade font alors écho à la description qu'en fait le narrateur aux pages 140-141. Aux énoncés « J'ai confiance qu'en toi ! », « Je connais tes principes !... », « Il sait que moi j'ai pas deux paroles !... » et « Au fond, il est fier, je suis tranquille, que Matthew l'a piqué comme caïd... » répondent les énoncés « Il tolérait pas l'inconvenance », « il était caïd et voilà !... », « Un crin sur l'honneur !... » et « Sa parole c'est tout !... ». Ainsi, en lisant le portrait de la réputation que le narrateur dresse de Cascade, avec l'éclairage des pages qui ont précédé ce portrait, nous nous rendons compte que la narration est habitée par la voix du narrateur, par la voix de Ferdinand, qui connaît personnellement le souteneur et qui a entendu directement l'histoire qu'il racontait sur lui-même, par la voix de celui-ci qui contrôle son image en devenant narrateur et qui impose aux membres de sa bande une certaine vision de lui-même et par la voix de tous les personnages secondaires qui ont émis des commentaires à son sujet. En intégrant à sa propre voix toutes ces voix, le narrateur joue le jeu de Cascade, mais par la même occasion, il nous permet de comprendre comment se construit une réputation.

L'usage commun des trois points et du point d'exclamation a un effet d'ensemble qui est difficile à cerner, mais qui n'en demeure pas moins déterminant. Les trois points défont la hiérarchie syntaxique de la phrase traditionnelle et permettent ainsi aux voix des personnages d'investir la narration. Avec les trois points, les énoncés sont ouverts à l'influence de toutes les voix et sont tous susceptibles de pouvoir se répondre entre eux, peu importe le nombre de pages qui les séparent. On peut même aller jusqu'à dire que d'une certaine façon les trois points relient un énoncé à l'ensemble des énoncés du roman. Ce n'est pas l'usage des trois points à un endroit particulier qu'il faut ici considérer, mais la pluralité des trois points employés par Céline qui semble participer à un effet d'ensemble qui ouvre tout le texte à une meilleure circulation des voix du discours, comme si les ouvertures créées dans le texte par les trois points permettaient « d'oxygéner » le plurivocalisme.

Il en va de même pour les points d'exclamation. Nous ne nous arrêtons pas ici à expliquer les nuances qu'il y a entre chacun d'eux. Nous considérons l'ensemble des points d'exclamation qui terminent ces énoncés. C'est en bonne partie grâce à l'usage de ceux-ci si les énoncés qui correspondent à la description que le narrateur fait de Cascade font si bien écho aux énoncés qui ont permis au lecteur de s'en faire une image mentale. D'une certaine façon, les points d'exclamation permettent de relier par l'émotion les différentes voix qui habitent ces énoncés en faisant en sorte que l'émotion du narrateur, l'émotion de Ferdinand et l'émotion des autres personnages soit la même. Les points d'exclamation semblent assemblés par une subjectivité commune les voix que les trois points ont permis de « libérer » dans le texte.

Les voix qui composent le roman parviennent au lecteur à travers la subjectivité du narrateur. Même si elles s'opposent dans le texte, elles ne sont pas complètement libres. Comme le fait remarquer Godard, elles sont soumises à une voix supérieure responsable de l'organisation du plurivocalisme<sup>1</sup>. Cette voix, on pourrait dire que c'est celle de l'auteur. Le point d'exclamation est, en quelque sorte, une marque que l'auteur imprime à toutes ces voix, une marque qui porte la rage d'un homme qui veut faire entendre à tout prix son cri contre la bêtise humaine et la mort. Avec lui, Céline réaffirme continuellement, à travers une multitude de voix différentes, dans toute son œuvre, dans sa correspondance même, sa présence dans le monde.

---

<sup>1</sup> GODARD. Henri. *Poétique de Céline*. Paris. Gallimard. 1985. n. 181-182.

## Conclusion

Nous cherchions à mieux comprendre le lien entre le style et le plurivocalisme dans *Guignol's band*. Pour y parvenir, nous avons suivi deux importantes pistes : l'étude des trois principales formes de discours rapporté et l'étude de la ponctuation (les trois points et le point d'exclamation). Nous avons découvert que les frontières entre les trois formes de discours rapporté sont assez floues et qu'il est possible de distinguer différentes formes de discours rapporté à l'intérieur de chacune d'elles : le discours direct sans verbe de présentation, le discours direct dans la narration, le discours indirect qui se fait selon un repérage externe par rapport au locuteur premier de l'énoncé rapporté, le discours indirect qui se fait selon un repérage interne, le discours indirect libre *indirect* et le discours indirect libre *direct*. Toutes ces nouvelles formes de discours servent, d'une façon ou d'une autre, à faciliter le déplacement des voix du discours entre la narration et le discours direct des personnages. L'étude de la ponctuation, quant à elle, nous a permis d'établir que les trois points aussi aident à la transition entre les formes de discours et que le point d'exclamation unit par l'émotion les voix du discours, tout en révélant la présence de l'auteur comme voix supérieure dans le texte (la voix de celui qui organise tout le jeu du discours). Il apparaît ainsi que le plurivocalisme dans *Guignol's band* n'est pas nécessairement un plurivocalisme d'opposition. Il procède plutôt d'un mouvement, d'une sorte de « valse », entre la voix du narrateur et les voix des personnages, qui passe par différentes formes de discours et qui se trouve

modulé par la ponctuation. À notre avis, le style de Céline trouve son fondement dans cette dynamique polyphonique de l'œuvre.

Bien sûr, il faudrait étudier plus en profondeur l'implication de quantité d'autres aspects de l'œuvre, comme le rythme, la temporalité, le langage populaire, l'inconscient, pour vraiment saisir en quoi consiste le style de Céline dans *Guignol's band*. Nous croyons cependant que l'aspect polyphonique de *Guignol's band* se trouve au centre de la question du style de ce roman et qu'il faut avant tout comprendre comment se développe le plurivocalisme dans cette œuvre pour pouvoir en expliquer le style. Notre travail peut donc être vu comme une base pour une analyse plus complète du style dans *Guignol's band*.

*Guignol's band* est l'aboutissement stylistique des romans qui l'ont précédés. L'écriture de Céline subit une étonnante transformation du *Voyage à Mort à crédit*. Elle évolue aussi de façon marquée de *Mort à crédit* à *Guignol's band*. Céline paraît vouloir toujours pousser plus loin les limites de la langue littéraire. Il poursuit d'ailleurs ses innovations stylistiques dans les romans qui suivent *Guignol's band*. Cependant, il nous semble que l'auteur amer des romans d'après-guerre ne réussira jamais à dépasser, ou même à égaler, l'intensité polyphonique de *Guignol's band*.

Pour nous, le style, c'est avant tout, dans un roman, la façon particulière qu'a l'auteur d'organiser les relations entre les voix qui habitent son œuvre, c'est ce qui permet à l'écrivain de se démultiplier et d'emprunter une foule de masques sociaux, contradictoires ou non, et de conserver sa subjectivité, sa personnalité, son identité pour éviter l'écueil de la folie qui menace celui qui pousse trop loin l'aventure

imaginaire. Le style confère à l'écrivain le privilège que Baudelaire attribue au poète, celui d'être à la fois lui-même et autrui, mais aussi celui de pouvoir garder le bateau ivre à flot dans la tempête des discours possibles. En fait, l'écrivain révèle la diversité des langages à travers un seul langage, le sien.

## Bibliographie

### 1. Œuvres de Céline

#### Corpus :

*Guignol's band I et II*, dans *Romans*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1988.

#### Autres textes :

*Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.

*Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1952.

*Casse-pipe*, Paris, Gallimard, 1952.

*Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1952.

*Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983

### 2. Textes consacrés à Céline

#### Communications :

AEBERSOLD, Denise, « La quête parodique de la fleur du Thibet », *Actes du colloque international de Londres* (5-7 juillet 1988), Tusson, Du Lérot, 1989, p. 11-22.

CELLARD, Jacques, « Problèmes du vocabulaire non conventionnel dans *Guignol's band* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris,

Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 115-134.

CHESNEAU, Albert, « Céline et l'ordre des mots », *Actes du colloque international de Paris* (20-21 juin 1986), Tusson, Du Lérot, 1987, p. 34-47.

CRESCIUCCI, Alain, « *Guignol's band* : un séjour enchanteur », *Actes du colloque international de Paris* (20-21 juin 1986), Tusson, Du Lérot, 1987, p. 48-58.

DUNWOODIE, Peter, « Céline à l'heure du "the" », *Actes du colloque international de Paris* (20-21 juin 1986), Tusson, Du Lérot, 1987, p. 59-76.

DUNWOODIE, Peter, « Des chinoiseries (*Guignol's band I et II*) », *Actes du colloque international de Londres* (5-7 juillet 1988), Tusson, Du Lérot, 1989, p. 65-73.

ELIAS, Robert, « Problème de la durée dans *Voyage au bout de la nuit* et la trilogie allemande », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 185-193.

GRUNDY, Valérie, « Temps et logique dans *Guignol's band* », *Actes du colloque international de Paris* (20-21 juin 1986), Tusson, Du Lérot, 1987, p. 96-108.

HEWITT, Nicholas, « Londres, la capitale du vingtième siècle : esquisse d'une topographie de *Guignol's band* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 31-44.

HOLTUS, Günter, « Quelques aspects de l'évolution de la langue et de la technique narrative dans les romans de L.-F. Céline », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 135-156.

LOUIS, Jean-Paul, « Étude de la construction directe *D'un château l'autre* », *Actes du colloque international de Paris* (20-21 juin 1986), Tusson, Du Lérot, 1987, p. 144-162.

RASSON, Luc, « Ruses d'un gendarme narratif. *Guignol's band* et *Féerie pour une autre fois* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 203-212.

SMITH, André, « L'émergence du narrateur dans *Guignol's band I* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 195-202.

VIGNEAU, Catherine, « Parlé et narration dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* », *Actes du colloque international de Paris* (17-19 juillet 1979), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université de Paris-VII, p. 173-184.

### Ouvrages ou articles :

ALMÉRAS, Philippe, « Nature et évolution de l'argot célinien », *Le Français Moderne*, 1972, no 40, p. 325-334.

BLONDIAUX, Isabelle, *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Nizet, 1985.

BONNEFIS, Philippe, *Céline. Le rappel des oiseaux*, Lille, Presse Universitaire de Lille, 1992.

COMBELLE, Lucien, *Louis-Ferdinand Céline. Le style contre les idées*, Bruxelles, 1987.

FORTIER, Paul, *Voyage au bout de la nuit, le « métro émotif » de L.-F. Céline*, Paris, Lettres Modernes, 1981.

GODARD, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

GODARD, Henri, *Les manuscrits de Céline*, Tusson, Du Lérot, 1988.

GODARD, Henri, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994.

GUÉNOT, Jean, *Louis-Ferdinand Céline damné par l'écriture*, Paris, Diffusion M.P., 1973.

JUILLAND, Alphonse, *Les verbes de Céline*, Saratoga (USA), Anna Libri, 1985.

JUILLAND, Alphonse, *Les adjectifs de Céline*, Stanford (USA), Montparnasse Publication, 1992.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

LAFLÈCHE, Guy, « Céline, d'une langue l'autre », *Études françaises*, numéro spécial « Écrire c'est parler », février 1974, p. 13-40.

MAHÉ, Henri, *La Brinquebale avec Céline*, Paris, La Table Ronde, 1969.

MONTAUT, Annie, « La poésie de la grammaire chez Céline », *Poétique*, no 50, avril 1982, p. 226-235.

MURAY, Philippe, *Céline*, Paris, Seuil, 1981.

RICHAUDEAU, François, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication et langages*, no 61, 3<sup>e</sup> trim. 1984, p. 53-76.

ROUAYRENC, Catherine, « *C'est mon secret* », Tusson, Du Lérot, 1994.

SPITZER, Léo, « Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline », *Le Français moderne*, juin 1935, p. 193-208.

### 3. Études théoriques

ADAM, Jean-Michel, *Élément de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga, 1990.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BARTHES R. *et al.*, « L'effet de réel » (1968), dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81 à 90.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.

CHAURAND, Jacques, « Des croisements au mots-valises », *Le français moderne*, janvier 1977, p. 4-15.

- COMBE, Dominique, *La Pensée et le style*, Paris, éd. Universitaires, 1991.
- DELAS, Daniel (éd.), « Les enjeux de la stylistique », *Langages*, no 118, juin 1995, p. 85-96.
- DELESALLE, Simone, « L'étude de la phrase », *Langue française*, no 22, mai 1974, p. 45-67.
- DELEUZE G. et GUATTARI F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DESIRAT, Claude, *La langue française au XXe Siècle*, Paris, Bordas, 1988.
- DUCROT, Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, 1989.
- DUPRIEZ, Bernard, *Clé des procédés*, Montréal, (pas d'éditeur), 1995.
- GADET, Françoise, *Le français populaire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je?, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GILBERT, Pierre, « Différenciations lexicales », *Le français dans le monde*, décembre 1969, p. 41-47.
- GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Paris, Duculot, 13<sup>e</sup> édition, 1993.
- GUILLAUME, Gustave, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1984.
- GUIRAUD, Pierre, *La stylistique*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1955.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JENNY, Laurent, « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, no 79, 1989, p. 277-286.

JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

JENNY, Laurent, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, no 89, 1993, p. 113-124.

LÉONARD, Martine, « Le style... malgré tout », *Protée*, vol. 23, no 2, printemps 1995, p. 101-112.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « La notion de phrase en grammaire », *Langue française*, no 41, février 1979, p. 35-48.

MITTERAND, Henri, « Français écrits et français littéraires », *Le français dans le monde*, décembre 1969, p. 12-17.

MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1991.

MOLINIÉ G. et CAHNÉ P., *Qu'est-ce que le style?*, Paris, P.U.F., 1994.

PINCHON, Jacqueline, « L'oral dans l'écrit », *Langue française*, no 89, février 1991.

PRINCE, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, no 14, 1973, p. 178-196.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.

VINAY, Jean-Paul, « Les cadres de la phrase », *Le français dans le monde*, juin 1968, p. 55-62.

VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990.

WEINRICH, Harald, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.

## Annexe I

Elle comprend pas du tout Fernande !... et qu'elle la Finette les engraisse en plus dis !... et depuis des années ! C'est pas mignon ?... Et que sa Fernande c'est un vrai ange !... Ah ! elle voulait plus être doublard !... Elle personnellement ! Ah ! ça alors, c'était fini !... Si elle était contente qu'il parte !... Avec elle que c'était des roses !... toutes les deux toutes seules !... « Tu vas voir si je vais travailler !... C'est rien ce que je fais à présent !... Et pourtant j'en abats une tranche !... Je veux qu'elle soye heureuse ma petite femme !... Ah ! mon petit père !... Ah ! la musique ! Maintenant c'est de la fainéanterie !... Tu vas voir un petit peu mon violon !... Les affaires alors !... Les affaires !... C'est un monde là-dedans !... C'est un monde !... »

Elle me montrait la gare... le trottoir !...

« Tu vas voir un peu la toilette !... Et toi ?... qu'elle se ravise. Dis, t'as pas bonne mine !... T'as maigri !... Pourquoi que tu retournes pas chez Cascade ?... C'est une bonne maison chez Cascade !... Il est pas regardant... Puisque t'es en convalescence !... Ils sont pas à un couvert près !... Tu parles d'une smala sa tôle !... T'aurais pu te refaire la santé !... T'es comme les autres tiens ! Tu débloques !... Tu sais plus au juste ce que tu manges !... Voilà ton malheur !... »

Ils demeuraient en appartement, Finette, le Gros Lard et Fernande, pas très loin de l'*Empire Music Hall*... dans Wardour... Ils se foutaient des tripotées, des coups d'alcoolisme de jaloux, qu'ils en restaient sur le flanc des fois deux, trois jours de suite, à se faire des tisanes, des compresses... Comme ça la passion ! mais maintenant ça allait changer ! Gros Lard enfin la musette !... Ah ! comme elle était heureuse !... jubilante alors !

« Est-ce qu'il sera tué ? toi tu crois ?... »

L'artillerie il avait sa chance !... Ah ! je lui fais remarquer, il pouvait revenir ! je lui dis bien franchement...

« Et toi t'y retournes pas dis alors ?... qu'elle m'attaque du coup ! la carne !

- Dis donc ! Molo ! que j'y fais, garce !... Dis donc ! j'en reviens... une minute !...

- Mais t'es encore bon, mon chéri !... Il te reste encore des morceaux !... »

Elle en voulait du mal aux hommes !... (p. 242-243)

## Annexe II

Il se trouvait toujours mal marié avec ses logeuses fin de semaine. La police qui le connaissait bien le laissait à peu près tranquille. Il faisait partie des galvaudeux et puis voilà tout.

C'est commode pour ça l'Angleterre, ils vous ennuiant jamais vraiment, même mal fringué, même équivoque, à condition d'accord tacite que vous alliez pas faire le Jacques sur les midi devant Drury Lane ou vers les cinq heures devant le *Savoy*. Y a des étiquettes voilà tout. Le Pacte des convenances. Le Jacques fait bon c'est la mort. Y a des moments pour le Strand, d'autres pour Trafalgar et partout ailleurs à votre aise !... Faut connaître les roussins anglais, ils aiment pas la force ni le scandale, c'est tout fainéant comme père et mère, il suffit de pas les provoquer, de pas les agacer en plein jour, suffit en somme de leur foutre la paix... Quand même ils auraient des « mandats » avec votre photo plein leurs poches, ils pousseraient pas les choses au pire si vous faites pas l'original, que vous gardez bien vos distances, que vous changez pas trop de costumes pour étourdir la galerie, ni de crèmerie, ni de lieux de perdition. Y a une étiquette, une manière qu'est décente convenable pour les vrais voyous, tout est là ! Pas saccager la Tradition ! Si vous prenez l'air capricieux, casseur, versatile, tantôt dans un pub, dans un autre, que vous revenez pas au billard à des heures à peu près usuelles, alors vous surprenez de rien, les flics vous déferlent sur les os, ils deviennent d'un coup âpres et retors, vous compliquez la surveillance, ils en ont marre de vos façons, ils piaffent, fument de vous épingler. Toute fantaisie les enrage, question de la vêtue spécialement... Ce fut bien le cas pour Borokrom qu'avait l'habitude des melons prune, jamais autre chose sur sa grosse bouille, toujours coiffé de son vert-prune, son uniforme. Il jouait comme ça au piano pour gagner sa vie entre l'*Éléphant* et le *Castle*, les deux extrêmes du Mile-End. Une fois viré de chez Wickers Strong, il avait fallu. Tous les pubs, tout le long de Commercial, tantôt dans celui-ci, dans celui-là... mais toujours du côté rivière. Ils appellent ainsi la Tamise. Il était connu, sympathique, très gai par les doigts, mais très sérieux par la figure, convenable comme un pape. Ça donnait bien surtout le samedi. Il prenait facilement trois livres entre les huit heures et minuit, et la stout, la nourrissante, si épaisse, crémeuse, absolument à volonté, aux bonnes grâces des consommateurs. Et puis la chanson

épillante, le cantique à boire, qu'est la fière coutume, avec reprises des ivrognes tassés au piano. (p. 101-102)