

---

## La guerre dans la langue, lecture d'un extrait de *Voyage au bout de la nuit*

Marie Hartmann

---

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/1783>  
DOI : 10.4000/elseneur.1783  
ISSN : 2968-6180

**Éditeur**

Presses universitaires de Caen

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2014  
Pagination : 121-130  
ISBN : 978-2-84133-510-7  
ISSN : 0758-3478

**Référence électronique**

Marie Hartmann, « La guerre dans la langue, lecture d'un extrait de *Voyage au bout de la nuit* », *Elseneur* [En ligne], 29 | 2014, mis en ligne le 27 mars 2024, consulté le 29 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/1783> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elseneur.1783>

---

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## La guerre dans la langue, lecture d'un extrait de *Voyage au bout de la nuit*

---

---

**P**OUR DÉCRIRE la peur et la peine éprouvées par les soldats durant la guerre de 1914, certains écrivains utilisent une langue française, classique dans ses constructions et dans ses images. Elle semble fonctionner comme un rempart culturel, voire comme un dernier recours. Pour Céline, l'agencement de cette langue reflète un ordre du monde qui n'existe plus. Il échoue à restituer les chocs et le chaos ressentis par les hommes. Lui transpose dans la langue la brutalité inédite de l'irruption de cette guerre puis celle de son déroulement. Il en rend compte par la récurrence des références au corps qui rappelle la violence subie par les soldats. Elle marque, concrètement, voire trivialement, l'emprise de la peur ou de la douleur. Il décrit cette guerre d'en bas, à hauteur d'homme se vivant comme la proie traquée d'une chasse à courre mondiale. Prenant le contre-pied des idéalizations ultérieures ou des images lissées procurées alors par la propagande, il en compose un récit au plus proche du vécu d'hommes perdus et affolés.

Le dérèglement du monde introduit par la guerre se vérifie dans un texte qui n'est pourtant pas désordonné c'est-à-dire uniquement discontinu et troué. Aux multiples moyens typographiques, syntaxiques et rhétoriques de déliaison se combinent des mises en relation par le biais en particulier de l'assonance et de la rime intérieure. Céline invente ainsi une langue qui dit la poésie de l'horreur. On peut en relever les procédés en relisant un passage de *Voyage au bout de la nuit*, souvent cité, mais dont on a rarement montré le fonctionnement poétique.

On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy? Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait

la sale âme héroïque et fainéante des hommes. À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé.

Le colonel ne bronchait toujours pas, je le regardais recevoir, sur le talus, des petites lettres du général qu'il déchirait ensuite menu, les ayant lues sans hâte, entre les balles. Dans aucune d'elles, il n'y avait donc l'ordre d'arrêter net cette abomination ? On ne lui disait donc pas d'en haut qu'il y avait méprise ? Abominable erreur ? Maldonne ? Qu'on s'était trompé ? Que c'était des manœuvres pour rire qu'on avait voulu faire, et pas des assassinats ! Mais non ! « Continuez, colonel, vous êtes sur la bonne voie ! » Voilà sans doute ce que lui écrivait le général des Entrayes, de la division, notre chef à tous, dont il recevait une enveloppe chaque cinq minutes, par un agent de la liaison, que la peur rendait chaque fois un peu plus vert et foireux. J'en aurais fait mon frère peureux de ce garçon-là ! Mais on n'avait pas le temps de fraterniser non plus.

Donc pas d'erreur ? Ce qu'on faisait à se tirer dessus, comme ça, sans même se voir, n'était pas défendu ! Cela faisait partie des choses qu'on peut faire sans mériter une bonne engueulade. C'était même reconnu, encouragé sans doute par les gens sérieux, comme le tirage au sort, les fiançailles, la chasse à courre !... Rien à dire. Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. J'étais dépuclé. Faut être à peu près seul devant elle comme je l'étais à ce moment-là pour bien la voir la vache, en face et de profil. On venait d'allumer la guerre entre nous et ceux d'en face, et à présent, ça brûlait ! Comme le courant entre les deux charbons, dans la lampe à arc. Et il n'était pas près de s'éteindre le charbon ! On y passerait tous, le colonel comme les autres, tout mariolle qu'il semblait être et sa carne ne ferait pas plus de rôle que la mienne quand le courant d'en face lui passerait entre les deux épaules.

Il y a bien des façons d'être condamné à mort. Ah ! combien n'aurais-je pas donné à ce moment-là pour être en prison au lieu d'être ici, moi crétin ! Pour avoir, par exemple, quand c'était si facile, prévoyant, volé quelque chose, quelque part, quand il était temps encore. On ne pense à rien ! De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre. Tout le reste, c'est des mots<sup>1</sup>.

Il s'agit d'un passage clé de l'apprentissage du personnage « dépuclé » de la guerre et expérimentant pour la première fois « l'implacable sentence des hommes et des choses »<sup>2</sup>. Dans le parcours du livre, ce texte se constitue en bilan provisoire ; il s'y ébauche une définition de l'homme et de la guerre, où l'horreur démasquée n'a plus rien d'une horreur mystique indicible. Au contraire, elle est passée au crible d'une clairvoyance démystificatrice, d'une volonté de dévoilement que l'ironie du texte pousse jusqu'à l'absurde.

1. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], in *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1981, p. 14-15.

2. *Ibid.*, p. 13.

Cet extrait fait suite à la qualification de la guerre comme folie mécanique<sup>3</sup> et est ouvert par une autre qualification de cette guerre comme « croisade apocalyptique »<sup>4</sup>. La maxime inaugurale de ce passage, « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté », déjoue d'abord l'horizon d'attente créé pour le lecteur par la définition de la guerre comme « croisade ». On s'attendrait à une description de cette guerre sainte. En toute orthodoxie, « croisade » et « apocalypse » sont incompatibles sauf à signifier dans cette formule détournée, « croisade apocalyptique », que la croisade s'apparente ou tend au Jugement Dernier, apocalypse dans ce sens amorçant aussi le motif de l'horreur.

D'une manière plus forte, la succession dans le texte de cette formule et de la maxime inaugurale vise à mettre en avant les moteurs de cette pseudo-guerre sainte, dont Déroulède cité plus haut<sup>5</sup>, figure le nouveau Saint-Bernard : horreur et volupté. Le balancement de la maxime dont le rythme (7/8), ainsi que la répétition d'une même structure grammaticale nouent les deux motifs, souligne que c'est sur le terrain des liens d'Éros et Thanatos que le texte engage la bataille contre l'idéologie guerrière. Cette maxime associe deux motifs antithétiques dont le présent gnominique rappelle l'archaïsme. La majuscule du mot « Horreur », ainsi que sa position à la césure, le détache dans un premier temps comme une entité abstraite, par opposition à « volupté », plus concret. Mais leur rapprochement indique que ce qui motive la guerre est lié au désir de mort et plus encore, aux raffinements de plaisirs qu'entraîne pour l'homme, l'horreur. Dans ce contexte en effet, le mot « volupté » provoque un effet d'étrangeté qui en renforce le sens. Et cette volupté de l'horreur, le « on » indique qu'il s'agit d'une expérience collective, de masse.

Par sa position inaugurale et par sa réussite stylistique, cette maxime résume l'enjeu du texte et le porte comme une sorte de drapeau à la suite duquel se déroule le tressage des motifs qui décrivent cette croisade inéluctable et ironique. En effet, la guerre sainte a lieu et Céline reprend et détourne le style héroïque et apocalyptique de son prêche pour en montrer les soubassements en le mêlant au bas et au sale. Le texte se constitue en une série de décalages qui en font une charge parodique contre la pulsion de mort qui engendre la guerre. La volupté de l'horreur se trouve ainsi constamment dévoilée par le discours même qui voulait la voiler.

3. *Ibid.* : « Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchainés et armés jusqu'aux cheveux? ».

4. *Ibid.*, p. 14.

5. *Ibid.*, p. 12.

Le premier décalage s'opère par le biais de ce mot même « horreur », repris sans majuscule et réactualisé par le déictique « cette », dans une phrase qui constitue un bref retour en arrière, un retour à l'ignorance du personnage à Clichy. L'horreur figure le point de jonction entre passé et présent, entre ignorance et lucidité, entre Clichy et ici. Au fil du paragraphe, cette horreur dépouille la guerre de ses qualificatifs sacrés : la guerre n'a à voir qu'avec une « sale âme », puis plus rien en commun avec le sacré mais avec quelque chose qui ressort du pulsionnel : « À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... ». L'apparition du mot « feu » en fin de phrase met en valeur la reprise du lexique du sacré : ce feu évoque à la fois le feu sacré des guerriers et celui du Jugement Dernier. Il est simultanément repris et mis en cause par les trois points de suspension qui constituent une plage où le lecteur entend à la fois le sens métaphorique (religieux) et le sens propre de mort, voire un double sens métaphorique avec une allusion à « l'arme à feu ». On observe une même entreprise de mise en question dans la phrase finale de ce premier paragraphe : « Ça venait des profondeurs et c'était arrivé ». Elle emprunte le ton de la fatalité, par la force du déclaratif neutre sous sa forme réduite, par l'effet d'hyperbate provoqué par le « et » qui sépare et rejette le « c'était arrivé » en clause tragique<sup>6</sup> pour dire que la guerre est liée à « ça » et non le lieu ou le moment d'une quelconque aventure héroïque. Si le personnage-soldat ne voit pas son ennemi, en revanche, le texte fait voir la profondeur du désir de mort par le contre-pied systématique de toute sacralisation d'une épopée guerrière. Cette désacralisation s'opère aussi par le rire : le texte tourne la guerre en ridicule en la comparant à une mauvaise plaisanterie.

Le ridicule de cette guerre découle d'abord de l'opposition entre une situation absurde et la voix du personnage cherchant un sens rationnel à cette « abomination ». À la masse composée de quatre questions et d'une exclamation, faisant varier les synonymes approchés du terme rationnel par excellence, « l'erreur », est opposée une citation-réponse extrêmement brève. Sa rapidité fait écart et la distingue du bloc précédent : « Continuez, colonel, vous êtes sur la bonne voie ! ». Le registre comique de ce segment provient de la contradiction absolue entre la voix naïve et raisonnante du personnage et le laconisme puis le silence de mort qui lui répond, c'est-à-dire la « voie » choisie par la hiérarchie. D'autre part, si le personnage demande si « c'était des manœuvres pour rire », le texte met aussi en acte cette dérision de la guerre. Le décalage entre plusieurs niveaux de langue dans des phrases appliquées au supérieur hiérarchique marque cette dérision. Ainsi, si celui-ci

6. Cette tournure, « c'était arrivé », est aussi efficace et laconique que le latin « *accidit* ».

lit « sans hâte » les lettres qu'il reçoit, ce qui est conforme à l'image d'Épinal du soldat conservant son flegme et son courage en toutes circonstances, ensuite, il les déchire « menu ». L'adjectif appelle irrésistiblement la formule « hacher menu » qui désigne dans le moment même où elle apparaît, la vocation de mort de cette image. En outre la satire s'appuie sur la réduction subversive de tout ce qui s'applique à la hiérarchie militaire par opposition aux superlatifs variés appliqués à la guerre. Les « petites lettres » sont encore plus dérisoires du fait de leur proximité textuelle avec « abomination », « méprise », « abominable erreur ». Il s'agit toujours de saper les fondations d'horreur voluptueuse du discours des gens « sérieux ». Le dépucelage du personnage est d'abord un acte de clairvoyance ironique.

Cet extrait constitue une des phases de l'apprentissage du personnage qui découvre avec les liens d'Éros et de Thanatos, « la guerre tout entière ». Ce dépucelage est à lire sur plusieurs plans ; le pucelage du héros s'inscrit tant dans un champ sexuel que dans le champ sémantique du regard. Le dépucelage est de l'ordre d'un dévoilement impudique. On passe dans le texte de « se tirer dessus [...] sans même se voir » à « je venais de découvrir » (« dé-couvrir ») et, « pour bien la voir la vache, en face et de profil ». Le dépucelage est un dessillement. Le regard devient voyeur et le texte se charge de mots impudiques qui dévoilent les liens constants, pour ne pas dire « les fiançailles » du désir et de la mort. Le premier de ces mots impudiques, « volupté », tire sa force de frappe de sa position en clause de la maxime, mais aussi de son étrangeté dans le contexte d'une guerre mécanique et d'une croisade apocalyptique. S'il appartient à un niveau de langue relativement haut qui pourrait occulter son sens, son association avec « horreur » et la notation avec rime en écho, « ça venait des profondeurs », soulignent son orientation pulsionnelle. Cette volupté oriente la lecture du texte dans lequel elle inscrit de manière transgressive, par rapport à l'image du soldat, la place du corps. La mention de la peur et de ses effets concrets sur le corps de l'agent de la liaison, « vert » et « foireux » ; le soulignement, par son laconisme et sa précision, de la phrase « J'étais dépucelé » ; l'allusion à la chair dans « carne » ; tout concourt à détruire les images héroïques de la guerre pour en montrer l'envers concret, la mort à l'œuvre sur le corps. En ce sens, le texte joue sur l'opposition entre « âme » et « corps », comme pour indiquer que les conséquences des idées de l'âme, de ce qui vient « d'en haut », sont la destruction du corps. À propos de ce qui vient « d'en haut », l'allusion à double sens concernant la hiérarchie militaire et le sacré, dans son flou même, est singulièrement sacrilège : « On ne lui disait donc pas d'en haut qu'il y avait méprise ? ». Et elle débouche sur : « On y passerait tous ». La formulation populaire désigne en lui donnant son sens propre de mort ce qui serait, en vocabulaire chrétien : « la vie n'est qu'un passage ».

Le travail de laminage du discours des « va-t-en-guerre » conjugue ainsi trois axes : parodie du discours héroïque et religieux, ironie, au sens de renversement, et inscription du corps.

À terme, la lecture entre dans une ère du soupçon qui voit derrière les lampes à arc, une réduction subversive de tout arc de triomphe, comme brûlé, et derrière le « on », la loi de l'humanité. Cette lecture est guidée par la voix du personnage dont le « je » se débat contre le neutre envahissant (« ça ») et la prégnance du « on ». En effet, ce texte est construit en boucle. Il s'ouvre sur le « on » et le présent et se conclut de même, comme pour signifier à la fois une absence de progression du personnage et son isolement, enfermé par les « on ». La lutte contre l'impersonnel est constante dans le texte et souligne l'ambition de dire le concret, le « vécu » de cette guerre. Dès les premières phrases, le personnage s'approprie l'horreur précédemment abstraite en disant « je » et par l'utilisation du déictique « cette » qui renvoie à l'énonciateur. En outre, la succession de questions sans réponse marque la présence d'un « je » qui proteste contre le « on » en l'impliquant dans l'interrogation même : « On ne lui disait donc pas d'en haut qu'il y avait méprise ? [...] Qu'on s'était trompé ? ». D'une manière comparable dans l'exclamation « Mais non ! », l'absence de sujet n'entraîne pas moins qu'il s'agit d'une réponse du « je » à lui-même, ainsi que par exemple dans « Rien à dire » qui comporte aussi une nuance ironique puisque ce disant, il dit encore quelque chose. La présence du « je » se lit ainsi en dehors de son apparition dans la récurrence des interrogations et des exclamations, c'est-à-dire plus généralement dans le style oral de certains des passages. Plus finement encore, le texte contre l'envahissement du « on » par l'introduction de modalisateurs (« sans doute », « sans même », par exemple) qui modifient le sens de la phrase attribuée au « on » en y mêlant la voix du « je » : « C'était même reconnu, encouragé sans doute par les gens sérieux ». Le « je » se masque ainsi derrière le « on » dont il module alors le sens des phrases qui lui sont attribuées : « Ce qu'on faisait à se tirer dessus, comme ça, sans même se voir, n'était pas défendu ! ».

De plus, deux « on » apparaissent dans le texte. D'une part, assez classiquement, celui de l'impersonnel, de la Loi, qui est une loi de mort : « On ne lui disait donc pas d'en haut qu'il y avait méprise ? ». D'autre part apparaît un « on » qui est plutôt un « nous » élargi, une sorte de représentant de la condition humaine : « On y passerait tous, le colonel comme les autres [...] ». On peut interpréter cette lutte du « je » contre l'impersonnel comme une lutte humaniste au sens où il s'agit de dire la part de l'homme dans cette guerre qui n'a rien d'abstrait ce qu'explicite la mention très concrète des « assassinats ». Mais plus encore que d'humanisme, il faudrait souligner la défense d'un individualisme qui s'oppose au collectif meurtrier. Il faut

remarquer d'abord que dans l'organisation du récit, le seul lien entre les hommes, c'est la peur. Ce lien est mentionné à propos de « l'agent de la liaison ». Le terme militaire est utilisé à dessein pour faire opposition à « de la division », ironique complément du nom « général ». Ce « lien » entre les hommes est aussi mis en valeur par le rappel sonore qui associe « foireux » à « frère », à « fraterniser » et à « peureux » pour dire finalement que même cette fraternité minimale est impossible : « J'en aurais fait mon frère peureux de ce garçon-là ! Mais on n'avait pas le temps de fraterniser non plus ». Enfin, entre le début et la fin de cet extrait, deux formules s'opposent quasi symétriquement : à la « fuite en masse vers le meurtre en commun » répond le désir de fuite solitaire pour la survie égoïste. La lâcheté individuelle suggérée dans la phrase : « pour être en prison au lieu d'être ici, moi crétin ! » constitue le contrepoint de l'héroïsme collectif et meurtrier. On peut d'ailleurs soupçonner le « on » final (« De la prison, on en sort vivant »), qui paraît souligner la défaite du « je » face au « on », d'être encore une revendication masquée d'isolement et de s'inscrire dans une stratégie individualiste. « On » demeure toujours ambigu, porteur de la détresse humaine et cible des attaques d'un texte attaché à déjouer, par la force d'une voix, le pouvoir masqué de la Loi. D'une manière comparable, « ça » et « cela » figurent à la fois ce à quoi la guerre réduit les hommes devenant chair à canon ou instruments de mort, mais ils sont aussi les instruments de dénonciation de la guerre dans un texte qui dit : « la guerre, c'est ça ».

« On », « je » et « ça » apparaissent comme les moteurs de la dynamique d'un texte qui bouleverse les lois du genre. Au niveau de l'histoire, nous sommes dans une pause narrative où le personnage effectue un retour sur lui-même. Cet extrait apparaît comme un récit. Il en utilise les ressources : imparfait de narration, historique et intemporel qui redouble un présent gnomique ; présence du « il » et intrusion du narrateur par le biais de l'indirect pour dire la cause de la verdeur de l'agent de la liaison : « que la peur rendait... ». En outre, il reprend un des procédés les plus classiques du récit avec la métaphore filée de la lampe à arc, les images du feu et de la lumière étant de plus assez courantes. Mais simultanément, il introduit des structures syntaxiques et des formulations qui l'inscrivent du côté de l'oral et du discours : abréviation de « cela » en « ça », suppression du « il » dans le segment, « Faut être à peu près seul devant elle ». La récurrence des questions et des exclamations tire déjà ce récit du côté de l'oral. En outre, les énallages de temps défont le déroulement linéaire du récit pour lui donner un rythme différent sans casser complètement la continuité « classique » puisque le lecteur s'aperçoit à peine du changement de temps au sein d'une même phrase : « Cela *faisait* partie des choses qu'on *peut* faire sans mériter une bonne engueulade » ; « Faut être à peu près seul [...]



comme je l'*étais* à ce moment-là». Dans les deux cas, l'énallage modifie le rapport au temps mais est assourdi par la répétition des mêmes verbes : « faire », « pouvoir », « être ». Par ailleurs, le mélange des niveaux de langue contribue à la tonalité orale de ce texte. On a déjà commenté « menu » mais cette même phrase s'ouvre par : « Le colonel ne bronchait toujours pas », de structure classique sauf l'impertinence de « broncher » dans ce cadre, de même du qualificatif de « mariole » à la fin du passage. D'autres écarts de l'ordre de l'oral populaire sont plus discrets, comme fondus dans le rythme particulier du texte : absence de sujet à l'ouverture d'une phrase dans un contexte où toutes les phrases commencent par un sujet, « Faut être » ; ellipse du sujet et du verbe remplacé par un participe présent, « Pour avoir [...] », quand c'était si facile, prévoyant, volé quelque chose ». L'ensemble du texte est marqué par ces glissements imperceptibles d'un temps à l'autre, d'un niveau de langue à l'autre, du récit au discours. Cette stratégie poétique vise à dénoncer la rhétorique ancienne qui a servi à encourager cette guerre. On peut ainsi lire le geste du colonel déchirant les « petites lettres » du général, comme une sorte d'emblème de la démarche du texte, opposant aux mots de la mort, ces lettres, une parole vivante empruntant à l'oral populaire son dynamisme et son humour.

À l'enchaînement rhétorique des causes et des effets répond la déliaison comique et l'individualisme pacifiste. La continuité littéraire du texte se double et est parfois remplacée par le tempo de l'humour noir, au-delà même du comique simple d'une situation absurde et de la satire des autorités militaires. Cet humour noir utilise plus particulièrement deux procédés courants, la juxtaposition et la répétition. Juxtaposition par exemple dans la phrase s'achevant par : « le tirage au sort, les fiançailles, la chasse à courre !... ». Outre l'effet d'incongru faisant sourire, l'efficacité subversive et la réussite comique de cette juxtaposition tiennent en ce qu'elle met sur le même plan l'armée, la religion et la noblesse, pour dire implicitement, c'est-à-dire par l'extension même que lui donnent les points de suspension, que tout tourne autour d'une chasse à l'homme. Le même procédé se double d'un jeu sur l'onomatistique dans le segment : « le général des Entrayes, de la division » ; juxtaposé, « de la division » apparaît comme le complément du nom « entrailles ». Par ailleurs, la succession textuelle de termes qui se font écho entraîne la formation de jeux de mots sinistres. La métaphore culinaire ouverte par « menu » est reprise pour qualifier indirectement cette guerre de boucherie. Et la qualification de la guerre comme « vache », suivie de la mention métaphorique du feu (« ça brûlait ») provoque l'apparition sordide d'un « rôti » : « On y passerait tous, le colonel comme les autres, tout mariole qu'il semblait être et sa carne ne ferait pas plus de rôti que la mienne quand le courant d'en face lui passerait entre les deux épaules ».

Enfin, le texte utilise la répétition dans un but d'accumulation hyperbolique humoristique. On a déjà vu la série de questions où les variations sur le même thème, « abomination », « méprise », « abominable erreur », « mal-donne », sont encore amplifiées par la basse continue du son « m » – issu de « meurtre ». D'une manière comparable, des répétitions simples marquent une surenchère dans la dérision. Premier exemple, la répétition de « donc » qui apparaît aux moments les moins concluants (ou les plus) : « il n'y avait *donc* l'ordre d'arrêter net cette abomination ? » ; « On ne lui disait *donc* pas d'en haut [...] » ; « *Donc* pas d'erreur ? ». Deuxième exemple, la peur de l'agent de liaison qui devient démesurée avec la répétition de « chaque » : « *chaque* cinq minutes », « *chaque* fois un peu plus vert et foireux », chaque ligne le fait encore plus mourir de peur.

Au terme de cette lecture, il importe de marquer combien ce texte contribue à transformer l'image ancienne de la guerre et à créer celle de la guerre moderne. Si d'abord un réseau phonique et métaphorique associe « horreur » à « profondeur » (et, indirectement, à « entrailles ») suggérant l'image classique du gouffre des enfers où les hérétiques « brûlent », cette première image est aussitôt reprise et inscrite dans le cadre d'une guerre modernisée où le charbon alimente le feu. Au détour d'un jeu de mots qui nous fait passer insensiblement du sens figuré « On venait d'allumer la guerre », au sens propre, la guerre comparée à une lampe, devient la « lumière » non plus divine mais scientifique qui éclaire le désir de « meurtre en commun ». La guerre « sainte » est une boucherie mécanique dont le feu détruit des hommes assimilés à des rôtis.

Tout en respectant encore l'ordre traditionnel et grammatical du récit avec une coordination et surtout une subordination relativement classiques, ce texte impose un nouveau rythme qui emprunte à l'oral son utilisation de la juxtaposition et de la répétition pour dire la déliaison et la déraison d'un monde où la guerre serait une bonne blague si elle ne s'apparentait pas à un assassinat. Céline crée un autre maniement de la langue : la multiplication des propositions exclamatives et interrogatives souligne la protestation et l'incompréhension du soldat ; une syntaxe heurtée fait entendre le bousculement confus des hommes et des animaux ; le rôle des points de suspension est plus complexe. Il fonctionne mimétiquement comme la trace de l'irruption des bombes dans le texte. Il représente le trou laissé. Il marque l'interruption de la pensée et de la vie. Il est le signe de la déréliction. Laissant les phrases sans fin définie, il donne place à l'attente et à l'incertitude. La guerre fait apparaître l'instabilité et la fragilité des valeurs archaïques les plus apparemment solides et immuables. Elle provoque l'ébranlement de toute certitude, le glissement des assises

traditionnelles du sujet à qui ne reste plus pour se définir qu'une peur panique et d'individualistes réflexes de survie. Céline fait ressentir cette confusion des repères en mêlant les niveaux de langue et en juxtaposant des registres antithétiques : le pathétique et le sarcasme par exemple. Il la souligne encore par l'alternance de types de textes : récits au passé simple et à l'imparfait répondent aux discours directs, indirects et indirects libres. Ceux-ci sont proférés ou semblent la transcription d'un questionnement intérieur incessant. Avec ce roman, Céline montre que la réévaluation générale des valeurs qu'a provoquée la guerre doit affecter également la langue si elle veut rendre compte de cette expérience de l'horreur.

Marie HARTMANN

*Université de Caen Basse-Normandie*