

L'Usage des onomatopées chez Céline, le seul philosophe « pratrabroumm »

Olivier Blanc

Les héros de Céline, très français, sont vraiment des individus vides qui se cramponnent au langage comme à une dernière planche qui devrait les soustraire au naufrage.

Cette réflexion de Léo Spitzer (1972 : 268), écrite en 1935 à propos des personnages du *Voyage au bout de la nuit*, fait-elle preuve, ainsi extraite de son contexte, d'une grande originalité ? Elle reprend en tous cas un refrain que la lecture du roman nous a rendu familier : le vide intérieur de l'homme et l'importance de la parole qui résonne dans l'abîme, deux thèmes céliniens que la fiction et la verve aphoristique du héros-narrateur ne cessent de mettre en scène, et qui n'échappent pas à la perspicacité critique de Spitzer, peu mise à l'épreuve en l'occurrence. Plus que ces généralités, nous intéresse la manière (spécifique de la stylistique telle que la pratique Spitzer) dont elles ont été déduites au terme de l'étude minutieuse d'une "habitude de style" chez Céline.

La critique spitzerienne des œuvres littéraires se fonde en effet sur la mise en évidence d'un fait de style caractéristique de l'œuvre étudiée (dans le cas de Céline, le tour binaire ou segmenté de nombreuses phrases du genre : « tu parles si ça a dû *le* faire jouir *la vache* »). Le point de départ de l'étude stylistique est donc un trait de langue propre à l'auteur, une déviation individuelle, un écart stylistique que le critique perçoit tout d'abord par intuition avant d'en vérifier la pertinence par des observations et des déductions. Dans un deuxième temps, il s'agit de découvrir sous le fait de style « le ton et l'esprit général de l'œuvre », voire même le « caractère spécifique du génie créateur et, à travers lui, une tendance de l'époque » (Starobinski, 1991 : 19).

Comment et pourquoi l'écart stylistique s'est-il produit, telles sont les deux questions qui orientent le mouvement critique de la stylistique de Spitzer et qui doivent permettre, selon le vœu de ce dernier, de jeter un pont entre la linguistique et l'histoire littéraire.

Le présent essai suit un itinéraire similaire. Nous partirons de la description d'un fait de style particulier, l'usage des onomatopées chez Céline, plus particulièrement des onomatopées qui imitent le vacarme des explosions. Les deux textes qui vont nous intéresser sont des récits de guerre. *Normance* (1989, abrégé par la suite NO) raconte une nuit de bombardements sur Paris, le début de *Guignol's band I* (1988, pp. 86—94, abrégé GB I), l'attaque en 1940 d'un pont sur la Seine, au moment où la population prise de panique fuit la capitale devant la percée allemande. Dans un deuxième temps, nous tenterons d'interpréter la présence singulière et insistante de cette variation stylistique caractéristique du style célinien.

1. DÉCRIRE

1.1. CATALOGUE DES CACOPHONIES

[...] et même les bruits !... les bruits varient... un moment c'est des « boum » tonnerre... et puis après, c'est des trains... des trains qui branlent dans leurs rails... à travers les nuages... l'atmosphère tressaute je vous prie !
(NO 65—66)

« Les bruits varient », affirme Ferdinand, le héros-narrateur de *Normance*, confronté aux vacarmes des bombardements et au problème de leur transposition littéraire. La liste qui suit permet d'apprécier la diversification mise en œuvre par Céline afin d'imiter dignement la variété des bruits de la guerre :

Broum, braoum, dzim, vrroum, vrrrr, vrang, badaboum, vrrrrromb, vrrrrround, bzim, wouaf, radababoum, pflaf, pflof, prang, bang, boum, flaouf, flôûf, brrrac, pflouaf, brang, vvvrac, crrac, vrrong, vllaac, vrrraouf, vroob, vloaf, vlamb, bram, brôôôô, trrac, parada-boum, bzzinng, tarraboum, braomm, bing, damb, bzam, baradr-roum, hrrooc, hrroâ, tarrrr, ouuuaf, trrr, puaf, etc.

Les sonorités consonantiques initiales sont parfois occlusives (/p/, /b/, /t/, /d/), mimant la brutalité et la soudaineté des chocs, parfois continues (/v/, /f/) exprimant alors la progression d'un objet avant le choc. La sonorité dominante est le /r/, qui rend la brutalité bruyante des explosions et le désordre qu'elles provoquent; pour souligner cet effet, Céline use d'un procédé typographique en alignant dans une onomatopée l'un après l'autre deux, trois ou quatre r. De plus, l'alternance de voyelles phoniques ouvertes (/a/, la plus fréquente) et fermées (/u/) traduit l'ambivalence du bruit d'un bombardement, à la fois sourd et violent.

Quelques sonorités de base donc, que Céline s'ingénie à diversifier, en utilisant toutes les ressources de la typographie. Un exemple spectaculaire de ce travail minutieux nous est fourni par les métamorphoses graphiques de la chaîne phonique /brum/. Si l'on s'en tient aux huit premières pages de *Normance*, cette dernière s'écrit successivement :

Brrroum!..., Brrroum !..., broum !..., Brrroum !..., *broum !*, Broum !..., « Brrroum » !, *broum broum*, – Brrroum !, brrroum.

De la variation orthographique à celle des signes typographiques, de l'usage des majuscules à celui des italiques, toutes les ressources sont utilisées pour favoriser la diversité de l'usage littéraire des onomatopées.

1.2. L'INSERTION DES ONOMATOPÉES

Brrroum ! Brrroum ! ça serait que des « brrroum » mon récit si je me laissais ahurir... (NO 113)

Le danger (ou la tentation), lié à l'usage des onomatopées, de les accumuler en une suite cacophonique et illisible afin de se montrer digne en les imitant des illisibles cataclysmes qui détruisent bruyamment le réel, ce danger est bien entendu une chimère. L'expression onomatopéique chez Céline côtoie l'expression linguistique. Dans une perspective classificatrice, on peut proposer de distinguer deux manières différentes d'intégrer les onomatopées au tissu textuel : 1) en les isolant entre des éléments de ponc-

tuation; 2) en les intégrant au discours, sous forme de substantif, d'adjectif ou de verbe.

1.2.1. L'onomatopée redouble et accentue un sens clairement énoncé. Or, une telle juxtaposition ne s'effectue pas de manière mécanique. Loin d'accorder systématiquement, comme on pourrait s'y attendre, la préséance à l'expression verbale ou linguistique sur l'expression de type onomatopéique¹, Céline multiplie les lieux d'apparition des onomatopées dans le texte :

(1) [...] une autre trombe ! des hauteurs de Gentilly !... toute une flotte d'avions !... des lucioles d'abord... et *vrromb* !... qui enflent... gonflent... grondent ! (NO 71)

L'onomatopée imite le bruit d'une escadrille d'avions qui s'approche puis qui passe au-dessus de l'immeuble où se trouve le héros-narrateur. Dans ce cas, l'expression linguistique qui explique le sens de l'expression onomatopéique précède cette dernière. L'effet de surprise provient du lieu d'émergence du *vrromb*, entre un nom et son complément subordonné. On connaît le plaisir avec lequel Céline attaque, dans ses derniers romans, l'organisation de la phrase. Cette dernière ne résiste pas à ses assauts. Dans l'exemple (1), l'éclatement de la phrase en éléments autonomes éparpillés, isolés entre signes de ponctuation où domine la valeur expressive, semble être causé par le bruit des bombardiers dans le ciel.

Il arrive aussi très souvent que l'onomatopée précède son explication. Un tel usage permet de rendre la force et la soudaineté des explosions; le texte gagne en intensité (ou pour le dire avec Céline en *émotion*) ce qu'il perd en lisibilité. L'incipit de *Guignol's band I* plonge le lecteur *in medias res*, au milieu du monde au moment où il s'écroule. Nous sommes entraînés sans sommation au cœur de la bataille, dans une situation semblable à celle du héros-narrateur :

¹ S'agit-il d'expressions de nature véritablement différente ? En filigrane se pose la question de la définition de l'onomatopée, sur laquelle nous reviendrons. Pour l'instant, contentons-nous de distinguer, à des fins heuristiques, l'expression verbale ou linguistique d'une part et l'expression non-verbale ou onomatopéique d'autre part.

(2) *Braoum ! Vraoum !...*² C'est le grand décombre !... Toute la rue qui s'effondre au bord de l'eau !... (GB I 87)

L'énigme sémantique (*Braoum !... Vraoum !...*), qui menace un instant la lisibilité du texte, est explicitée sans délai par la reformulation « C'est [...] ». L'alerte au sens n'est ici qu'une fausse alerte...

Ainsi, l'onomatopée, qu'elle succède ou qu'elle précède l'expression linguistique, bouscule la tranquille organisation des éléments du discours, agresse le lecteur, qui se retrouve, tel le héros au moment du bombardement, incapable de reprendre son souffle, entraîné par le vacarme du texte, par les onomatopées :

(3) *Vloumb ! Vloumb !* On a pas le temps de réfléchir !... deux énormes coups sourds... C'est le grand fleuve qu'écope en aval !... (GB I 89)

Les onomatopées assurément parviennent à dire, avec plus de bonheur que les signes linguistiques, l'indicible sonore, la violence des bombardements. À cette fonction première de reproduction, il faut ajouter qu'elles entrent en résonance avec les mots qui les entourent, créant des effets d'assonance ou d'allitération. Si l'on relit l'exemple (1), on s'aperçoit que le *vrromb* non seulement mime le bruit des avions, mais que ses sonorités font écho dans le texte à celles des mots « tROMbe », « gONfle » et « gRONde »; ou que les avions qui passent en tROMBe remplissent l'espace aérien et l'espace textuel d'un *vrromb* retentissant. L'onomatopée prend alors une valeur quasi anagrammatique.

Dans l'exemple (3), la répétition du *Vloumb* reproduit les deux coups qui s'abattent dans la réalité et construit simultanément un effet de symétrie sonore avec les deux /u/ de « coups sourds ». Un autre exemple, choisi parmi beaucoup d'autres, nous persuadera qu'il s'agit là d'une constante du travail de Céline sur

² On pourrait proposer de dégager la valeur icônique du signifiant graphique et d'interpréter la succession du point d'exclamation et des points de suspension comme donnant graphiquement l'image d'un bombardement : la barre du point d'exclamation représenterait la bombe qui tombe, les quatre points le monde qui vole en éclats.

l'intégration des onomatopées, plus généralement d'ailleurs d'une constante de son style :

(4) Le pébroc et l'archipont ! ils virevolaient dans la bourrasque... ensemble ! entre les avions massacreurs, purulents, giclant la mitraille... *Vraap !... Hua !... Wraago !... Hua !... Wroong !...* Voilà le bruit à peu près que donne une vraie torpille en fusion... (GB I 91)

Les deux « Hua » remplissent leur fonction de reproduction, en imitant (probablement) le bruit des avions qui traversent le ciel. Leurs sonorités répondent surtout aux deux /y/ de « purulents » et aux deux /a/ de « massacreurs ».

Les expressions linguistiques et onomatopéiques se juxtaposent, avons-nous dit, de diverses manières. Leur voisinage est loin d'être systématique ou conventionnel. Céline, nous allons nous en apercevoir par l'analyse stylistique de quelques extraits, en fin stratège littéraire multiplie les surprises :

— Les premières lignes de *Normance* sont ponctuées de trois onomatopées qui se composent, à un détail près, des mêmes phonèmes :

(5) Raconter tout ça après... c'est vite dit !... c'est vite dit !... On a tout de même l'écho encore... *brroumn !...* la tronche vous oscille... [...] et l'écho encore qui vous secoue... Je serais projeté dans la tombe avec !... Nom de brise ! j'en ai plein la tête !... plein le buffet... *Brrroum !...* je ressens... j'accuse... je vibre des os, là dans mon lit... mais je vous perds pas !... je vous rattraperai de ci, de là... tout est là ! le caractère !... des loques aux bourrasques ! on peut le dire ! *broum !...* je vous le dis, ils m'ont remonté là-haut... (NO 13)

Du *brroumn* au *Brrroum*, on a le sentiment que le bruit grandit ("b" majuscule et un "r" supplémentaire). Du *Brrroum* au *broum*, il nous semble au contraire que le vacarme s'atténue ("b" minuscule et un seul "r").

Le texte ne se situe pas d'emblée sur le plan de l'action, mais renvoie au temps de l'énonciation. Les premières lignes du roman assurent, par ce détour narratif, la transition entre les événements qui ont été narrés dans *Féerie pour une autre fois* et ceux qui le seront dans *Normance*. Les trois /brum/ ne reproduisent donc pas le bruit des bombardements sur Paris, mais l'écho de ces derniers dans la « tronche » du héros-narrateur. Or l'intensité de cet écho varie. Le double mouvement

de crescendo, puis d'apaisement mis à jour par l'étude des trois onomatopées se répète si l'on est attentif au sens du texte. Un premier mouvement (de « la tronche vous oscille » à « j'en ai plein la tête [...] je vibre des os, là dans mon lit ») nous inquiète de plus en plus quant à l'état mental du narrateur et quant à sa compétence à nous raconter des événements anciens (compétence que le narrateur lui-même met en doute : « Raconter tout ça après... c'est vite dit !... »). Un second mouvement rétablit un calme précaire. Le narrateur s'adresse au narrataire, le rassure (« mais je vous perds pas ») avant de retrouver le temps de l'action et de commencer son récit (« ils m'ont remonté là-haut... »).

Les légères variations constatées entre les trois onomatopées ne sont donc pas de simples jeux gratuits au service d'une virtuosité littéraire. Elles reproduisent les effets de sens du texte.

— Quand l'expression onomatopéique précède son explication linguistique, nous avons suggéré que cette dernière devient redondante, presque inutile. Il arrive que le narrateur interrompe le cours effréné de la fiction pour s'adresser au narrataire et lui expliquer le sens d'une onomatopée par ailleurs explicite :

(6) Elle esclaffe... elle en peut plus de rire !... comme elle me trouve cocasse !... je vois double ! je vois juste ! je vois Jules ! et zut ! triple ! tout en l'air ! brroum ! je vous fais le genre d'effet des sons... moi comique ?... à quatre pattes, à rebours !... (NO 94)

Le commentaire du narrateur devient amusant en raison même de son inutilité. L'interrogation « moi comique ?... » renvoie alors d'une part, au niveau de l'histoire, à la situation dans laquelle se trouve le héros Ferdinand, d'autre part, au niveau de l'énonciation, à l'explication redondante de l'onomatopée.

— Lorsque le narrateur intervient, c'est aussi de temps en temps pour nous épargner une nouvelle accumulation d'onomatopées :

(7) [...] je vous fais pas les détonations... c'est perpétuel... un coup sourd et puis trois quatre rafales mi-air... ou dans le jardin... (NO 154)

ou

(8) [...] je vous fais grâce des *vrooob* !...³ (NO 100)

Encore une fois, Céline ne choisit pas son onomatopée au hasard : le *vrooob* en effet n'apparaît nulle part ailleurs dans *Normance*.

Céline s'amuse également à surprendre le lecteur, en faisant suivre une onomatopée apparemment explicite d'une explication qui contredit l'évidence :

(9) C'est à partir... c'est à partir !... tant pis de tout... mais le Bébert ?...
Miaâdoui ! broumm !... miaôdi !
 C'est des avions qui rejaillissent , c'est pas Bébert ! qui repiquent du creux Caulaincourt... c'est pas du chat !... (NO 163—64)

Le lecteur tombe dans le piège, d'autant plus facilement que depuis le début du roman, Ferdinand est à la recherche de son chat Bébert qui s'est échappé sur les toits, et que les onomatopées sont précédées d'une allusion au chat disparu.

— Enfin, deux derniers exemples pour clore cette liste :

(10) Je cherchais à l'entendre.
 — Brroum !
 Ça retombe ! et brroum encore !
 — Ah, c'est pas fini !...
 — C'est toi mon chéri, c'est ta tête ! (NO 20)

Le narrateur cherche en l'occurrence à entendre un rossignol, et c'est le bruit d'une bombe qui le surprend. Le Brroum se déguise par ailleurs en première réplique du court dialogue que Ferdinand échange avec sa femme.

(11) — Eh ? eh ?... il y a des mômes ? Toinon est sous vous ?
 J'y hurle... *brroum* !... que c'est malcommode !... on se recogne ! (NO 170)

La succession des syntagmes peut nous faire croire que l'onomatopée est le message hurlé par Ferdinand, ou encore qu'elle s'intercale entre une phrase principale et sa subordonnée (« J'y hurle [...] que c'est malcommode »). En réalité, le *brroum*

³ Dans ce cas, l'onomatopée est intégrée à la phrase comme substantif. Nous décrirons plus loin ce type d'usage.

reproduit comme d'habitude le bruit d'une explosion, l'effet de surprise provenant ici de l'absence de l'expression linguistique.

Nous voici convaincus de la technicité du travail de l'écriture de Céline, mais aussi de l'habileté et de l'humour de ce dernier, qui s'ingénie et s'amuse à multiplier les procédés d'insertion des onomatopées dans le tissu textuel. À une exception près, nous n'avons pourtant envisagés jusqu'à présent que des situations dans lesquelles elles sont mises en évidence et isolées entre des éléments de ponctuation. Ces situations sont les plus nombreuses, elles ne sont pas exclusives.

1.2.2. Les onomatopées sont parfois intégrées à la phrase, en deviennent une des parties, le plus souvent un substantif :

(12) [...] que l'atmosphère en est dense d'ûûû !... qui y en a des pointus !... des graves !... ça déferle pas qu'au-dessus de l'avenue... au-dessus de tous les toits !... de tout Paris !... on est abasourdi d'ûûû ! à plus bouger... (NO 448)

Les onomatopées remplacent le groupe nominal, dont elles occupent la fonction au sein de la phrase. Promues au rang de signe linguistique à part entière, rien ne permettrait de les repérer si elles n'étaient imprimées en italique. Cette précaution typographique est constante :

(13) [...] c'est là que les *braoum* condensent... (NO 27)

(14) Certes pas d'erreur c'est bien plus calme... Y a encore un petit peu d'échos... juste des *broum broum* loin... (NO 20)

(15) [...] cinq cents faisceaux lumineux, là sous nos yeux, qui se brisent les uns dans les autres, avec des *badaboums* tonnerres ! (NO 33)

Dans l'exemple (15), l'onomatopée est imprimée en italique, alors même qu'elle s'accorde à la manière d'un substantif (le "s" du pluriel). Cette réticence à assimiler entièrement les onomatopées au système linguistique n'est-elle pas une marque de la place marginale qu'elles y occupent ?

Les onomatopées remplissent de temps en temps la fonction d'un adjectif (« [...] elles éclatent en s'étalant !... en flaque *brrrroumm* !... » (NO 27); « [...] le seul philosophe

« pratrabroumm » : Ferdinand ! » (NO 173)); elles imitent parfois une expression caractéristique de la langue française (« de *brang* ! en *broum* ! » (NO 101)); les exemples les plus intéressants, si l'on songe au "mimétisme linguistique" des onomatopées, nous sont fournis par leur utilisation comme verbe :

(16) [...] et ça fait trois heures que ça branle, incline, redresse, brang ! (NO 84)

(17) [...] les portes ballent bringuent, bing !... (NO 99)

Dans l'exemple (16), « brang » se prononce, à l'exception du dernier phonème, de manière identique à « branle ». On a le sentiment d'avoir à faire à une liste de quatre verbes conjugués, impression sonore pour le moins, l'onomatopée ne s'accordant pas. L'exemple (17) accentue la confusion, puisqu'il nous fait prendre l'onomatopée pour un verbe conjugué et réciproquement. Découpant en effet le verbe bringuebaler en deux, Céline en permutte les parties, créant ainsi deux verbes dont le second est un néologisme, presque une onomatopée.

Il arrive par ailleurs, plus rarement, qu'une onomatopée remplissant au sein du discours la fonction du verbe soit entièrement lexicalisée :

(18) [...] ça fait au moins deux trois fois que je vous annonce que ça se calmait [...] maldonne ! maldonne ! je me suis gouré encore d'autant ! si ça reboume ! pardon ! (NO 227)

Signalons encore que le procédé décrit dans l'exemple (16), qui consiste à placer une onomatopée comme dernier élément d'une suite de verbes conjugués par exemple, que ce procédé est réversible. Il se peut en effet qu'au terme d'une énumération d'onomatopées, se trouve un mot qu'on ne reconnaît pas immédiatement comme tel :

(19) trrr ! trrr ! trrr ! puaf ! dix !... douze ! qui crachent ! (NO 155)

Enfin, citons telle création lexicale de Céline qui joue sur "l'onomatopétisation" de certains mots de la langue :

(20) Ah, les foutres d'avions oiseaux chiures ! paratraphosphore ! l'horreur que ça crache ! engeances nuisances ! taratavions ! ça a plus de nom ! j'invente ! (NO 39)

A-t-on sous les yeux deux onomatopées substantivées ou deux substantifs “onomatopétisés” ? Inutile de hasarder une réponse : ce que recherche Céline, c'est de maintenir vivace l'interrogation adressée à la langue et à ses définitions.

Pour paraphraser Léo Spitzer (1972 : 266), il faut maintenant nous poser la question suivante : que signifie donc, en fin de compte, ce fait de style particulier (l'usage des onomatopées) pour le romancier Céline ?

2. INTERPRÉTER

Partons d'un constat d'absence : dans le premier roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, les onomatopées ne sont pratiquement jamais utilisées. Relisons par exemple la scène au cours de laquelle le colonel et un messager sont emportés par une explosion :

Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même. (Céline, 1981 : 17)

Pas le moindre *broum* ne reproduit un bruit dont le narrateur souligne pourtant le caractère assourdissant. La description d'une telle scène dans *Normance* eût assurément bénéficié de l'appui des onomatopées, pour amplifier ses effets. Dans une interview accordée à Robert Sadoul en 1955, que nous transcrivons, Céline insiste sur l'évolution de son style :

Quand le lecteur lit le *Voyage au bout de la nuit*, il est encore un peu, un peu dans la littérature coutumière, tandis que [dans *Féerie* et *Normance*], il est nettement dans un langage purement émotif.

L'irruption massive des onomatopées dans les romans est une des caractéristiques qui permettent de qualifier le fameux “style émotif” dont Céline se dit le génial inventeur. Elle est un moyen

privilegié mis au service de cette écriture émotive, même s'il reste un pis-aller :

[...] je prétendrais imiter les bruits faudrait un volcan en personne !... c'est pas sur ce pauvre papier que je vais érupter ! et Vésuve ! ni les aravions à la charge !... (NO 64)

Le mot bombe n'explose pas, et Céline regrette que les pétards de la langue soient mouillés. L'onomatopée *broum* n'explose pas non plus, mais elle permet toutefois de rendre l'écho affaibli de l'intense bruit d'une bombe qui éclate, de fournir un équivalent textuel du vacarme réel. Dans le court liminaire à *Guignol's band I*, Céline définit son programme esthétique, tout en le mettant simultanément en pratique :

[...] Emouvez bon Dieu ! Ratata ! Sautez ! Vibrochez ! Eclatez dans vos carapaces ! (GB I 85)

L'impératif absolu (« Emouvez ! ») est symptomatiquement suivi d'une onomatopée (« Ratata »). L'émotion choisit comme moyen privilégié d'expression, en deçà du signe, les onomatopées.

En deçà du signe ? Les critiques ne se sont guère accordés sur la place des onomatopées : à l'intérieur (Benveniste, 1987 : 53) ou hors des frontières qui bornent les territoires du signe (Godard, 1985 : 120) ? Saussure (1976 : 102), lorsqu'il pose le principe de l'arbitraire du signe, lève avec empressement l'objection que lui adressent les onomatopées :

Quant aux onomatopées authentiques (celle du type glou-glou, tic-tac, etc.), non seulement elles sont peu nombreuses, mais leur choix est déjà en quelque mesure arbitraire, puisqu'elles ne sont que l'imitation approximative et déjà à demi conventionnelle de certains bruits.

« Peu nombreuses », « en quelque sorte », « approximative », « à demi », les termes employés sont significatifs de l'hésitation rencontrée au moment de décider si les onomatopées doivent être considérées comme des signes linguistiques. Ce qui attire Céline, n'est-ce pas précisément cette indécision ? L'onomatopée *fait signe* des marges de la langue : Céline ne pouvait que l'y rencontrer.

D'autre part, Céline envisage son travail sur le style comme un retour aux sources d'une langue primitive, ce qu'il exprime à sa façon :

Alors là, j'en reviens à ma grande attaque contre le Verbe. Vous savez, dans les Ecritures, il est écrit : «Au commencement était le Verbe». Non ! Au commencement était l'émotion. Le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion⁴.

Le thème du retour aux origines "émotives" de la langue et le lien étroit que tissent entre elles l'écriture émotive et les expressions onomatopéiques nous entraînent vers une contrée que Genette (1976) a parcourue et qu'il a baptisée Cratylië. La conception cratylienne de l'origine du langage soutient que le signe primitif est motivé, qu'il est formé par imitation des sons de la nature. Ce n'est que par la suite qu'intervient le caractère arbitraire du signe. Quatre étapes sont distinguées dans la formation du langage : 1. Les gestes. 2. Les onomatopées ou les interjections. 3. les figures. 4. les termes abstraits.

L'onomatopée est donc envisagée dans un rapport d'antériorité par rapport au langage. Pour le dire dans la terminologie proposée par Julia Kristeva (1977)⁵, l'onomatopée est la trace, dans le « symbolique » linguistique, du « sémiotique », de cet hétérogène au sens producteur d'effets musicaux⁶ qui recouvre le domaine pré-linguistique du pulsionnel. Le travail sur le signifiant que nous avons relevé dans les exemples (3) et (4) est caractéristique d'une écriture qui privilégie le « sémiotique » sur le « symbolique ».

Dans une perspective cratylienne, le langage originel, de type onomatopéique ou mimétique, n'opère pas la séparation du signe et du référent. L'arbitraire du signe, qui éloigne irrémédiablement l'homme de la nature, est levé par une telle croyance mimétique. En deçà du « symbolique » se découvre l'espace archaïque du « sémiotique ». L'imaginaire romantique s'est plu à maintenir vi-

⁴ «Louis-Ferdinand Céline vous parle». In Céline, 1974, 931.

⁵ Voir aussi Adam, 1985.

⁶ À ce propos, rappelons d'une part l'insistance de Céline à évoquer la "petite musique" de ses textes, d'autre part l'analyse proposée par Godard (1985), dans un même chapitre intitulé "en deçà de la langue", des onomatopées et des notes de musique.

vante la nostalgie d'une certaine présence de l'homme au centre du monde, d'un retour à l'ordre naturel, au signe primitif. L'espoir d'échapper à l'arbitraire du signe, de le remplir en quelque sorte de son référent et de réconcilier, dans le mimétisme, le monde et le langage, cet espoir romantique fut-il partagé par Céline ? N'établissons pas plus avant le lien de filiation : car là où le romantisme rêve de retrouver un ordre naturel, Céline prétend donner à voir le désordre du monde qui s'écroule, la nature rendue au chaos :

Vous me direz : pas très ordonnée votre chronique !... Qu'est-ce qu'est en ordre dans les Déluges ?... des moments pareils ?... et vachement menteur, soyez sûr, celui qui vous narre posément, qu'il a vu fondre, dans quel ordre ! les éléments déchaînés sur sa petite patate !... voyons ! voyons !... c'est cent trucs à la fois qu'adviennent !... [...] allez narrer ça posément !... (NO 221)

Le mimétisme de Céline est apocalyptique. L'usage qu'il fait des onomatopées nous semble être alors la marque stylistique d'un désir ambivalent : retrouver l'émotion du monde primitif au moment de son apocalypse, réconcilier réalité et écriture alors que le monde vole en éclat.

[...] et philosophe ! que je vous voie moi philosopher sur des sommets éruptifs ! (NO 221)

Immergé dans des cataclysmes de fin du monde, le héros-narrateur de *Normance* se prive de toute mise à distance clarifiante des événements. Refus de la conceptualisation, refus des classifications, des mises en ordre pour s'introniser en grande pompe "philosophe « pratrabroumm »" ! Que nous enseigne ce titre saugrenu, si ce n'est la suprématie retrouvée de l'onomatopée sur le concept, de l'émotion sur la réflexion ? Et, indirectement, le rêve proprement intenable de forger un style, en deçà ou au-delà de tout langage, dans les flammes de l'apocalypse :

[...] la radicalité d'un solipsisme stylistique n'est tenable ni sur un plan théorique, ni sur un plan méthodologique. Postuler la solitude du style, c'est aussi présupposer sa congruence à une âme ou à une chair; c'est le maintenir dans une antériorité au langage qu'il dément avec éclat. (Jenny, 1993 : 117)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. (1985). *Pour lire le poème*. Bruxelles : De Boeck-Duculot.
- Benvéniste, É. (1987). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, coll. Tel, t. I.
- Céline, L.-F. (1955). *Entretiens avec le Professeur Y*. Paris : Gallimard.
- (1974). « Louis-Ferdinand vous parle ». In *Romans*. Paris : Gallimard, Bibl. Pléiade, t. II.
- (1981). *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, Pléiade, t. I.
- (1988). *Guignol's band I*. Paris : Gallimard, Pléiade, t. III, 86—94.
- (1989). *Normance, (Féerie pour une autre fois II)*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Genette, G. (1976). *Mimologiques*. Paris : Seuil.
- Godard, H. (1985). *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard.
- Jenny, L. (1993). « L'Objet singulier de la stylistique ». *Littérature*, n° 89, Paris : Larousse.
- Kristeva, J. (1977). *Polylogue*. Paris : Seuil.
- (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.
- Saussure, F. de. (1976). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Spitzer, L. (1972). « Une habitude de style, le rappel chez Céline ». In *Cahier de l'Herne*. Paris : Livre de poche, Biblio Essais.
- (1991). *Études de style*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Starobinski, J. (1991). « Léo Spitzer et la lecture stylistique ». In L. Spitzer. *Études de style*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 7—39.

