



HAL
open science

Étude stylistique de la paronomase dans trois romans de Louis-Ferdinand Céline

Louis Bagnard

► **To cite this version:**

Louis Bagnard. Étude stylistique de la paronomase dans trois romans de Louis-Ferdinand Céline. Littératures. 2020. dumas-03015781

HAL Id: dumas-03015781

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03015781>

Submitted on 20 Nov 2020

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

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



Etude stylistique de la paronomase dans trois romans de Louis-Ferdinand Céline

Louis BAGNARD

Sous la direction de Laetitia GONON

UFR LLASIC – Langage, Lettres et Arts du spectacle,
Information et Communication
Département Lettres Modernes

Mémoire de recherche - mention ALC « Arts, Lettres, Civilisation »
spécialité LCC « Littérature, Critique et Création » - 1^{ère} année

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Laetitia Gonon pour son aide indispensable, ainsi que Mesdames Christelle Berger et Julie Zheng et Messieurs Laurent et Nathan Bagnard pour leur soutien inconditionnel.

Sommaire

<u>REMERCIEMENTS.....</u>	<u>1</u>
<u>SOMMAIRE</u>	<u>2</u>
<u>LISTE DES ABREVIATIONS.....</u>	<u>3</u>
<u>CHAPITRE INTRODUCTIF</u>	<u>4</u>
<u>CHAPITRE 1 : THEORISATION DE LA PARONOMASE</u>	<u>8</u>
<u>CHAPITRE 2 : ANALYSE DE LA PARONOMASE CHEZ CELINE AU NIVEAU MACRO- TEXTUEL</u>	<u>35</u>
<u>CHAPITRE 3 : LA PARONOMASE AU NIVEAU MICRO-TEXTUEL</u>	<u>75</u>
<u>CHAPITRE 4 : STYLISTIQUE DE LA PARONOMASE CHEZ CELINE AU NIVEAU MICRO- TEXTUEL</u>	<u>93</u>
<u>CONCLUSION GENERALE SUR LA PARONOMASE DANS TROIS ROMANS DE LOUIS- FERDINAND CELINE.....</u>	<u>120</u>

Liste des abréviations

- Pour les ouvrages qui constituent le corpus d'étude :

- *Château* : Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre* (1957) dans *Céline Romans II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972.
- *Guignol* : Louis-Ferdinand Céline, *Guignol's Band I* (1944) dans *Céline Romans III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988.
- *Voyage* : Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) dans *Céline Romans I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1981.

Les références à ces ouvrages seront indiquées entre parenthèses à la suite de chaque citation, avec le numéro de l'extrait ainsi que la page de l'édition susmentionnée d'où sera tirée la citation.

Chapitre introductif

1. Avant-propos

Voyage au bout de la nuit a été l'un des premiers romans qui m'ait vraiment intrigué ; tout d'abord par le sujet de ses premières pages puis par ses tournures oralisantes et l'introduction du « langage des deuxièmes classes¹ » dans la langue littéraire. Quant à en faire le sujet d'étude de ce mémoire, le choix s'est imposé de lui-même : après avoir lu *Le Rêve du style parfait* de Gilles Philippe, je cherchais un ouvrage qui mêle à la fois de l'originalité et un certain attachement à ce « rêve ». Si pour Céline « chie pas juste qui veut² », celui-ci ne pouvait s'empêcher de préciser qu'il connaissait les techniques rhétoriques par son grand-père³ – ce que nous retrouvons dans le *Voyage* avec l'usage que l'auteur fait des phrases sentencieuses⁴ – et se replace ainsi comme dans une continuité de la tradition littéraire. Nonobstant ceci, en termes de travail sur le style, le sien semble, à mon avis (et d'autres plus expérimentés, comme Jack Kerouac⁵), s'être constitué comme un exemple d'aboutissement à cette époque.

Quant à la paronomase, j'avoue ne pas en avoir eu, au début de ce travail, une connaissance plus approfondie que celle d'une définition de dictionnaire. Ce n'est qu'après avoir identifié la récurrence de mots se ressemblant sur des segments courts dans le *Voyage* et supposé qu'il s'agissait de quelque chose de contraire à l'usage

¹ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Gallimard, NRF, Bibliothèque des idées, Paris, 1985, p. 35.

² Louis-Ferdinand Céline, *Guignol's Band I* (1944) dans *Céline Romans III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 84.

³ « Faut que je vous avoue mon grand-père, Auguste Destouches par son nom, qu'en faisait lui de la rhétorique, qu'était même professeur pour ça au lycée du Havre et brillant vers 1855. [...] Si je la connais la langue et pas d'hier comme tant et tant. » *Ibid.*, p. 85.

⁴ Voir à ce propos Albert Chesneau, *La Langue sauvage de Louis-Ferdinand Céline, Essai de stylistique thématique*, thèse présentée devant l'Université de Paris III, Service de reproduction des thèses Université de Lille III, 1974, p. 40 à 44.

⁵ Entrevue avec Pierre Nadeau pour Radio Canada, New York, 1959.

« correct » du français – qui tendrait à bannir toute forme de répétition – que j’ai décidé d’axer mon travail sur cette figure particulière.

2. Introduction

De ce point de départ, ayant déjà sélectionné le *Voyage* quoi qu’il arrive – car on peut difficilement aborder le style de Céline sans parler de son premier roman –, j’ai ensuite choisi *D’un château l’autre* pour étoffer mon corpus ; une évidence de nouveau, car c’est sans doute le second ouvrage le plus emblématique de l’œuvre de Céline – avec ses pamphlets antisémites qui ont marqué les esprits ainsi que la réputation de cet auteur – dans la mesure où il illustre l’avènement de son écriture en suspension : les « trois points » (*Guignol*, p. 83). Ce dernier aspect justifiera la limite temporelle de mon corpus : de 1932 à 1957. J’ai ensuite ajouté un ouvrage intermédiaire afin de mettre en évidence les traits stylistiques que je pourrais trouver dans l’un ou l’autre roman précédemment cité. Mon choix s’est arrêté sur *Guignol’s band I* dont la temporalité est à la mi-chemin des deux ouvrages – car publié en 1944 – et parce qu’il n’a pas l’engagement anticapitaliste de *Mort à crédit* mais un style plus agréable que le second tome des aventures de Bardamu à Londres. Ce dernier n’a été publié que posthument en 1964 en se fondant sur les dactylographies qui devaient donner un *Guignol’s band II* plus conforme à la volonté de son auteur ; du moins, pouvons-nous le supposer. Enfin, j’ai refusé *Casse-pipe* dont la paternité est incertaine : publié en 1949, ce roman sensiblement autobiographique est incomplet et on ignore si Céline l’a écrit lui-même ou si le manuscrit a été abîmé, détruit ou volé en 1944, lorsque l’appartement de l’écrivain a été pillé.

L’écriture de Céline a, dès le *Voyage*, été taxé d’« oralisante » car l’introduction d’un langage populaire dans une prose littéraire est le trait le plus évident de son style. Cependant, le lexique employé n’est pas ce qui a permis au *Voyage* d’avoir son succès, mais plutôt le rythme qui soutient chaque phrase. Les ellipses (« Ça a commencé comme ça », *Voyage* p. 7), dislocations (« [...] qu’il me taquine Arthur Ganate » p. 8), allitérations, assonances et autres figures de répétitions occupent une place de choix dans l’œuvre de Céline. C’est par ce biais que son style est vraiment original.

Il va à l'encontre de la norme du français qui cherche à se défaire de toutes les répétitions, par soucis de clarté et de beauté de la prose. Nous apprenons à l'école à retirer les répétitions de mots de nos phrases, puis de nos paragraphes. Flaubert parlait de la répétition comme d'un « cauchemar⁶ » et allait jusqu'à donner la chasse aux occurrences multiples de pronoms relatifs⁷. On a longtemps dit que Stendhal écrivait mal notamment à cause de ses répétitions. Tous ces exemples témoignent du rejet des formes de répétitions par la norme du français.

Cependant, il est évident que les répétitions sont un outil qui plaît à l'esprit : c'est en répétant que l'on apprend, mais aussi que l'on parvient à convaincre. La répétition est donc un procédé stylistique efficace de multiples façons : insistance, comique... La paronomase, quant à elle, a cette particularité de lier deux mots que le lecteur remarque, puisqu'ils se ressemblent. C'est une forme particulière de répétition.

À ce titre, elle semble être un procédé dont Céline pourrait faire un usage particulier.

3. Problématisation et plan

Il est possible de supputer que la paronomase est une figure plus importante que ce qu'en disent les dictionnaires de stylistique. Elle semble être innée, du moins d'après les quelques mots que j'ai tenus précédemment – mais nous aurons l'occasion d'y revenir : les jeux de mots, les aphorismes, ces jeux de l'esprit reposent souvent sur des procédés paronomastiques. En littérature, si nous la trouvons dans tous types d'ouvrages, du théâtre à la philosophie, c'est surtout en poésie que son usage est le

⁶ « J'écris si lentement que tout se tient et, quand je dérange un mot, il faut quelquefois détraquer plusieurs pages. Les répétitions sont un cauchemar »

Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 2 juin 1853, *Correspondance*, Volume 4, Louis Conard, Paris, 1927, p. 223.

⁷ « Mais je répète encore une fois que jusqu'à nous, jusqu'aux très modernes, on n'avait pas l'idée de l'harmonie soutenue du style. Les *qui*, les *que* enchevêtrés les uns dans les autres reviennent incessamment dans ces grands écrivains-là. Ils ne faisaient nulle attention aux assonances, leur style très souvent manque de mouvement, et ceux qui ont du mouvement (comme Voltaire) sont secs comme du bois. Voilà mon opinion. Plus je vais, moins je trouve les autres, et moi aussi, bons. »

Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 6 juin 1853, *Correspondance*, Volume 3, Louis Conard, Paris, 1910, p. 278.

plus répandu – même en dehors de la rime, car la paronomase est un outil rythmique évident. Ajoutons qu’une certaine conception de la paronomase, qui se met en place peu avant l’époque de Céline ainsi que nous le verrons dans le premier chapitre de ce travail, tendrait à bannir son utilisation car cette figure, justement parce qu’elle est courante, peut conduire à une détérioration de l’esthétique de la langue française.

Nous nous intéresserons alors aux questions suivantes : pourquoi un écrivain comme Louis-Ferdinand Céline fait un usage aussi abondant de la paronomase ? Qu’est-ce que cette figure apporte à son style, en termes de rythme par exemple ? S’agit-il d’un pied de nez au style classique, une volonté de « poétiser » son écriture ou peut-on y trouver une autre motivation ? Est-ce que la paronomase est, chez Céline, un trait de style ou une figure ? Ses paronomases apportent-elles des éléments de sens supplémentaires au discours ou sont-elles des outils esthétiques ? Enfin, nous pourrions également nous demander quels types de paronomases préférerait-il utiliser. Il s’agira également d’étudier l’évolution des utilisations de cette figure dans le temps.

Pour répondre à ces interrogations, nous devons d’abord passer par une étape de théorisation qui constituera notre premier chapitre. Nous retracerons l’historique des conceptions de la paronomase afin d’en évaluer la place en français, puis établirons complètement son identité avant d’appliquer nos découvertes au corpus sélectionné. Nous distinguerons trois chapitres, chacun consacré à une approche analytique différente de la paronomase célinienne. Dans un premier temps, nous étudierons la figure en se focalisant sur son utilisation macro-textuelle afin d’identifier quels moments de la narration accueillent plus favorablement les paronomases. Nous proposerons également une analyse comparative des trois romans. Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur l’utilisation micro-textuelle de la figure. Nous en proposerons une typologie puis regarderons l’organisation des paronymes selon le type de paronomase ou leur disposition dans le texte. Enfin, dans un dernier chapitre, nous établirons des constats généraux concernant l’utilisation stylistique de la paronomase par Céline dans ces romans. Nous verrons aussi bien l’usage formel que signifiant fait de la paronomase et proposerons des explications quant au but poursuivi dans le choix de donner une telle importance à cette figure.

Chapitre 1 : théorisation de la paronomase

Il s'agira, dans ce chapitre de comprendre et de préciser la définition de la paronomase. Pour cela, nous ferons un historique succinct des différentes définitions de cette figure en nous intéressant à sa classification parmi les autres figures et l'avis émis par l'auteur de chaque définition. Cela devra nous amener à formuler des compléments à notre première définition, en utilisant les outils modernes mis à notre disposition par les sciences neuronales. Enfin, nous nous intéresserons à ce que Céline disait de son style pour ce qui concerne son usage de la paronomase. Ainsi, nous pourrions éventuellement vérifier si notre définition peut s'appliquer à sa conception de la paronomase.

1. Première définition de la paronomase

Nous retiendrons la définition suivante – qui est un condensé des définitions disponibles dans les dictionnaires : « La paronomase est une figure qui consiste en un rapprochement de mots de sens différents mais de sonorités proches. » Il est important d'insister sur la nécessaire différence de sens des paronymes afin de mettre en évidence sa relation avec l'homonymie au détriment de la synonymie. Cependant, il n'est pas exclu de trouver des paronymes de sens proches, comme par exemple « apprendre n'est pas comprendre ».

Ceci étant dit, il reste que la définition commune de la paronomase est déjà floue sur les modalités de ce « rapprochement » entre mots différant de sens mais proches par les sonorités. Nous nous y intéresserons plus particulièrement plus loin dans ce chapitre mais pour l'heure, nous devons souligner quelques remarques qui me semblent nécessaire pour compléter la définition précédente.

Premièrement, la proximité sonore entre les paronymes n'est pas nécessairement la répétition exacte de phonèmes. Ceux-ci peuvent être dans un ordre différent d'un paronyme à l'autre ou être eux-mêmes proches dans leur articulation (comme [s], [z] et [ʒ]). Nous prendrons en exemple « ajoute » et « azote ».

Deuxièmement, le nombre de syllabes peut être différent entre les paronymes et s'il est le même, il peut être un critère de rapprochement entre ces paronymes. Ce

serait le cas pour « azote » et « ajoute » qui est plus proche que de « journalier » ; même si d'autres procédés entrent en compte dans cette perception, notamment le fait que le [a] se trouve en première position.

Enfin, la paronomase est une figure microstructurale⁸ qui ne s'installe pas uniquement dans la relation entre des mots épithètes mais peut s'établir à l'échelle d'une phrase : « Elle **étouffe** d'**effort**... elle **suffoque** » (*Guignol*, 3, p. 172). Dans cet exemple, les sons [f], [e], [ɔ] et [u] – par extension puis que [ɔ] et [u] sont proches par le point d'articulation – tendent à être mis en relation par le lecteur, malgré la ponctuation. Nous appellerons alors « paronymes » les mots qui contiennent en eux-mêmes la paronomase la plus simple ; c'est-à-dire la répétition dans un deuxième mot des mêmes phonèmes contenus dans un premier. Pour les autres cas de paronomase, nous préférons parler d'« effet paronomastique », ou utiliserons d'autres périphrases.

2. La paronomase parmi les figures : première distinction, à partir des définitions disponibles

Puisqu'il s'agit d'un type particulier de répétition, sa définition est floue car dans certains contextes, la paronomase peut être confondue avec l'allitération (par exemple « Où l'air **bleu baigne** un **fouillis de fleurs**⁹ »), l'assonance (« C'était à **Megara**, faubourg de **Carthage**, dans les **jardins d'Hamilcar**¹⁰ ») et l'isolexisme¹¹ (« Je dis **durement** des vérités **dures**¹² »), sans pour autant s'y assimiler¹³ : dans les deux premiers cas, nous comprendrons aisément que la répétition d'un seul son n'est

⁸ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique* (1992), Librairie Générale Française, Guides de la langue française, Paris, 1997.

⁹ Exemple trouvé dans Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques* (1992), Belin, Paris, 2010, p. 398, citation d'Arthur Rimbaud.

¹⁰ *Ibid*, p. 400, citation de Gustave Flaubert.

¹¹ « L'isolexisme (néologisme) est, dans les limites de la phrase, le retour, mais dans des conditions différentes, d'un lexème déjà énoncé. »

Bernard Dupriès, *Gradus, Les procédés littéraires (dictionnaire)* (1980), Christian Bourgeois, 10/18, Paris, 1991, p. 266.

¹² *Ibid*, p. 332, citation de Georges Bernanos.

¹³ *Ibid*, p. 332-334.

pas forcément suffisante pour remarquer que deux mots se ressemblent, et dans le troisième, la proximité sémantique essentielle dans l'isolexisme le différencie nécessairement de la paronomase.

Les ouvrages les plus classiques tendent à apparenter la paronomase et l'antanaclase¹⁴. Cette dernière est une figure qui consiste à rapprocher, dans une même phrase, deux sens différents d'un même mot, comme « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point [...] »¹⁵ où la première occurrence renvoie à la notion de motivation et la seconde à celle de siège de l'esprit logique. C'est discutabile dans la mesure où cette association des deux figures semble transgresser la nécessité de différence sémantique entre les paronymes ; cela floute un peu plus les frontières de la paronomase.

En corrélation de ces deux remarques sur la différence entre la paronomase et les isolexisme et antanaclase, nous devons parler du polyptote et le différencier de la paronomase de la même façon que les deux figures précédentes. En effet, la paronomase repose sur une ressemblance sonore et une différence sémantique, ce qui exclue naturellement les figures qui jouent sur l'homonymie et les différentes utilisations possibles d'un même mot.

3. Les différents types de paronomase

Il existe peu de variations de la paronomase. Les plus évidentes sont l'apophonie, qui « désigne une légère modification du timbre suite à la fermeture de la syllabe¹⁶ » (comme par exemple « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville » qui oppose [plœRə] et [plø])¹⁶, et le « jeu de mots », qui cherche un effet comique dans le sens des paronymes – prenons par exemple le calembour de la

¹⁴ *Les Figures du discours* (Pierre Fontanier, 1827, Flammarion, Champs Classiques, Paris, 2007) ou *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* (John Anthony Bowden Cudon, 1977, Penguin Books, Penguin Reference Library, Londres, 2013). Le premier écrit : « L'antanaclase ne diffère de la paronomase qu'en ce que la forme et les sons se trouvent exactement les mêmes [...] » (p. 347)

¹⁵ Blaise Pascal, *Pensées* (posthume, 1670), article IV, 277-423, Hachette, Garnier-Flammarion, Paris, 1976, p. 127.

¹⁶ Bernard Dupriès, *Gradus, Les procédés littéraires (dictionnaire)* (1980), Christian Bourgeois, 10/18, 1991, Paris, p. 333, citation de Paul Verlaine.

rubrique « Conflit de canard » du *Canard Enchaîné* qui est une paronomase *in absentia* avec « confit de canard ». D'autres dérivés de la paronomase ont été mentionnés par le passé mais n'ont pas fait école, comme par exemple l'« antiparonomase¹⁷ » ; qui peut se définir comme une paronomase reposant sur une antithèse comme « Ton bras est **invaincu**, mais non pas **invincible**¹⁸ »¹⁹. Cet exemple est également la preuve que selon certaines conceptions, la paronomase peut effectivement jouer avec des mots d'une proximité sémantique relative, comme nous le disions au premier paragraphe de cette section.

Ajoutons – cette fois par souci de clarté, car c'est un aspect de la paronomase trop souvent absent des dictionnaires sans doute parce qu'il est évident – que la rime est une paronomase, tout comme l'homéotéleute et l'homéoarchton²⁰ – dans la mesure où plusieurs phonèmes sont répétés. Par exemple, Patrick Bacry, dans la rubrique des *Figures de style et autres procédés stylistiques* consacrée aux figures qui utilisent le lexique et les sonorités, joint paronomase et homéotéleute dans un même article et utilise des exemples poétiques de Ronsard et Apollinaire pour illustrer la première figure²¹.

4. Constat d'un problème de la conception de la paronomase en français moderne

Nous avons vu que la paronomase est une figure vaste dont les limites sont mal définies et facilement franchissables : de la paronomase à la rime, l'isolexisme,

¹⁷ Michel Julliard, « Le Style de Cecil Day Lewis dans sa traduction du « Voyage » de Baudelaire, étude structurale », *Les Langues modernes : bulletin mensuel de la Société des professeurs de langues vivantes de l'enseignement public*, numéro 6, Didier, Paris, 1972, p. 781.

¹⁸ Pierre Corneille, *Le Cid* (1637), II, 2, Gallimard, Paris, 1993, p. 69.

¹⁹ Patrick Bacry, dont l'ouvrage est postérieur à cet article, prend l'exemple d'une paronomase de Ronsard « qui souligne une antithèse » (Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques op. cit.*, p. 306.). C'est une preuve que la figure de l'antiparonomase n'a pas été retenue.

²⁰ « Utilisation à intervalles rapprochés de mots présentant des finales identiques. »

Ibid. p. 408.

L'homéoarchton est l'inverse de l'homéotéleute, c'est-à-dire la répétition de syllabes identiques en début de mots.

²¹ *Ibid.* p. 306.

l'antanaclase, entre autres, il n'y a qu'un pas. Nous comprenons alors son importance pour la littérature. Cependant, nous savons que c'est une figure négligée comme le montre l'exemple de l'antiparonomase : bien qu'il s'agisse d'un procédé habile, il a été oublié. Il y a une raison historique à cela.

Dans les faits, la rhétorique classique considérait la paronomase comme une faute plutôt qu'une figure, pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, ainsi que le note Pierre Fontanier :

[...] il faut convenir que ces combinaisons verbales, ces jeux de mots, ont en général moins de grâce dans notre langue que dans celle des Latins. Notre langue semble même les repousser comme à-peu-près indignes, et peu s'en faut que sa rigueur n'aille jusqu'à les proscrire entièrement. Aussi n'en trouve-t-on presque point d'exemples dans nos bons écrivains²².

C'est sans doute cette conception qui a conduit au dénigrement de la paronomase.

Sans prendre tout de suite l'exemple de Céline, nous pouvons nous intéresser à la poésie pour mettre en lumière l'étendue du problème soulevé par la citation précédente. En effet, il est évident que, dans une unité brève comme un poème, la paronomase a une fonction macrostructurante par ses jeux de sonorités. Ainsi, dans ce contexte particulier, elle ne semble pas pouvoir être considérée comme une faute. Qu'en est-il de son emploi en prose ? Cette réflexion nous amènera alors à considérer la place spécifique de la paronomase dans la prose, par rapport à son emploi en poésie.

5. Prose et poésie : deux emplois de la paronomase

Dans un article sur la traduction du poème « Le Voyage » de Baudelaire par Cecil Day Lewis²³, Michel Julliard évoque la *para-rhyme*²⁴ ; que nous pouvons

²² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1827), Flammarion, Champs Classiques, Paris, 2007, p. 347.

²³ Michel Julliard, « Le Style de Cecil Day Lewis dans sa traduction du « Voyage » de Baudelaire, étude structurale », *art. cit.*

²⁴ *Ibid*, p. 780. Il s'agit d'une figure courante dans la littérature anglophone. Voir John Anthony Bowden Cudon, *Dictionnaire of Literary Terms & Literary Theory* (1977), Penguin Books, Penguin Reference Library, Londres, 2013, p. 512.

définir comme des rimes dont les sons vocaliques varient. Il s'agit « non pas [de] rimes classiques mais des rimes d'un genre nouveau, approximatives, qui font jouer le timbre des voyelles et des diphtongues tout en augmentant le nombre de rimes possibles et faisant peser moins de contraintes sur la syntaxe et le lexique du poème²² ». Il rapproche alors les rimes et les *para-rhymes* de la paronomase : « il y a paronomase à l'échelle du vers²⁵ ». Rimes et paronomases sont liées et dans l'optique de cet article, la rime est bien un type de paronomase.

Cependant, Michel Julliard ajoute plus loin, à propos des allitérations, que « le rapport phonique renforce le rapport sémantique et symbolise le contact à la manière de la paronomase²⁶ ». C'est là que peut se situer la différence entre la paronomase en vers et celle en prose : la première amène nécessairement de la signification au texte – mais également du rythme – tandis que la seconde non ; c'est peut-être de là que vient le rejet classique de la paronomase. Dans le contexte d'un vers où chaque phonème a une place et un rôle, la paronomase est une figure qui peut être prisée, mais dans un roman, l'attention portée au rythme et au sens est souvent différente, et moindre. Un emploi judicieux de la paronomase conférerait à la prose des aspects de la versification ; et l'on comprend mieux ce que Céline désigne par sa « petite musique²⁷ ».

Le rapprochement avec la *para-rhyme* est intéressant car il induit qu'un rapprochement phonétique est possible entre les paronymes : ceux-ci n'ont pas à avoir les mêmes sons vocaliques et, par extension, les sons répétés n'ont pas à se trouver selon le même schéma d'apparition. Si nous prenons l'exemple « des **mansardes**, à dégouliner en **cascades** par chez la concierge » (*Voyage 5*, p. 211), nous voyons évidemment que les phonèmes [a], [s] et [d] permettent de lier les deux mots malgré le fait qu'ils n'apparaissent pas dans le même ordre ; il en va de même pour le rapprochement phonétique entre [a] et la nasale [ã]. Nous pouvons ajouter maintenant que la proximité des sons consonantiques peut créer la paronomase. Prenons par exemple « du genre **platement pratique** » (*Voyage 6*, p. 430) : la proximité entre [R]

²⁵ *Ibid*, p. 781

²⁶ *Ibid*, p. 784

²⁷ « Tout homme ayant un cœur qui bat possède aussi sa chanson, sa petite musique personnelle, son rythme enchanteur au fond de ses 36°8, autrement il ne vivrait pas. »

Louis-Ferdinand Céline, *Les Beaux draps*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1941, p. 171.

et [l] permet la paronomase et à Céline d'insister sur ce segment afin de le mettre en valeur.

Qu'il soit question d'harmonie, de rythme ou de sens, il est toujours possible de tirer, en prose, la même utilisation de la paronomase qu'en poésie. La différence entre les deux manières d'écrire réside dans le principe que la paronomase semble, en quelque sorte, inhérente à la poésie car elle répond à ses besoins structurels. Nous pouvons alors dire qu'en prose, la paronomase est un accessoire d'embellissement du discours mais qu'un usage plus poétique de cette figure s'accompagne d'un effet de sens, comme le montre le dernier exemple.

6. Norme et usages de la paronomase aujourd'hui : un constat simple

Cependant, cette conception plus récente de la paronomase de Michel Julliard ne contredit pas totalement le problème posé par la définition de Fontanier. Si la paronomase peut être considérée comme un outil efficace d'embellissement du discours, son usage doit être circonscrit. Il est désormais évident que la paronomase est une figure courante, commune mais qui peut aisément glisser vers le vulgaire, la lourdeur. Un emploi excessif de la paronomase pourrait vite conduire à la cacophonie²⁸, tandis qu'un emploi maladroit créerait un kakemphaton²⁹. Pour illustrer : il existe deux sortes de cacophonies : la première consiste en une succession de sons difficiles à prononcer (les « virelangues » reposent sur ce principe), la seconde en une accumulation de mêmes sons ; ce qui peut alors s'apparenter à une paronomase excessive. Prenons en exemple la scène XI de *La Cantatrice chauve* de Ionesco : « *Mme Martin* : Cactus, Coccyx ! Coccus ! Cocardard ! Cochon ! ». Nous avons un jeu de répétitions phoniques, dont des paronomases et des homéoarchtons,

²⁸ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve* (11 mai 1950), scène XI, Gallimard, Folio, Paris, 2010, p. 95.

²⁹ « Calembour portant sur deux séquences phonétiques identiques ou voisines, dont l'une est incongrue ou malsonnante » (Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés*, op. cit. p. 409). Par extension, cela ressemble à une paronomase *in absentia* : « Je suis Romaine hélas, puisque mon **époux l'est** [mon nez poulet] » (*Ibid*, p. 267, citation de Pierre Corneille).

dont le but n'est pas de produire un discours clair mais de manifester l'emportement du personnage, et de le tourner en dérision grâce à l'accumulation de répétitions.

Ainsi, rejoignant partiellement Fontanier, il serait alors de bon usage de restreindre le recours à la paronomase, afin d'avoir une langue la plus intelligible possible. Mais dans l'optique d'une langue artistique, l'usage récurrent de cette figure peut devenir une marque de style.

Aujourd'hui, la paronomase n'est pas considérée comme une figure de première importance en prose et est préférée dans des usages publicitaires ou comiques. Nous allons maintenant nous intéresser à l'évolution des usages et définitions de la paronomase afin de mieux comprendre la façon dont nous l'abordons aujourd'hui.

7. Histoire de la paronomase

7.1. Origines

Bien que nous puissions suggérer que la paronomase est un procédé qui n'émane pas d'une réflexion proprement rhétorique – car il semble naturel de jouer à rapprocher des mots qui se ressemblent, et l'usage publicitaire de la paronomase³⁰ nous montre à quel point cette figure attire l'attention –, nous pouvons d'ores et déjà deviner ses origines grecques : *pará-* (*παρά*), qui signifie « à côté de », et – *onomádzein* (*ὀνομάζειν*), qui signifie « nommer ». Il s'agit donc d'« un nom à côté d'un autre ».

Dans *La Rhétorique et son histoire*, Anthelme-Edouard Chaignet rapporte que la paronomase est née à un moment où les rhéteurs grecs, toujours en quête d'harmonie, ont évolué vers des phrases construites avec de plus en plus de symétrie : « dans l'intérieur même des colons on se plaisait à opposer l'un à l'autre et pour ainsi dire face à face et front à front des mots de même dimension, de même son final, de même catégorie grammaticale, ce qu'on appelait *παρονομασία* [paronomasía]

³⁰ Les exemples sont légion : « **Bic fait, bien fait.** » (Bic), « **Quand c'est bon, c'est Bonduelle.** » (Bonduelle), « **Et vos envies prennent vie !** » (Leroy Merlin).

[...]»³¹. Il cite notamment les noms de Platon et d'Antiphon comme utilisateurs de la paronomase ce qui nous permet de dater l'identification de ce procédé rhétorique au cinquième siècle avant le Christ.

Nous pouvons cependant déjà remarquer l'usage de la paronomase dans la Torah, car elle serait peut-être antérieure à Antiphon (entre 800 et 300 av. J.-C.). L'exemple le plus évident en est « תֹהוּ וָבֹהוּ » [tōhū wā bhōhū] (Génèse 1 :2) que l'on rend en français par « tohu-va-bohu » et qui signifie littéralement « désert et vide » pour désigner l'état de chaos avant la Création ; cette expression est parfois nominalisée. Si nous mentionnons ce fait ici, c'est également pour montrer que dans ce cas-là, la paronomase est une figure de pensée : les deux mots similaires apportent une idée différente. Outre son importance dans la culture occidentale, cette paronomase dépasse le simple plaisir esthétique.

Nous pouvons alors la classer comme un *trope*. C'est un terme qui « a été utilisé depuis l'Antiquité, pour désigner les figures qui semblent faire qu'un mot change de sens³² ». Cependant, si nous nous référons aux quelques exemples d'emplois publicitaires de la paronomase, celle-ci y est un *non-trope* car elle ne modifie pas le sens initial des mots : « **Le calcaire, c'est son affaire.** » (Antikal) est une formule efficace dans la mesure où elle attire effectivement l'attention mais n'induit pas de sens supplémentaire à l'énoncé. Nous pourrions alors la classer – en se fondant sur la définition exposée en introduction – comme une figure « affectant le lexique³³ » mais surtout comme une figure « affectant les sonorités³⁴ » dans la mesure où si le critère phonétique est primordial dans la mise en place de cette figure, elle peut tout à fait s'appuyer sur une force sémantique. Prenons : « [...] tel [...] fait des **Essais** qui ne saurait faire des **effets**³⁵ ». Nous voyons que les paronymes donnent un certain effet comique à la phrase : grâce à leur mise en valeur par la paronomase qui

³¹ Anthelme-Edouard Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, Wieveg, Paris, 1888, p. 446.

³² Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, *op. cit.* p. 11

³³ *Ibid*, p. 17 : « figure [reposant] sur un choix lexical particulier ». Il est facile de penser à des exemples comme la rime pour justifier ce classement.

³⁴ *Ibid*, p. 19 : « [figure qui opère] aussi un choix lexical, mais à partir de critères qui ne sont plus sémantiques mais phonétiques ».

³⁵ *Ibid*, p. 305, citation de Montaigne.

rapproche [esɛ:] et [efɛ:], nous pouvons saisir l'ironie avec laquelle Montaigne parle de lui-même.

Dans les deux cas, *trope* ou *non-trope*, il s'agit d'une figure. Il est évident qu'il s'agit de l'un des « moyens qui, d'un discours, d'un texte à un autre, peuvent être mis en œuvre pour produire un effet particulier sur celui à qui l'on s'adresse (lecteur, auditeur, interlocuteur) ³⁶ ». En d'autres termes, du moment que la paronomase affecte le style de manière ostensible, elle est une figure.

Afin d'établir une classification précise et pertinente, il faut que nous retracions l'historique des définitions de la paronomase.

7.2. Premières classifications

En latin déjà, au premier siècle avant Jésus-Christ, l'emploi de la paronomase est déconseillé. Cicéron écrit : « [...] les paronomases ne doivent être que très rarement employées quand on parle sur des sujets réels, parce qu'elles annoncent toujours de la recherche et tous les efforts du travail³⁷ ». Il la considère bien comme une figure mais en souligne l'inefficacité rhétorique et la cantonne à la poésie et à la fiction : « De telles prétentions semblent plutôt faites pour l'agrément que pour la vérité. [...] Et non seulement l'orateur y perd de son crédit, mais encore il blesse l'auditoire, en ne lui offrant que des jeux d'esprit, des grâces frivoles [...] ³⁷ ».

Cette analyse est légitimée par sa définition de la paronomase qu'il ne considère que par des paires de noms, homonymes (on y reconnaîtra l'antanaclase ou l'isolexisme³⁸) ou qui varient principalement d'une lettre et parfois de plusieurs. Cet usage restreint et ostentatoire de la paronomase serait effectivement redondant et lourd, mais Cicéron souligne que « si nous les répandons ça et là dans tout un discours avec une sage réserve, elles donneront au style de la variété et de l'éclat³⁷ ».

La définition de Cicéron a sans doute dû servir de fondation à la conception classique de la rhétorique. Nous la retrouvons chez Quintilien, deux siècles plus tard,

³⁶ *Ibid*, p. 8.

³⁷ Joseph-Victor Leclerc, *Œuvres complètes de M. T. Cicéron traduites en français avec le texte en regard*, Tome second, Lefèvre, Paris, 1821, p. 237.

³⁸ Définitions à la note 11, p. 9.

qui la classe comme « figure de mot³⁹ » : les figures de mot sont à opposer aux figures de pensée ou tropes⁴⁰, les premières affecte les mots, les secondes la pensée et sont plus valorisées. Il est d'ailleurs très critique quant à cette figure, dans un premier temps du moins : « [...] tout cela est froid, même en plaisantant, et j'admire qu'on ait réduit ces futilités en préceptes⁴¹ ». Nous retrouvons le registre infantilisant que nous avons déjà croisé chez Cicéron, mais Quintilien pare sa définition d'une splendide paronomase employée par son père (« *Non exigo, ut **immoriaris** legationi, **immorare**.* [Je n'exige pas que tu y **meures**, mais que tu y **demeures**.]⁴² » et rappelle aussi l'usage qu'en faisaient les anciens rhéteurs, notamment Cicéron qui « a su relever ces faibles beautés et en remplir le vide par la solidité des pensées⁴² ». Ambivalence mais fermeté donc, car il fait bien la distinction entre des paronomases relevant le sens du discours et d'autres qui n'apportent rien au propos qu'une forme.

Quintilien distingue quatre paronomases. D'abord les mots « semblables ou presque semblables⁴³ », puis ceux qui ont la même terminaison de ceux qui ont la même désinence, et l'isocolon (ισόκωλον). Ce dernier désigne le cas où les deux membres d'une période sont parfaitement égaux et partagent une fin semblable voire identique :

Non minus nunc in causa cederet Aulus Caecina Sexti Aebutii impudentiae, quam tum in ui facienda cessit audaciae [Dans cette affaire, Aulus Cecina ne serait pas moins la victime de l'effronterie de Sextus Aebutius qu'il ne l'a été lors d'une première charge] : membres égaux, mêmes cas, mêmes terminaisons⁴³.

³⁹ Marco Fabio Quintiliano, *Quintilien et Pline le Jeune: œuvres complètes avec la traduction en français*, traduit par Louis Baudet et Louis-Sylvestre de Sacy, J. J. Dubochet et Compagnie, Paris, 1842, p. 345.

« La FIGURE, comme son nom même l'indique, est une certaine forme de style, éloignée de cette manière commune qui se présente d'abord à l'esprit. » p. 316.

⁴⁰ Rappel : « Le TROPE est une façon de parler que l'on détourne de sa signification naturelle et principale pour lui en donner une autre, dans la vue d'embellir le style; ou, comme le définissent la plupart des grammairiens, une diction que l'on transporte du lieu où elle est propre, dans un lieu où elle n'est pas propre. » *Ibidem* p. 316.

⁴¹ *Ibid*, p. 345.

⁴² *Ibid*, p. 346.

⁴³ *Ibid*, p.3 47.

Si les trois premières paronomases n'apportent rien à notre définition, par redite ou parce que c'est un trait propre au latin, la quatrième évoque la césure à l'hémistiche de l'alexandrin et touche à un point central de la littérature française classique.

7.3. Classifications en langue française

S'il apparaît que les rhéteurs utilisaient abondamment la paronomase, c'était peut-être parce que, dans leur langue, cette figure était un outil efficace pour persuader un auditoire. Elle avait une dimension perlocutoire⁴⁴ qu'elle semble perdre en français. Quant à la classification de la paronomase à l'époque latine, elle est sans doute plus péjorative car cette langue considère davantage cette figure à l'écrit ou, en tout cas, dans des contextes plus proches de la littérature que du judiciaire ou du politique

Il nous reste maintenant à comprendre comment cette figure est passée d'un outil rhétorique à esthétique au XVII^e siècle, puis à une faute au XIX^e pour devenir une part importante de « la langue sauvage de Louis-Ferdinand Céline⁴⁵ » au siècle suivant, et à savoir si on peut parler de « figure » à son propos. Il s'agira également de la classer parmi les autres figures si cela est possible.

7.4. Avis selon lesquels l'usage de la paronomase est à éviter

Au XVI^e siècle, la Pléiade impose l'alexandrin, la linguistique se développe notamment grâce à Pierre de la Ramée, et la rhétorique classique est une part essentielle de l'enseignement. La langue française en quête de légitimité cherche à se conforter dans les figures rhétoriques. Par exemple, Antoine Fouquelin rattache

⁴⁴ « Un acte perlocutoire [est un acte de discours] dont la fonction n'est pas directement inscrite dans l'énoncé mais qui se définit par l'effet qu'il produit sur l'allocutaire : persuasion, peur, intimidation, sympathie, antipathie, etc. »

Michel Pougeoise, *Dictionnaire didactique de la langue française : Grammaire, linguistique, rhétorique, narratologie, expression et stylistique*, Armand Colin, U : langues, Paris, 1996, p. 122.

⁴⁵ Albert Chesneau, *La langue sauvage de Louis-Ferdinand Céline, Essai de stylistique thématique*, op. cit.

« la paronomase à la rime riche⁴⁶ ». Parmi les figures de diction, Fouquelin distingue les figures de répétitions qui suivent un ordre de celles qui sont irrégulières, dont la paronomase – ce qui contrevient à l’isocolon de Quintilien⁴⁷. Il joint la paronomase au polyptote⁴⁸, ce qui est logique lorsque, comme le fait Fouquelin, on pense en termes syntaxiques, mais qui est contraire à la nécessaire différence sémantique des paronymes. La définition de cette figure semble plus positive et Alex Gordon ajoute que, dans l’analyse de Pierre de la Ramée, les figures de répétitions « assurent l’harmonie du style et plaisent à l’oreille. Selon Omer Talon, elles agissent sur les passions, rendant l’auditeur tour à tour languissant, gai, ou triste.⁴⁹ » Bien que la paronomase ne soit pas prise en compte parmi les figures de pensée ou tropes, elle profite d’une définition plus positive à cette époque en retrouvant le caractère persuasif que lui prêtaient les rhéteurs grecs.

Le XVII^{ème} siècle, nous le verrons, était, par certains aspects, plus optimiste à propos de la paronomase. Néanmoins, dans la continuité du Classicisme, certains continuaient d’éviter cette figure. Sans pour autant parler de faute, Anthelme-Edouard Chaignet cite – à l’exacte suite de son récit de l’apparition de la paronomase en Grèce – l’exemple de Bossuet qui trouvait « vains et frivoles [les] amusements de la poésie⁵⁰ », mais les utilisait parfois lui-même : « [...] comme toute la vue de la foi semble réduite à **bien voir** qu’on ne **voit rien** [...]»⁵¹. Il était d’ailleurs conscient de

⁴⁶ Alex Gordon, « Les figures de rhétorique au XVI^e siècle » dans *L’Information Grammaticale*, n° 75, Peeters, Louvain, 1997, p. 19.

⁴⁷ Voir section précédente, p. 17.

⁴⁸ Alex Gordon, « Les figures de rhétorique au XVI^e siècle », *art. cit.* p. 21.

Polyptote, n.m. : « Proximité, dans le discours, de plusieurs formes d’un même mot.

[par exemple] : *Temps passés Trépassés Les dieux qui me formâtes*

Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes... »

Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, *op. cit.* p. 415.

⁴⁹ Omer Talon, *Rhetorica, Parisiis, Ex Typographia Dionysij à Prato, via Amygdalina, ad Veritatis insigne*, 1574, p. 8 verso, dans Alex Gordon, « Les figures de rhétorique au XVI^e siècle », *art. cit.* p. 16.

⁵⁰ Anthelme-Edouard Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, *op. cit.* p. 446.

⁵¹ Jacques-Bénigne Bossuet, *Lettres de piété et de direction*, Lettre XLI (23 octobre 1693) dans *Œuvres complètes de Bossuet, évêque de Meaux, Tome onzième*, Lefèvre et Ledentu, Paris 1836, p. 543.

l'usage biblique de la paronomase⁵². C'est donc par un héritage littéraire et un enseignement rhétorique qu'il choisit – le plus souvent – d'éviter la paronomase.

Nous voyons alors que la paronomase a très tôt, en français moderne, été une figure dépréciée, même en poésie. Dans le cas de Bossuet, ce dernier souligne dans la citation de Anthelme-Edouard Chaignet que la paronomase – comme les autres figures de construction – n'est autre chose qu'un jeu avec les sonorités des mots, ce que traduit l'adjectif « frivole », et qui ne permet pas d'accéder à une connaissance ou une réflexion, ce que signifie l'épithète « vain ».

Outre ces considérations plutôt hostiles à la paronomase, il existe leurs pendants qui donnent un rôle plus important à cette figure, et ce, dès le XVII^e siècle.

7.5. Considérations plus optimistes de la paronomase

Au contraire du Classicisme, le Baroque considère la paronomase en termes mélioratifs. Voici ce qu'en dit Baltasar Gracián dans *Arts et Figures de l'Esprit*, en rappelant l'usage biblique de la paronomase que nous avons mentionné plus tôt : « Que cette heureuse figure de l'esprit soit couronnée de majesté par le Nom sacré et adoré de dieu [« dios », en espagnol] qui, divisé, nous dit ceci : dI-OS [« Je vous ai donné »] la vie, la fortune, les enfants, la santé, la terre, le ciel, l'être, la grâce, moi-même : je vous ai tout donné⁵³ ». Dans son article Benito Pelegrín associe la paronomase à tous les arts baroques, qui s'appuieraient sur l'effet de renvoi à un élément de qualité similaire précédent – le rapport à la musique est intéressant dans notre étude de la « petite musique » car c'est un art qui repose sur la répétition des sons. Il écrit notamment, et cela confirme notre analyse jusqu'ici : « Le texte baroque tend à une charmeuse musication par assimilation phonique de mots aux contours imprécis par voisinage, par appétence de l'autre, tandis que le texte classique, pour des raisons de clarté, de méfiance envers l'ambiguïté, fuit les jeux de sons, même les

⁵² Dans *Et que dit ce silence ? : la rhétorique du visible* (Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 87), Anne Surgers montre comment Bossuet choisit de conserver une paronomase d'une vulgate latine.

⁵³ Citation trouvée dans Benito Pelegrín, « Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase », *Atala*, n° 11 « Les Espagnes », Presse de Sciences Po, Paris, 2008, p. 205.

allitérations⁵⁴ ». Nous retrouvons en effet ce procédé dans le sonnet baroque, entre autres, comme celui-ci de Marbeuf :

Et la **mer** et l'**amour** ont l'**amer** pour partage,
Et la **mer** est **amère**, et l'**amour** est **amer**,
L'on s'abîme en l'**amour** aussi bien qu'en la **mer**,
Car la **mer** et l'**amour** ne sont point sans orage.⁵⁵

Nous pouvons voir que le poète joue avec les proximités phonétiques entre /amuR/ et /amɛR/ où « la mer » vient se substituer à « la mort » habituellement utilisée dans ce genre d'association.

En d'autres termes, s'il est bien question de conception de la paronomase, quand on cherche à savoir à quel type de figure elle appartient, il y a deux écoles : la première, incarnée par le Classicisme et la scolastique, qui considérerait plutôt la paronomase comme un jeu avec les mots, futile donc puisqu'il ferait perdre de son sérieux, voire de sa clarté, au discours, et la seconde qui se détacherait de la rhétorique pour aller vers une expression plus personnelle, dans laquelle la paronomase est un outil prisé – pour les raisons évoquées précédemment par Benito Pelegrín. Ce dernier ajoute que « la paronomase, avec sa force d'attraction du son tend donc à estomper le sens entre les deux mots accouplés⁵⁶ » et écrit ensuite à partir de cet exemple : « l'ivrogne “Henri VIII advint et vin(t)”, dit Gracián, redoublement ou double vision éméchée causée par le vin de l'hérésie, effet du goût excessif de trinquer dont trinque la morale maritale (le divorce) et la religion (rupture avec Rome)⁵⁶ ». Il manque de peu de nous permettre de faire passer la paronomase parmi les figures de pensée⁵⁷, car dans ce qui s'apparente à un calembour, si les mots sont

⁵⁴ *Ibid*, p. 208. « Musication » est un néologisme anglo-saxon qui désigne une attention particulière accordée aux motifs sonores d'un texte, au détriment de son sens.

⁵⁵ Pierre de Marbeuf, « Sonnet » (1628), *Anthologie de la poésie française*, Jean Orizet, Larousse, Paris, 1988, p. 198.

⁵⁶ Benito Pelegrín, « Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase », *art. cit.*, p. 209.

⁵⁷ Parallèlement et de façon amusante, le XVIII^{ème} siècle est le seul moment où la paronomase est considérée « officiellement » comme un trope : en 1730, par Dumarsais – qui n'était pas baroque – dans l'article VII « Des jeux de mots et de la paronomase » du traité *Des tropes, troisième partie*. « DUMARSAIS parle de Trope chaque fois qu'il y a « passage d'un ordre à un autre » : d'une acception à une autre pour le mot pris comme entité lexicale, d'une catégorie grammaticale à une autre pour le mot pris comme entité morphe-syntaxique, d'une analyse syntaxique à une autre pour une proposition envisagée grammaticalement, d'une valeur de vérité à une autre pour une proposition envisagée

détournés de leur sens originel, la figure s'appuie tout de même sur un savoir partagé. Pour conclure sur la période du Baroque, nous ajouterons seulement que Benito Pelegrín assimile le polyptote et l'antanaclase à la paronomase, ce qui reste contraire à notre définition⁵⁸.

7.6. Synthèse

Pour ce qui est des différentes conceptions de la paronomase, maintenant que nous savons où elles résident et comment elles se mettent en place, il ne nous reste qu'à résumer – encore plus succinctement car nous pouvons les deviner – les étapes qui ont mené la paronomase à la figure méconnue qu'elle est aujourd'hui.

Premièrement, chez les Romantiques qui ne se privaient pas de l'utiliser : les Allemands bien sûr⁵⁹, mais chez les Français également, comme Hugo qui l'affectionnait⁶⁰, Vigny, quelques fois⁶¹... En contrepartie, les écrivains réalistes et assimilés, ainsi que ceux qui aspirent à un style plus « classique », tendent à éviter

logiquement, d'un domaine d'application à un autre pour un texte, bref, d'un mode d'interprétation à un autre pour un signe de type et de dimension quelconques. » Voir Françoise Soublin, « 13 → 30 → 3 », dans *Langages*, 12^e année, n° 54, Armand Colin, Paris, 1979, p. 51.

⁵⁸ Voir p. 6.

⁵⁹ Benito Pelegrín, « Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase », *art. cit.* p. 204.

⁶⁰ « [L'antanaclase] était particulièrement appréciée de Victor Hugo qui l'utilisa, au même titre que la paronomase, à de nombreuses reprises. Quant à l'hypothétique calembour... nous savons depuis peu que la fameuse maxime des *Misérables*, « le calembour est la fiente de l'esprit qui vole » cache une contrepèterie certainement plus proche de la véritable pensée du poète (« fente » / « viole »). Des calembours, Victor Hugo en a commis plus d'un. » François Péchin, « Victor Hugo, le pasticheur pastiché », *Modèles linguistiques*, n° 60, Editions des Dauphins, Toulon, 2009, p. 115-131, paragraphe 12.

⁶¹ « [...] Vigny recourt fréquemment à la réactivation étymologique du lexique, qu'il recherche volontiers en discours les connotations archaïsantes de l'expression, qu'il succombe facilement aux séductions classiques des jeux rhétoriques de la paronomase, de la dérivation ou de l'homéotéleute.

[note 24 de l'article :] Ainsi, le dernier paragraphe du premier chapitre de *Servitude et grandeur militaires* : « Car, ne comptant pour la gloire des armes ni sur le présent ni sur l'**avenir**, je la cherchais dans les **souvenirs** de mes compagnons. Le peu qui m'est **advenu** ne servira que de cadre à ces tableaux de la vie militaire et des mœurs de nos armées, dont tous les traits ne sont pas **connus** » (éd. Patrick Berthier, Folio, 1992, n° 2329, p. 38). »

Jacques-Philippe Saint-Gérand, « La Correspondance d'Alfred de Vigny : laboratoire d'écriture », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, 1993, n° 45. p. 272.

toute forme de répétition comme le préconisait Flaubert⁶². Certains parmi eux réclament un détachement total de l'héritage rhétorique, donc la fin de la paronomase⁶³.

Ajoutons également qu'au XIX^{ème} les figures de style sont considérées comme disgracieuses parce que voyantes par les auteurs soucieux d'un emploi « classique » du français : « La foule aime le style voyant. Il m'eût été loisible de ne pas me retrancher ces pendeloques et ces clinquants qui réussissent chez d'autres et provoquent l'enthousiasme des médiocres connaisseurs, c'est-à-dire de la majorité⁶³ ». La définition de la paronomase par Fontanier se trouve dans cette veine et servira de patron pour les définitions à venir – par exemple, il y a de nombreuses similitudes entre les ouvrages de Fontanier et Patrick Bacry que nous avons utilisés jusqu'ici, comme l'identification de trois tropes seulement – ce qui est un trait propre à l'organisation classique des figures depuis l'identification de trois tropes par Beauzée dans l'*Encyclopédie* en 1765⁶⁴.

8. Les apports de la linguistique à la définition de la paronomase

Du reste, l'usage de la paronomase s'est poursuivi selon le degré de rattachement des artistes au style classique, « académique », ou, au contraire, à l'originalité de leur écriture : Oulipo, Dada, mais aussi dans le Nouveau Roman⁶⁵ – aucun ne redoutait, de toute façon, de commettre des répétitions, quelles qu'elles soient... Comme a pu le remarquer Gilles Philippe, il y a eu un détachement progressif, mais relatif, vis-à-vis de la norme stylistique pendant la première moitié du XX^{ème} siècle : « La décennie 1950 vit en effet un évident renversement esthétique ;

⁶² Voir à ce propos Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, Presse Universitaires de France, Paris, 2013, p. 7-8.

⁶³ « L'ouvrage accompli est celui où il n'y a aucune arrière-pensée littéraire, où l'on ne peut soupçonner que l'auteur écrit pour écrire, où il n'y a pas de trace de rhétorique ». *Ibid*, p. 48. (citation d'Ernest Renan, *Port-Royal*, 1860)

⁶⁴ Pour plus de détails sur le sujet voir Françoise Soublin, « 13 → 30 → 3 », dans *Langages*, 12^e année, n° 54, Louvain, Armand Colin, Paris, 1979, p. 41-64.

⁶⁵ « Suzanne se sentit désormais **invisible**, **invincible** et se mit à pleurer de bonheur. »

Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) dans *Œuvres Complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2011, p. 388.

plus qu'aucune autre sans doute elle se méfia du "bien écrit", au point de faire de son envers le gage même de la littérature⁶⁶ ».

La définition de la paronomase n'a pas évolué, avec cependant quelques variations ça et là, car l'ouvrage de Pierre Fontanier servait de norme, jusqu'à la linguistique de Jakobson : « le jeu de mot, ou, pour employer un terme plus érudit et à ce qu'il me semble plus précis, la *paronomase* règne sur l'art poétique⁶⁷ ». Pour lui la paronomase se résume à la répétition ostentatoire de phonèmes mais peut alors être interprétée car elle dépend du contexte sémantique ou grammatical dans lequel elle se déploie. Dans le cadre de la « fonction poétique du langage⁶⁸ », la paronomase occupe une place de choix : que ce soit au sein ou en-dehors du vers, elle installe une forme de rythme, de musication, grâce à une répétition facilement identifiable qui attire l'attention du récepteur du message sur le message lui-même et l'invite, ainsi, à l'analyse ; mais c'est aussi un vecteur d'autres fonctions du langage selon les cas. Les effets de la paronomase dépendent, dans cette analyse aussi, du contexte dans lequel elle intervient : par exemple, par l'effet de répétition, la paronomase a une capacité certaine à rendre un slogan politique entêtant et touche alors aux fonctions « phatique » (dans le sens où il cherche à établir le contact avec les citoyens qui n'ont pas pris parti et à maintenir le contact avec les partisans), « conative » (en tant que slogan, ce type de message cherche à influencer la personne qui le reçoit ; cela peut être étendu à la « fonction performative », une partie de la « fonction conative », si le slogan cherche à engendrer l'action chez les électeurs) ou « émotive » (exprime l'attitude de la personne qui émet le message, que ce soit de la colère, de la joie...). Jakobson prend l'exemple de « I like Ike », /ay layk ayk/, un slogan présidentiel américain de 1952 : avec un certain rythme, ce slogan – qui semble joyeux par sa musication et son thème – exprime l'engouement des partisans pour Dwight

⁶⁶ Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, *op. cit.* p. 113.

⁶⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p. 86.

⁶⁸ Jakobson identifie six fonctions au langage, lesquelles dépendent des modalités d'expression et de réception du message (émotion, impression, référent, mise en place, continuité, méta...). La fonction poétique est celle du langage quand il fait porter l'attention sur le message pour lui-même : chaque fois qu'un choix de mot ou de syntaxe est effectué, il y a, en quelque sorte, fonction poétique. Le choix de la paronomase comme le choix de ne pas l'utiliser sont des actes poétiques.

Eisenhower mais cherche aussi à rallier d'autres citoyens pour soutenir le candidat républicain.

Sans pour autant la faire passer parmi les tropes, cette nouvelle perspective de Jakobson sur la paronomase offre de nombreuses possibilités quant à l'analyse littéraire de cette figure en contexte puisque le rapprochement des mots paronymiques peut créer un sens supplémentaire au message initialement délivré ; mais cela implique un acte de réflexion de la part du destinataire du message, comme ce serait le cas pour une figure de pensée. Cependant, parce que, par essence, elle ne permet pas nécessairement qu'un message différent que celui énoncé soit compris par le destinataire, la paronomase n'est pas un trope. En revanche, c'est une figure polyvalente, qui peut s'élever de la figure de mot à la figure de pensée car elle relève de la fonction poétique du langage.

9. Définition approfondie de la paronomase

Maintenant que nous avons classé la paronomase parmi les figures, il nous reste à la distinguer des figures qui lui sont semblables par certains aspects mais dont nous n'avons pas pu encore établir de critères précis pour les différencier : les assonances et les allitérations principalement, mais également les homéotéleutes, les homéoarchtons et les rimes. Pour cela, et parce qu'à ma connaissance il n'existe pas d'études sur ce sujet, nous devons développer une réflexion propre que nous appuierons sur des analyses des sciences neuronales, relatives à l'acte de lecture – dont nous aurons d'abord défini les outils théoriques

9.1. Détour par la linguistique : lire c'est entendre et lire c'est anticiper

En premier lieu, il est nécessaire de rappeler, comme le fait Jean-Charles Rafoni (2008) citant Saussure :

“le signe linguistique est une entité psychique à deux faces” ; le qualificatif “psychique” marquant clairement que la langue n'est pas une simple nomenclature

unissant un mot à une chose mais plutôt un système reliant “une image acoustique” (empreinte *psychique* du son) à un “concept” (représentation *mentale* du réel).⁶⁹

Il y a, dans l’expérience de lecture, passage d’un signifiant phonique, l’empreinte phonique du mot, à un signifié, sa *représentation mentale*, le *concept*. Le signifiant phonique est matérialisé par une représentation graphique ; dans notre culture, les graphèmes qui rendent compte de la prononciation du mot par différents procédés de fusion, d’assemblage et autres. Ce n’est, par exemple, pas le cas des idéogrammes (que nous mentionnons ici afin de clarifier notre propos) qui sont conçus pour représenter directement le *concept* auquel se rattache le mot.

L’aptitude à lire se développe à partir du *lexique mental* – « stock hypothétique de représentations lexicales⁷⁰ », qui est constitué par les empreintes sonores des unités sémantiques qu’on a entendues – et de la capacité à associer des phonèmes à un code graphique pour reconstituer la forme acoustique du mot. Même dans la lecture silencieuse, le discours se déploie mentalement, « on entend ce qu’on lit ». Ainsi, dans l’acte de lecture, la dimension sonore est prédominante ; ce qui permet aux figures jouant avec les sons d’être si efficaces.

Ensuite, il nous faut expliciter une particularité de la lecture que ces conclusions précédentes induisent. Si l’apprenti lecteur s’attarde à une étape de déchiffrement des graphèmes (il les lit un par un pour retrouver les sons du mot et ainsi en faire progressivement chuter le sens), le lecteur expert passe directement de l’identification – ou plutôt l’étape de déchiffrement est si rapide qu’elle semble être instantanée – des graphèmes à l’activation des représentations orthographique, sémantique et phonologique du mot⁷⁰. Ce dernier fait appel à son *lexique mental* et identifie presque instantanément le mot. Il lit quand même le mot en entier mais en saisit la prononciation et le sens en avance :

Chez le lecteur débutant, la lecture est lente et sérielle : chaque mot, chaque syllabe, voire chaque lettre doivent être fixés du regard, et l’œil revient parfois en arrière. Chez le lecteur expert s’installe une véritable expertise du regard : l’œil

⁶⁹ Jean-Charles Rafoni, *Apprendre à lire en français langue seconde*, L’Harmattan, Paris, 2007, p. 82. Citation de Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1967.

⁷⁰ *Ibid*, p. 148

progressive rapidement, saute certains petits mots et s'oriente directement vers le centre des mots importants.⁷¹

Le lecteur expert analyse simultanément les différentes parties du mot et anticipe sur la suite pour prendre en compte, entre autre, la syllabation.

Ainsi, la lecture experte avance rapidement dans le texte et s'appuie sur l'anticipation. Elle rejoint en cela le discours oral qui est un processus linéaire dont les différents éléments se succèdent dans le temps : « Successivité des unités vocales sur la ligne irréversible du temps, ordre dans lequel elles apparaissent pour être fonctionnelles, tel est bien le premier cadre d'analyse de toute communication linguistique⁷² ». Il y a donc la nécessité en tant qu'auditeur de suivre la progression du locuteur, alors que dans la lecture, les aller-retour sont possibles ; même si la reconstruction du discours, dans les deux cas, doit se faire dans une approche progressive du texte.

9.2. Définition expérimentale de la paronomase⁷³

Les apports des sciences cognitives aux théories de la lecture vont maintenant nous aider à mieux définir la paronomase. En effet, cette dernière semble produire, sur le lecteur, un effet qui le contraint à aller contre son sens de lecture : la paronomase invite à mettre en relation deux termes d'une phrase par un rappel du profil sonore du premier mot, et suscite ainsi des retours en arrière – c'est là tout le jeu qui consiste à lier les mots rimés. La répétition des phonèmes qui est assez

⁷¹ Stanislas Dehaene, *Apprendre à lire – des sciences cognitives à la salle de classe*, Odile Jacob, Sciences, Paris, 2011, p. 51.

⁷² Jean-Charles Rafoni, *Apprendre à lire en français langue seconde*, *op. cit.*, p. 87.

⁷³ Cette définition est inspirée d'une théorie de Benito Pelegrín (« Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase », *art. cit.* p. 206) : « Figure dynamique qui file vers l'avant, [la paronomase] implique fatalement un regard en arrière, renvoie forcément à la cellule originelle, au module initial, au premier volet du diptyque dont le second offre la variation. [...] C'est dire qu'on ne perçoit l'accouplement, la parité, qu'arrivé à la seconde occurrence, à l'assonance, à la consonance ou discordance : le second élément renvoie forcément au premier dont il garde l'empreinte sonore, freinant la perception, retardant la compréhension immédiate d'un sens enrichi. Plus ou moins bref, il y a un effet retard sur la lecture, d'essence musicale, qui a sa « résolution » quand on appréhende rétrospectivement la première exposition du thème, la cellule initiale qui s'éclaire et justifie par la seconde, et organise la cohérence sonore et sémantique. »

ostentatoire dans la paronomase – mais également un phénomène rare car l’accumulation de paronomases serait disgracieuse – nécessite un certain effort de la part du lecteur pour être identifiée. Nous pourrions qualifier cet effet de « rétrolecture », au sens auquel Michael Riffaterre l’entendait ; c’est-à-dire une relecture du texte en en connaissant la fin et qui fait jaillir de nouvelles images pour le lecteur⁷⁴.

Ajoutons que dans le cas de ce que Dehaene appelle « le regard expert du lecteur », la paronomase peut avoir un lien important avec la graphie : si des paronymes ont une graphie proche, la figure sera plus facilement identifiable par le lecteur – et peut également être mise volontairement en avant pour inciter le lecteur à lier les paronymes et à réfléchir à cette association. Prenons les phrases suivantes : « J’ai trouvé un **cadeau** sur mon **capot**. » et « J’ai trouvé un **cabot** sur mon **capot**. ». Bien qu’elles contiennent toutes deux des paronomases constituées de paires minimales, le deuxième exemple est plus facile à repérer grâce à la proximité graphique de ses paronymes ; d’autant plus que ce sont des lettres en miroir qui s’opposent.

Ceci étant dit, ce phénomène de proximité graphique peut générer des confusions de lecture qui vont alors créer un effet de surprise, piéger le lecteur expert qui anticipe les phonèmes, et donc attiser son attention. C’est un procédé régulièrement utilisé pour obtenir un effet comique ; c’est le cas de certains titres de San-Antonio fonctionnant avec des paronomases *in absentia* comme *Entre la vie et la morgue* (1959), *Certaines l’aiment chauve* (1975) ou *Buffalo-Bide* (1991).

C’est le premier aspect de notre réflexion qui tient le plus grand enjeu à ce niveau de notre travail car cet « effet retour en arrière », la rétrolecture, permet de différencier la paronomase des autres figures lui ressemblant. Prenons les allitérations et assonances : elles diffèrent de la paronomase, en premier lieu, car elles ne peuvent induire de sens supplémentaire à l’énoncé, tout au plus soutenir celui-ci dans le cas de l’harmonie imitative⁷⁵, mais plutôt, accompagner la lecture, voire la rythmer.

⁷⁴ John Hopkins, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de narratologie*, publication électronique, n°12, 20 avril 2015. <https://journals.openedition.org/narratologie/37?lang=it>

⁷⁵« Imitation, par les sonorités d’une phrase, de la réalité qui y est évoquée.

Conséquemment, ces deux figures vont toujours dans le sens de la progression linéaire de la lecture car elles collent à la dimension acoustique des mots sans jamais attaquer leur sens ; elles n'incitent pas à revenir sur ce qui a été lu.

Qu'en est-il des homéotéleutes, des homéoarchtons et des rimes ? Nous pouvons dire sans trop nous compromettre que ces figures ne diffèrent de la paronomase qu'en terme de forme et du contexte dans lequel elles apparaissent. Les homéotéleutes et homéoarchtons fonctionnent – à condition bien sûr que plusieurs phonèmes soient répétés – avec une paronymie circonscrite à une certaine partie du mot : le début ou la fin. La rime est un homéotéleute à la fin d'un vers et si c'est une rime suffisante – parfois – ou riche, il y a un effet de paronomase. Alors, de la même façon que l'on peut dire que l'allégorie est un certain type de métaphore, les homéotéleutes, les homéoarchtons et les rimes sont certains types de paronomases.

Enfin, il ne nous reste qu'à conclure sur la paronomase en tant que telle et d'amorcer la dernière partie de ce chapitre avant d'entamer notre travail d'analyse. Si nous avons émis l'hypothèse que la paronomase est une figure qui demande au lecteur de revenir sur ce qu'il a déjà lu pour qu'il puisse la remarquer nous pouvons également ajouter – puisque nous avons déjà affirmé que la paronomase est une figure qui dépasse les cadres de l'épithète et de la phrase – qu'il n'y a pas vraiment de limite de distance entre les paronymes. L'identification de ceux-ci ne dépend en réalité que du lecteur : tant qu'il y aura un lecteur pour les remarquer, les paronymes seront des paronymes. Supposons qu'un très court chapitre s'ouvre et se conclut sur deux mots presque homonymes, si le lecteur est capable d'établir le lien entre les deux pour les reconnaître comme paronymes, il ne sera pas dans l'erreur car il n'existe pas une règle l'en empêchant .

10. Intentions stylistiques de Céline

Venons-en maintenant à ce que dit Céline de son propre style. Il n'a jamais parlé de la paronomase, mais d'autres éléments peuvent nous intéresser. Il est

[...] *gemmes rouges de jus...* (Paul Valéry) »

Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, op. cit. p. 408.

primordial, avant d'envisager de continuer, de savoir quelles étaient les visées stylistiques de l'auteur et quelle place il réservait aux répétitions ou, à défaut de plus amples informations, au rythme en général. Nous regarderons également les conclusions qu'a tirées Henri Godard de l'étude des manuscrits de Céline.

Pour parler du style de Céline, il faut tout d'abord comprendre sa position dans la littérature de son époque. Une déclaration, en particulier devrait nous intéresser :

- Si vos rails sont droits, Colonel, du style classique, aux phrases bien filées...
- Alors ?... alors ?
- Tout votre métro verse, Colonel ! [...]⁷⁶

Il démontrait à son interlocuteur l'importance d'un style « émotif », qui rend compte de l'émotion du narrateur au moment où il exprime le message, tout en embarquant le lecteur dans le « métro », entraînement continu, du récit. D'où l'importance d'avoir des « [rails, des phrases] profilés "spécial" ! par vous même !⁷⁴ », au contraire des « phrases bien filées » du style classique. Même s'il est évident que le style de cet auteur ne se rattache en rien à ce que prescrirait le français littéraire correct⁷⁷, il est nécessaire de rappeler ici ses revendications d'un style personnel.

Il y a deux aspects du style de Céline qui concernent directement cette étude : le rythme et les jeux sur les sens des mots. Pour le premier, nous choisirons trois particularités qui, bien que distinctes, n'en sont pas moins complémentaires et corrélées : « le refus des articulations syntaxiques de la phrase complexe qui [permettent à Céline de faire émerger des groupes courts]⁷⁸ », l'utilisation plus ou moins importante de ces groupes courts selon le degré d'action dans le récit pour créer un « tempo⁷⁹ » et une tendance à cantonner ces groupes dans une certaine durée, « de deux à dix syllabes⁷⁸ », avec une « dominante de nombres pairs⁸⁰ ». Mis dans cet

⁷⁶ Louis Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y* (1955), Gallimard, NRF, Paris, 1991, p. 112.

⁷⁷ Henri Godard, *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Gallimard, Foliothèque, Paris, 1991, p. 106 : « Mais, en dépit du choix fait d'emblée et sans ambiguïté, il subsiste dans le texte bien des mots, des phrases entières et parfois des suites de phrases qui sont encore du français écrit conventionnel et même « littéraire ». »

⁷⁸ Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.* p. 270.

⁷⁹ *Ibid*, p. 271.

⁸⁰ *Ibid*, p. 269.

ordre, ces aspects du style de Céline nous permettent de comprendre que son refus d'un français académique amène l'auteur à repenser la structure de la phrase de façon à la plier au rendu « émotif » qu'il recherche. Il joue alors avec des groupes de longueur variable – car il ne se tient pas à une règle métrique précise, il s'agit d'avantage d'une tendance que d'une contrainte – dans lesquels il poursuit sa quête du rythme, soit en musication (cela évoque, bien sûr, sa « petite musique⁸¹ », dans laquelle le rythme est vecteur d'émotion, mais aussi, écrit Henri Godard, la « musique classique⁷⁷ »), soit avec une « pseudo-versification » – à défaut de terme plus précis, appelons ainsi ce phénomène où la prose est si rythmée qu'elle semble, par cet aspect, être versifiée.

Du second aspect du style de Céline qui nous intéresse, nous ne dirons que deux choses : tout d'abord, que dans la langue « émotive » de Céline, il y a une véritable volonté de changer le sens des mots. Ensuite, ces jeux de mots et de rythmes « impliquent de manière corrélatrice le lecteur⁸² » ; ils agissent comme ce que nous disions de la paronomase : ils obligent le lecteur à une lecture engagée – sorte de « fonction poétique du langage » avant l'heure – à la fois dans l'anticipation de ce qu'il faudra lire mais aussi vers ce qui a été lu, pour en saisir toute la portée. En d'autres termes, ils obligent le lecteur à réfléchir à la langue qu'il lit.

Prenons l'exemple qui, selon Henri Godard, « [décrit] la continuité et l'autonomie du rythme de la prose [de Céline]⁸³ » car il rend compte d'un jeu de piano :

« Il faut que ça tourne !... c'est le grand secret... jamais de ralenti, jamais de cesse ! que ça s'égrène comme des secondes, chacune avec sa petite malice, sa petite âme dansante, pressée, mais nom de Dieu qui la pousse !... d'un **trille**¹ te la bouscule... sursaute !... que ça vous **tinte**² plein les soucis... vous **triche**¹ le **temps**², vous **tille**¹ la peine, **lutine**³, **mutine**³, **tinte**² aux soucis, et *ptemm ! ptemm !* vous la **tourbillonne**⁴ !... vous l'emporte !... à galope ! note en **note**⁴ !... et puis l'arpège !... encore un **trille**¹ !... frais **mutin**² l'air anglais dévale !... rigodon grêle !... **pédale tonne**⁴ !... jamais ne dédit... ne soupire... pose !... » (*Guignol*, p. 157)

Remarquons tout de suite la façon hétéroclite d'agencer les groupes (dont les longueurs varient de dix à deux syllabes, si l'on exclut les onomatopées) : certains de

⁸¹ Louis-Ferdinand Céline, *Les Beaux draps*, *op. cit.* p. 171.

⁸² Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.* p. 228.

⁸³ *Ibid*, p. 272.

même longueurs se suivent, ou s’alternent, mais ne semblent pas se plier à une autre logique que celle de la cadence, qui monte au début de l’extrait, pour atteindre son paroxysme parmi les paronomases mises en gras, puis ralentit à la fin, après un enchaînement de quatre groupes de cinq syllabes vers un groupe de deux.

La lecture suit cette cadence, mais est aussi impliquée par les paronomases, classées ici en quatre groupes : un qui comprend les [tRiy], [tiy], [tRij], un autre pour les [tê] et [tâ] qui se rapprochent par les voyelles nasales, un autre pour [lytin] et [mytin], et un dernier pour [tuRbijɔn], [nɔt] et [pedaltɔn]. Celles-ci se déploient selon trois schémas : d’abord une alternance entre les groupes 1 et 2, avec des répétitions, la juxtaposition des membres du groupe 3 (nous noterons cependant l’isolexisme *mutine/mutin* dont chacun des membres se trouve dans une paronomase différente) et enfin les renvois entre les membres du groupe 4 ; « tourbillonne » appelle « pédale tonne », car ils partagent un même nombre de phonèmes dont certaines sont les mêmes, [t], [ɔ] et [n], et ce dernier renvoie à « tonne », ce qui oblige le lecteur à revenir sur ce qu’il a déjà lu. Il est alors évident que la paronomase est l’un des clous qui permettent « aux rails » du style de Céline de se maintenir en place quand le « métro » passe dessus.

11. Conclusion sur ce chapitre théorique

Si nous savons que la paronomase est une figure ancienne et profondément ancrée dans la culture occidentale, dès ses prémisses, nous avons surtout compris que sa définition est malléable selon la conception des spécialistes. Nous avons alors choisi de nous inspirer des apports de la linguistique pour arrêter une définition originale de la paronomase comme un mouvement de retour sur la lecture, grâce à l’intérêt que les paronymes suscitent chez le lecteur. Cependant, bien que nous ayons démontré que la paronomase peut, éventuellement, induire un sens différent que celui énoncé par le discours, nous ne l’avons pas classée parmi les tropes car cet effet de sens supplémentaire n’est pas systématique. En revanche, nous la maintenons dans la « fonction poétique du langage » et garderons en mémoire ses différents usages. En effet, cela sera essentiel pour notre travail à venir car Céline lui-même – sans nommer directement la paronomase mais plutôt les figures de répétitions en général – fait de l’usage de la paronomase un élément important de sa « petite musique ». Il ne nous

reste alors plus qu'à nous atteler à une analyse approfondie de son style pour répondre à notre problématique.

Chapitre 2 : Analyse de la paronomase chez Céline au niveau macro-textuel

Pour commencer l'analyse de l'usage de la paronomase dans les romans de Céline, nous allons nous intéresser aux contextes les plus favorables à l'apparition de la figure dans les textes ; c'est-à-dire les situations d'énonciations qui appellent ou permettent cette figure⁸⁴. Nous procéderons dans un ordre logique en allant des éléments les plus évidents aux cas particuliers. Premièrement, nous verrons quels moments du récit romanesque accueillent le plus de paronomases. Cela nous conduira à questionner l'usage de la figure dans l'économie globale du style de Céline, à chercher à savoir la place qu'il réserve à ce procédé ainsi qu'à comprendre pourquoi il y a des variations dans son emploi entre les trois romans. Enfin, nous verrons quelques usages plus particuliers de la paronomase au niveau macro-textuel⁸⁵. Avant tout, pour débiter, j'aimerais présenter les extraits sur lesquels j'appuierai mes analyses.

1. Méthode de sélection des extraits

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la paronomase est une figure dont l'identité reste, par certains aspects, incertaine, si bien qu'il nous revient de la préciser et de vérifier, ensuite, nos découvertes. Nous nous appuierons sur un corpus choisi d'extraits de romans de Louis-Ferdinand Céline.

⁸⁴ L'ensemble de ce qui permet « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ».

Emile Benveniste cité dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002, p. 228.

⁸⁵ Nous empruntons la dénomination des paliers de structuration d'un texte telle qu'exposée par Jean-Michel Adam dans « La notion de texte », *Encyclopédie grammaticale du français*, 2009, publication en ligne. Consulté le 19/05/2020. http://encyclogram.fr/notx/026/026_Notice.php#tit52

Nous l'avons cependant simplifiée pour ne retenir que les paliers macro-textuel, qui désigne l'aspect organisationnel du discours (paragraphe, chapitre, etc.), et micro-textuel, afin d'opérer une analyse au niveau de la phrase. Nous avons abandonné le palier méso-textuel.

Tous les extraits sélectionnés pour l'étude sont d'environ une dizaine de pages dans les éditions indiquées. Cependant, les extraits seront plus long pour le *Château* dont les paronomases sont plus éparses. En règle générale j'ai essayé d'éviter au maximum les séquences de discours rapporté pour privilégier les séquences narratives et descriptives, et donc la voix de Bardamu/Céline. Par exemple, je n'ai pas inclus dans mon corpus la première page du *Voyage* – et ce malgré le fait qu'il s'y trouve au moins une paronomase⁸⁶ – car sur les dix pages suivantes, il y a beaucoup trop de dialogues. La sélection des extraits s'est faite au fil de ma lecture et des paronomases que j'ai pu remarquer, mais le critère d'exclusion des dialogues m'a parfois contraint à refuser certaines paronomases pourtant très intéressantes de prime abord. Ceci étant dit, j'ai également essayé de sélectionner des paronomases présentant des caractéristiques similaires pour étudier l'évolution de ce trait du style de Céline ; s'il ne faut choisir qu'un seul exemple, ce sera le plus évident : celui de la présence quasi-systématique des paronomases dans les accumulations, du *Voyage* à *D'un Château l'autre*. Je propose, parfois, des extensions à certains des extraits suivants selon qu'ils présentent des paronomases particulièrement intéressantes, que l'extrait initial me semble trop court...

Chaque extrait sera justifié rapidement et accompagné d'un exemple de paronomase intéressante, indiquée en gras. Il est possible que les phrases présentées dans la section qui suit contiennent d'autres paronomases qui seront étudiées plus tard dans ce travail.

- *Voyage 1* : de « Rien. Des rues, des avenues [...] » (p. 40) à « Du moment qu'il faut payer. » (p. 53)

Ce premier extrait est, il me semble, essentiel, car il débute par une accumulation de paronomases (*quartiers/entiers* ; *du vide/avide* ; *étendue/étalée* ; *terre/tertre*). De plus, le faire commencer à cet endroit correspond à mon souhait d'éviter les dialogues précédents. Sa fin correspond à celle d'un segment narratif.

⁸⁶ « Arthur, un étudiant, un **carabin** lui aussi, un **camarade**. » Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) dans *Céline Romans I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1981, p. 7.

- *Voyage 2* : de « Au service de la Compagnie Pordurière [...] » (p. 139) à « [...] les premières brises tièdes. » (p. 152)

Le découpage de cet extrait est plus évident : il commence avec le chapitre et s'arrête vers un dialogue ; une page sans paronomases sépare l'extrait retenu de ce dialogue. Il contient de nombreuses paronomases dont la qualité ne s'élève guère. Il est intéressant de constater que l'emploi de cette figure peut aussi être difficile : « Toute cette fadasserie portait **au cœur**, avec **l'odeur** de la machine en plus et le jour les flots trop ocre par ici, et trop bleus de l'autre côté » (p. 148)

- *Voyage 3* : de « En dépit de ce dénuement où il stagnait [...] » (p. 167) à « [...] ce Robinson de tous les malheurs » (p. 176)

Dans cet extrait, le style est affirmé et Céline peut compter sur une certaine connivence avec le lecteur. Ce passage pourrait servir de complément à l'extrait précédent qui se passe aussi dans la colonie. Il commence à la fin d'un dialogue et se termine en même temps que le chapitre. La paronomase « On ne sait plus qui **réveiller** en **vieillissant** [...] » est intéressante (p. 169) par le jeu sémantique qu'elle semble proposer.

- *Voyage 4* : de « Comme si j'avais su où j'allais [...] » (p. 192) à « Il est impossible de dormir seul... » (p. 202)

Cet extrait consiste en un chapitre complet. Le style m'y semble légèrement différent et les paronomases y sont plus difficiles à trouver, je citerais néanmoins celle de la première phrase : « Comme si **j'avais** su où **j'allais**, **j'ai** eu **l'air** de choisir encore et j'ai changé de route [...] ».

- *Voyage 5* : de « Ce fut bien uniquement pour des raisons d'argent [...] » (p. 210) à « [...] maints petits boulots pas trop prenants et bien payés » (p. 222)

Cet extrait correspond à un chapitre complet. On y trouve notamment une antiparonomase⁸⁷ : « L'égotisme des êtres qui furent mêlés à notre **vie**, quand on pense à eux, **vieilli**, se démontre indéniable [...] » (p. 210).

- *Voyage 6* : de « Depuis plus de vingt ans Baryton [...] » (p. 426) à « [...] je n'aimais pas ça les observations du patron... » (p. 432), puis « Pendant qu'ils rivalisaient d'adresse [...] » (p. 435) à « [...]à son tour à me consoler... » (p. 437)

Cet extrait représente un chapitre complet dont j'ai écarté les passages sans paronomases. Nous avons, par exemple des utilisations de la figure comme procédé d'insistance tout à fait efficaces : « il m'accordait même un certain crédit d'**expérience**, une petite dégoûtante **compétence** » (p. 428).

- *Guignol 1* : de « *Braoum ! Vraoum !... C'est le grand décombre !... [...]* » (p. 87) à « [...] aux fêtes du Palais des Nuits... » (p. 94)

Il s'agit du premier chapitre du roman. Je l'ai choisi parce que le roman s'ouvre sur une paronomase dont la nature est discutable puisqu'il s'agit d'onomatopées : « *Braoum ! Vraoum !...* ». Globalement, ce chapitre n'est pas « débordant » de paronomases comme le sont certains autres mais étant donné qu'il s'agit de l'*incipit*, il est intéressant de voir que les paronomases y sont déjà présentes.

- *Guignol 2* : de « Ça tambourinait dur aux vitres [...] » (p. 136) à « On écrirait tous les huit jours... » (p. 142) ou « Ah c'est trop fort ! Elle en peut plus ! [...] » (p. 147)

Cet extrait doit sa brièveté à sa position entre des dialogues. Cependant, je l'ai un peu élargi : la seconde partie est donc dispensable mais peut être utilisée en complément si besoin est. Pour prendre un exemple intéressant, je choisirais : « Et que je te **glousse** ! que je te **trémousse** !... » (p. 143).

⁸⁷ Définition en page 10.

- *Guignol 3* : de « Charger... décharger !... voilà tout ! » (p. 170) à « C'est l'avis de tout le monde » (p. 176)

Cet extrait est court et pourrait servir de renfort pour les analyses à venir. Il ne présente pas de nouveauté mais beaucoup des traits repérés précédemment. On y trouvera une structure plus complexe de paronomase dans la phrase « Ils faisaient truands mer**deux** ivro**gnes** pite**ux** ahuris en **loques**, pourtant c'était nous les vrais **cloches** n'empêche ! » (p. 171) qui met en relation les sons [dø] et [tø], d'un côté, et [vRɔ], [lɔk] et [klɔ] de l'autre.

- *Guignol 4* : de « Au moment où montent les ombres [...] » (p. 177) à « J'y allais, voilà tout... » (p. 180) ou « [...] ça l'occupait bien. » (p. 189)

Cet extrait est constitué de deux chapitres complets qui ne sont pas très riches en paronomases, mais proposent différents procédés narratologiques qui m'aideront à distinguer les contextes d'apparition de paronomases. Je citerai tout de même une paronomase du premier chapitre afin de justifier sa présence : « Croulant mirage à **gogos** !... Salut aux monarques ! Rav**igoter** les sujets ? les faire **gigoter** en mesures ! » (p. 178)

- *Guignol 5* : de « Je raconte tout ça comme un manche... » (p. 189) à « [...] je raconterai plus loin... » (p. 196)

Cet extrait consiste en un chapitre complet, assez court. Le découpage de cet extrait réside principalement dans une unité de sens : c'est la présentation des personnages de l'aventure dans la boutique Van Claben et il est encadré par deux remarques méta-narratives. Il y a notamment cette paronomase très visible : « dandinent d'une gamme à la tierce, enlacent en motifs et **clabotent** ! **clapotent** tous les doigts !... » (p. 195)

- *Guignol 6* : de « Nous voilà attendant la rame [...] » (p. 254) à « Ah ! Les larmes me montent !... » (p. 260)

Cet extrait, certes court, regorge de paronomases de différents types, comme :
« Je traverse une chaussée... deux !... **trois** !... Je suis oiseau d'**effroi** !... » (p. 255).

- *Château 1* : de « Tous leurs journaux, titres... [...] » (p. 39) à « J'allais pas expliquer ça là. » (p. 50)

Cet extrait comprend cinq courts chapitres complets. Plusieurs paronomases y sont présentes, dont certaines sur des segments particulièrement longs : « jamais ils s'étaient tant **repus** !... **porcs** !... le **pire**, le **poids** comme il sont **lourds** !... **leurs roublardises** !... » (p. 40).

- *Château 2* : de « Je vais pas donner dans le macabre [...] » (p. 50) à « oui !... oui !... mais Mme Niçois !... » (p. 61)

A la manière de l'extrait précédent, celui-ci est composé de trois chapitres courts. J'y retiendrai en exemple « Tarnopol-sur-Don j'aurais le **Nobel** depuis **belle** !... » (p. 51) pour son effet comique.

- *Château 3* : de « L'étage Laval... [...] » (p. 109) à « [...] le plus simple... » (p. 116)

Cet extrait représente deux chapitres très courts qui contiennent de longues phases descriptives pendant lesquelles Céline emploie différentes paronomases, par exemple : « tapisseries truquées, à **personnages** livrant **passage**, grands appartements, **boudoirs**, **armoires** triple-fond, escaliers en vrille... » (p. 110).

- *Château 4* : de « Il va sans dire que je tenais absolument à aller mieux... » (p. 116) à « qu'il était temps que ça se dégueule ! » (p. 118), puis « Je vous disais donc... » (p. 124) à « [...] mais moi quatre petits pains en fouille !... » (p. 135)

Cet extrait représente un chapitre complet mais qui a été coupé en son milieu parce qu'il est trop long. Je rapporterais cette paronomase qui fait l'effet d'une rime en prose : « je voyais les rafales **ricocher**... sur l'herbe !... sur l'eau !... les herbes sauter, **faucher** !... ils tiraient comme des cochons !... la preuve c'est que personne fut **touché** !.. » (p. 134).

- *Château 5* : de « Deux... trois jours encore... [...] » (p. 263) à « [...] qu'ils y montent !... » (p. 278)

Cet extrait est composé d'un chapitre complet d'une dizaine de pages et de quelques pages du chapitre suivant. Comme nous approchons de la fin du roman, je me suis permis de sélectionner un extrait plus long. Il y a plusieurs paronomases particulièrement intéressantes, mais celle-ci est vraiment singulière : « rayé, Doriot ! il redeviendrait coco !... **fatal** !... **Laval**, bien sûr, était cuit, il avait fait assez de conneries ! » (p. 267).

- *Château 6* : de « Il faut bien vous dire [...] » (p. 291) à « C'est pas la femme à contredire... » (p. 299)

Cet extrait est le chapitre conclusif du roman. Il est certes plus empreint de dialogues que les autres extraits sélectionnés mais, puisque c'est le dernier chapitre, celui-ci présente sans doute un soin particulier, ou son contraire, ce qui pourrait affecter l'apparition des paronomases – car elles y sont particulièrement nombreuses et ostentatoires comme « les orchidées pour Miss Morue !... banalités, vous me **direz**... sûr !... » (p. 291-292).

2. Paronomase entre la narration et la description

Le premier pas que nous proposons de franchir dans cette analyse de la paronomase chez Céline est celui-ci : distinguer qui de la narration ou de la description accueille le mieux cette figure. La réponse peut-être rapidement élucidée

par la théorie. En admettant que la description est une pause⁸⁸ dans la narration, il est logique que ce soit le plus à même des deux moments à recevoir la paronomase : le retour sur la lecture lié à la figure serait contreproductif dans l'économie de la narration, qui va nécessairement de l'avant.

Ce postulat de départ est une réalité plus complexe dans les romans de Céline. En effet, de ce point de vue, l'auteur s'inscrit dans son époque en luttant de son mieux contre la rupture formelle entre la narration et la description⁸⁹. Il utilise plusieurs procédés pour rendre poreuse cette frontière et le résultat se voit dès le *Voyage* où narration et description peuvent se mêler dans une même phrase (nous pouvons facilement le remarquer lorsqu'il convoque un souvenir, par exemple). C'est l'un des traits narratologiques majeurs de Céline pour donner un récit semelfactif qui se veut énergique, « nerveux », loin des longues pauses descriptives réalistes.

Il n'est pas question pour nous de déterminer précisément un système distinguant la narration de la description mais bien de saisir quand la paronomase préfère se déployer. Prenons le paragraphe suivant :

Je connaissais donc très bien ce Château, dans tous les coins, mais rien à côté de Lili. Lili, comme chez elle ! toutes les cachettes et labyrinthes ! tapisseries truquées, à **personnages** livrant **passage**, grands appartements, boudoirs, armoires triple-fond, escaliers en vrilles... toutes les fausses issues, tous les zigzags et les paliers enchevêtrés !... devinettes à remonter redescendre... le Château vraiment à se perdre... tous les coins... l'œuvre des siècles d'Hohenzollern... et dans tous les styles !... **Barberousse**, Renaissance, **Baroque**, 1900... moi-même d'une **porte** l'autre je me paumais... je me fascinai sur les **portraits**, les tronches de la sacrée famille... si y en avait !... corridors et statues... équestres et gisants... toutes les sauces !... Hohenzollern plus en plus laids... en arbalètes... en casques, cuirasses... en habits de Cour... façon Louis XV... et leurs évêques !... et leurs bourreaux !... bourreaux avec des haches comme ça !... dans les couloirs les plus sombres... les peintres se foudroyaient pas en ce temps-là, ils leur faisaient les mêmes profils... (*Château 3*, p. 110)

⁸⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, « Poésie », Paris, 1972, p. 129.

⁸⁹ Dès le XIX^{ème} siècle, les auteurs ont justifié la description d'un point de vue narratif en ce qu'elle permet d'apporter des informations nécessaires au récit ; elle est porteuse de sens.

Lire à ce propos, Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, Hachette Supérieur, Paris, 1993.

C'est un moment de métalepse⁹⁰ – d'où le récit au passé – pendant lequel Céline raconte la vie au château de *Siegmaringen*, entre descriptions du lieu et anecdotes personnelles. Nous pouvons distinguer dans ce paragraphe, outre de nombreux phénomènes d'assonances et d'allitérations (en [e] et en [ɛ] notamment), trois paronomases – *personnages/passage*, *Barberousse/Baroque*, *porte/portraits* – et deux moments de récit. Le premier commence par une anecdote sur Lili pour amorcer en douceur une description du château jusqu'à la répétition de ce schéma, avec une anecdote personnelle cette fois. Ce qui est intéressant, c'est que les deux premières paronomases se trouvent dans la description et la troisième dans la narration : elles semblent faciliter le passage de la pause au récit. Cette transition est d'autant plus douce que les deux dernières paronomases sont plus proches l'une de l'autre et partagent la même structure ; ce sont des homéoarchtons en [baR]. Nous pouvons voir que la distinction entre narration et description est ici efficacement dissimulée par Céline.

Néanmoins, si ces métalepses sont des moments de narration, elles représentent toujours des pauses dans la narration principale du *Château*. Il nous faut donc distinguer maintenant trois temps du récit pour savoir quand la paronomase apparaît afin de vérifier notre hypothèse.

2.1. La description

Les moments de descriptions sont bien dissimulés, nous l'avons dit, mais ils restent identifiables par un lecteur attentif, notamment grâce à la paronomase. En effet, elle démarque, par sa particularité en tant que figure, la description de la narration. Pour illustrer ceci, prenons quelques phrases du même paragraphe de *Guignol* où Ferdinand doit rejoindre l'ambassade de France à Londres pour échapper à la police :

Faut que je les traverse !... j'arriverai jamais ! Mon consulat de France ! là !
s'éloigne ! je me trouve **déporté**¹ ! entraîné à gauche ! je me raidis ! **dépêtre**¹ ! je
bouleverse des Juifs en **casquettes**²... toute une compagnie !... **rouflaquettes**² à grosses

⁹⁰ C'est une « figure par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique », Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p. 244.

Plus largement, nous rattacherons la métalepse au « récit enchâssé » ou « récit encadrant », soit un récit qui dérive de la narration principale, du « récit-cadre ».

lunettes²... deux popes aux croix sur le ventre... Ils sont très épaissement tassés. Je fonce terrible en plein... en plein pâté de viande... je tranche... j'écarte tout !... l'élan !...
(*Guignol* 6, p. 259)

Le récit est rapide et correspond aux événements. Cependant une description se distingue clairement lorsqu'il « bouleverse » des Juifs. La narration s'arrête nettement, comme si l'on suivait le regard du narrateur qui prend alors le temps de détailler ses victimes avec une paronomase[2] en rythme ternaire par une terminaison similaire. Les paronymes partagent [a], [ε], [t], [k] et [l]. Cette accumulation à but comique marque bien la description malgré une paronomase[1] dans la narration, *déporté/dépêtre*, qui adoucit le passage de l'un à l'autre mode.

Le procédé est similaire à celui employé dans l'exemple de la partie précédente ; mais, dans le cas présent, la figure est si ostentatoire dans la partie descriptive de la phrase que la frontière entre narration et description est effectivement visible. En comparaison la paronomase[1] est plus faible que la [2] car elle n'exige pas de rétrolecture, nécessaire pour saisir le comique par l'accumulation de la paronomase[2]. Cela montre que la description est un contexte propice à l'apparition de la paronomase car celle-ci peut prendre le temps de se déployer – car c'est une pause dans le récit – et l'effort de Céline pour rompre la séparation entre narration et description se remarque par l'emploi privilégié de la figure dans ce dernier contexte. Par ailleurs, nous remarquerons qu'après l'élan de la phrase contenant les paronomases, la description chute sur une phrase courte avec une ponctuation neutre qui brise le rythme avant que le texte ne retourne à la narration, montrant ainsi une délimitation claire du moment descriptif.

Pour être tout à fait précis, il faut mentionner que la paronomase n'est pas présente dans toutes les descriptions et qu'elle peut tout à fait apparaître à d'autres moments du récit. Elle reste cependant majoritairement présente dans les descriptions.

2.2. La métalepse

De ces autres « moments du récit », celui qui contient le plus de paronomases à la lecture est la métalepse, en ce qu'elle se détache du récit principal pour en créer un secondaire ; il n'est alors pas nécessaire d'y perpétuer le rythme du récit principal. Les modalités de ce mode varient selon les romans, que ce soit par le temps – le

Voyage est au passé et les métalepses au présent, *Guignol* et le *Château* sont au présent et parfois au passé et ont des métalepses au présent, passé ou futur – ou par la forme. Elles peuvent aussi bien prendre des paragraphes entiers que des morceaux de phrase, comme celle-ci : « Le caoutchouc en plein la terre et à la traîne mêlait son jus aux melons de brousse, à ces **papayes doucereuses** au goût de **poires urineuses**, dont le souvenir, quinze ans plus tard, [...], **m'écœure encore**. » (*Voyage* 3, p. 173)

La particularité de la plupart des métalepses chez Céline est qu'elles s'apparentent à la description dans la mesure où elles sont là pour caractériser plus précisément un objet du récit principal. Dans l'exemple précédent, la proposition subordonnée relative se détache de la description par l'usage du présent et devient métalepse, mais pour apporter un complément d'information sur le mauvais goût des melons de brousse.

La phrase entière a pour but de persuader le lecteur de ce mauvais goût, et la paronomase y joue un rôle. Avec les éléments mis en gras dans le texte, nous pouvons remarquer un jeu d'allitération, d'assonances et de paronomase dans la périphrase « à ces **papayes doucereuses** au goût de **poires urineuses** » et une paronomase en fin de phrase. Ces deux segments constituent les points nous informant sur les melons et puisqu'ils partagent la même attention aux phonèmes, il est plus difficile de délimiter la description de la métalepse. Dans cette perspective, il est logique que les métalepses reçoivent mieux les paronomases que la narration du récit principal.

2.3. La narration

Cependant, l'hybridité, entre description et narration, que Céline affecte à ses métalepses lui permet également de faire le lien entre les deux modes. Dans un paragraphe au début d'un chapitre de *Guignol*, Ferdinand commence son récit au présent puis fait une rapide analepse au passé, dont voici la conclusion qui ramène la narration au présent : « Ils m'avaient semé un petit peu... [...] Fallait que je rambine à présent... Par Boro je les retrouverais sûr !... Me voilà donc devant la porte "Van Claben Titus"... C'était le moment de la décision... Je **sonne**... je **cogne**... » (*Guignol* 4 p. 181).

À ce moment du récit, Ferdinand doit renouer avec ses comparses, par l'entremise de Boro. La longue analepse de ce paragraphe comporte peu de paronomase mais lorsque l'on retourne à la narration de l'intrigue principale, une

paronomase facilement repérable vient capter l'attention du lecteur pour faciliter le retour dans l'intrigue. La narration peut donc accueillir la paronomase, mais l'exemple précédent ne montre pas l'autonomie de la paronomase dans ce mode. En effet, ici la paronomase est utilisée en réaction à l'analepse et se développe dans une forme particulière qui facilite son insertion dans le récit – comme ce sont deux verbes côte à côte, ils peuvent se lire sans difficulté.

Outre cet usage technique, la narration principale se distingue par une diminution effective du nombre de paronomases par rapport aux deux catégories identifiées précédemment :

Il ne m'arriverait plus jamais à moi de dormir complètement. J'avais perdu comme l'habitude de cette **confiance**, celle qu'il faut bien avoir, réellement **immense** pour s'endormir complètement parmi les hommes. Il m'aurait fallu au moins une maladie, une **fièvre**, une catastrophe précise pour que je puisse la retrouver un peu cette **indifférence** et neutraliser mon **inquiétude** à moi et retrouver la sotte et divine **tranquillité**. Les seuls jours supportables dont je puisse me souvenir au cours de bien des années ce furent quelques jours d'une grippe lourdement **fiévreuse**. (*Voyage* 6, p. 429)

Il y a une paronomase, *confiance/indifférence* avec quatre phonèmes en commun, mais elle est difficile à repérer, car les paronymes sont éloignés, et elle serait donc potentiellement disqualifiée. En revanche, l'attention portée aux jeux de sonorités, et aux répétitions de mots, reste bien présente, justement pour accompagner la lecture pendant ce sommaire des difficultés de Ferdinand en Afrique. Dans ce contexte, la paronomase ralentirait la lecture et ce n'est pas le but du narrateur qui doit encore donner plus de détails sur le fonctionnement de la colonie.

Précisons, avant d'aller plus loin, que l'habileté de l'écriture substituant « confiance » à « indifférence » d'une phrase à l'autre, peut véritablement faire passer le procédé pour une paronomase, qui relève alors de l'antithèse. Seulement, les allitérations et assonances qui rythment la phrase ne me semblent pas permettre de faire facilement un lien entre les deux paronymes potentiels (dans la mesure où les phonèmes qu'elles emmènent ne sont pas suffisamment représentatifs des paronymes : [ã] et [fi]), justement parce qu'elles accompagnent la lecture vers l'avant. La paronomase dans la narration n'en est alors que plus compliquée à mettre en place, ce qui expliquerait sa relative absence.

À l'échelle d'un extrait, cette différence entre la description, la métalepse et la narration principale est flagrante. Nous pouvons le voir dans l'extrait 6 du *Voyage*, après la phrase citée en exemple : des pages 430 à 431, une description de la vie à Fort-Gono accueille de nombreuses paronomases qui disparaissent jusqu'à la fin de la page 435, un moment de narration.

Ainsi, notre hypothèse de départ a pu être vérifiée par l'exemple et nous avons pu constater que la paronomase chez Céline est une figure qui demande du temps pour se mettre en place. Plus nous nous éloignons du mouvement de la narration principale, plus les paronomases ont de chances de se développer. Elles peuvent survenir dans la narration principale, bien sûr, mais elles préfèrent la description ou la métalepse qui constituent une rupture dans l'ordre du récit.

Ce niveau macro-textuel large étant traité, nous allons maintenant passer au second trait le plus évident de la narration de Céline : l'éloquence véhémence.

3. La véhémence éloquence de Céline et la paronomase

Ce second point d'analyse macro-textuelle est une transition de la narratologie à une étude stylistique. En effet, sans tout de suite définir l'objet de notre attention, nous comprenons par l'intitulé de cette partie que « l'éloquence », la prise de parole discursive, est un système stylistique qui est également un phénomène narratologique dans les romans de Céline : cette éloquence véhémence accompagne l'intensité du récit.

C'est un trait facilement remarquable, et très remarqué, souvent désigné comme « le style de Céline » – bien que cette véhémence se démarque très bien d'une écriture plus calme au sein des romans –, peut-être même plus que les tournures « oralisantes ». Si nous reprenons la métaphore du « métro » comme le style émotif de Céline (Chapitre 1, 10, p. 28), ces moments d'éloquence véhémence sont ceux où le métro « *déraye*⁹¹ », comme si le narrateur se laissait emporter par ses émotions.

⁹¹ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Université de Montréal, 2005, p. 73.

Au contraire, ces moments sont les plus travaillés, les plus chers à Céline⁹², ceux qui rendent le mieux compte de l'émotivité du narrateur. Il n'est pas anodin d'y trouver des paronomases en nombre.

Ça retourne brutal, vacarme horrible !... Une fantastique déflagration !... trois torpilles ensemble, un bouquet !... à fracasser le ciel et la **terre**[1] !... à plus reconnaître les éléments !... à vous décrocher le dessus de **tête**[1] !... et puis l'âme et les globes des yeux ! et les poumons que ça vous saccage (p. 93) d'un vif atroce transpercement !... poignardé **d'avant**[2] en arrière !... cloué au **battant**[2] comme une chouette ... et cette pétarade !... les mille moteurs relancés... à l'assaut de la rampe !... les **bahuts**[3] furieux ! à l'abordage !... à la saccade !... broyée **cohue**[3] !... et la **piaillerie**[4] des **piétinés**[4] ! des écorchés de la folle **colonne**[5] !... les carambouillés sous charroi !... et la chenille à cent vingt mille dents **concassières**[4] !... à mordre l'écho !... à l'arrachement du **calvaire**[4] ! sous son ventre à trois cent mille chaînes farci d'aciers brinqueballants... de tripes à viroles pirouettantes... louchant en plus de la **couronne**[5]... de toute sa grosse tête à canons du plus loin pour vous raplatir !...
(*Guignol* 1, p. 92-93)

Ces quelques phrases issues de l'incipit *in medias res* de *Guignol* sont une description de la bataille dans laquelle est pris Bardamu, encore soldat. Étant donnée la situation, nous comprenons que le but de l'auteur est de surprendre le lecteur et de l'embarquer dans son histoire. Il utilise alors divers procédés pour restituer l'intensité de la scène (par exemple, les onomatopées et les discours rapportés qui sont autant de sons qui parviennent à l'oreille du personnage). Le passage par la description est nécessaire pour représenter la scène mais Céline le fait d'une façon « émotive », il donne à son style les qualités de ce que ressent son personnage ; ce qui est d'autant plus périlleux qu'il doit remporter la confiance du lecteur dans ce qu'il lit. Pour parvenir à ses fins, il déploie une éloquence particulièrement véhémement et radicale. Nous pouvons l'observer par la floraison de points d'exclamation.

D'autres procédés stylistiques entrent en action ici afin de manifester l'emportement de la narration ou du personnage, en particulier plusieurs paronomases mises en gras et annotées selon les couples de paronymes. La première observation à

⁹² Ces moments d'emportement sont ceux qu'il décrit dans ses essais/pamphlets comme le style suprême, réservé aux aryens. On retrouve ces remarques sans l'aspect raciste dans *Entretiens avec le Pr. Y*. Ce n'est, cependant, pas une idée qu'il a abandonnée après la guerre. Nous en trouvons un itération dans le *Château* : « nous là de France, question d'être artistes, on est du verbe, du boniment, de l'envoi de vane... » (*Château* p. 274)

faire ici, est que les paronomases renforcent l'exubérance de l'expression. Les jeux de sonorités, communs au style de Céline, rendent compte de la panique ambiante, du désordre. Par exemple, elles accompagnent les accumulations, comme le rythme ternaire joint aux « trois torpilles » : pour les décrire, sont ajoutées trois clauses commençant par « à » et, pour la première et la dernière, finissant par un paronyme – certes, pauvre –, [tɛR] et [tɛt]. Dans ce contexte, déjà très expressif, la paronomase ajoute un poids rhétorique supplémentaire pour signifier le désordre ambiant. Il est en effet difficile d'envisager leur usage autrement : pour atteindre l'objectif d'expressivité recherché par l'auteur, la paronomase est un outil de choix. En effet, par la répétition de phonèmes, il est facile d'obtenir un discours retenant l'attention du lecteur. Nous avons déjà identifié le pouvoir d'attraction de la figure sur l'attention du lecteur, dans la mesure où c'est un procédé stylistique ostentatoire.

L'autre volet de notre analyse, la structure qu'apporte la paronomase, est également présent dans cet extrait, sans pour autant être véritablement utilisé pour son effet de rétrolecture. Nous avons déjà évoqué l'abondance de paronomases dans le chapitre introductif de cette étude, mais il faut souligner que dans ce contexte particulier, leur nombre a véritablement un but discursif. En quelque sorte, la paronomase précédente, en situant ainsi ses paronymes, vient ponctuer les segments de la phrase pour ajouter de l'expressivité et de la structure, un rythme : de la « terre », élément le plus large, on arrive à la « tête », un petit élément. Si ces deux paronymes sont effectivement disposés de façon régulière, ce n'est pas le cas des autres qui sont placés plus aléatoirement (visuellement du moins, chacune des paronomases répondant à une logique micro-textuelle) mais ces derniers participent au même effort de surenchère d'expressivité par les jeux de sonorités – ce sera notre deuxième remarque – et leur rôle est d'autant plus proéminent que chacune de ces paronomases est liée à un élément à décrire : *terre/tête* renvoie aux effets des torpilles, « poignardé *d'avant* en arrière » et « cloué au *battant* » sont des périphrases pour « transpercement », etc. « la piaillerie des piétinés » est autonome mais décrit le vacarme de la « cohue ». Dans cette débâcle, la paronomase apporte un semblant d'ordre, une structure à la description ; ce qui est paradoxal avec l'effet d'expression du désordre étudiée précédemment.

L'usage de cette figure est complexe ici mais se justifie toujours de la même façon : la recherche d'expressivité. Nous avons vu à un niveau très large que la

paronomase ajoute au désordre ambiant construit par la description puis, qu'à un niveau plus restreint, ces paronomases ont un effet structurant sur le discours en se rapportant aux objets décrits ; ce qui, en soi, est un effet très intéressant mais qui dessert le propos si ce n'est pour les créations de sens supplémentaires véhiculées par les paronomases. Il n'est pas question d'aller dans une continuité discursive mais seulement de provoquer des images chez le lecteur. Par exemple, la formule « la piaillerie des piétinés » – dont on pourrait, cependant, admettre une harmonie imitative du piétinement avec [p] – ne cherche pas une signification particulière mais deux autres choses : une autorité par la forme qui fait adhérer le lecteur au discours – la paronomase en fait une formule attirante qui reste en tête – et un mélange des genres, car la formulation [Nom + « des » + noms des personnages] s'apparente à un titre comme « la Complainte des templiers », « le Chant des partisans », etc. En accaparant ainsi l'attention du lecteur sur les différents objets de la description, Céline le contraint à suivre le regard de Bardamu dans sa description paniquée, grâce à la paronomase.

Ainsi, le deuxième critère favorisant l'apparition de paronomases chez Céline est son registre véhément puisque la répétition de phonèmes permet d'appuyer l'impression d'emportement du discours.

Cependant, nous pouvons tout de suite remarquer que l'usage de la paronomase n'est pas aussi important d'un roman à l'autre, même dans les moments les plus opportuns.

Si nous prenons le premier extrait sélectionné du *Château* – qui est un ensemble de discours où Céline déplore sa situation après les scandales de ses essais antisémites à la Libération – nous pouvons y voir s'étendre son éloquence véhémence et les figures la caractérisant : « À la poubelle ! Gertrut ! l'Achille !... trifouilleurs !... un seul souci moi !... du sérieux ! cash et salut ! ce que j'allais laisser à Lili ?... *quid* ?... comment ?... quès ?... le petit pécule ?... mais là ! tonnerre ! gafe !... le hic ! tout beau, le pécule !... » (*Château* 1, p. 44-45). Il y a ici, entre autres procédés, l'accumulation des points d'exclamation, des segments de phrase courts averbaux, des répétitions et même des assonances et allitérations, en [i] et [l] notamment, mais pas de paronomases.

À vrai dire, des pages 41 à 46, il n'y a que quatre paronomases⁹³, dont trois dans le même paragraphe ; et le reste de l'extrait en est presque aussi peu fourni. C'est bien la preuve qu'il y a eu une évolution de style et de considération de cette figure entre *Guignol* et le *Château*.

Cela nous amène devant une question double. Elle est, premièrement, le pourquoi de ce changement. Cependant, en nous interrogeant nous devons donc déterminer la place véritable que Céline réserve à cette figure dans l'économie de son style car un changement d'usage aussi brutal remet en cause l'importance que nous avons prêtée à cette figure dans l'œuvre romanesque célinienne.

4. Les difficultés apparentes d'une analyse macro-textuelle de la paronomase dans les romans de Céline

Comme nous commençons à étudier les différences stylistiques entre les romans, il paraît nécessaire de mettre en lumière les éléments qui peuvent, potentiellement, disqualifier cette étude. En effet, outre le différentiel d'usage de la paronomase entre les deux premiers et le dernier roman que n'importe quel lecteur pourrait remarquer, nous devons préciser deux choses : d'abord, qu'il n'est pas évident, à la première lecture, que toutes les possibilités qu'offre la paronomase ne soient pas toutes mobilisées, puis, secondement, qu'il est alors possible que l'auteur n'ait même pas conscience de leur emploi.

La première remarque frôle l'évidence : le nombre conséquent de paronomases dans les deux premiers romans s'accompagne nécessairement d'une variation dans leur qualité. Nous aurons l'occasion de discuter des implications de cette remarque au niveau micro-textuel mais, pour l'instant, tout ce que nous pouvons en dire est, qu'au niveau macro, l'usage de la paronomase ne sert pas toujours le texte.

Entre hommes, comme ça, sans façons, aux **rires**[1] de tous ceux qui étaient autour, accompagnés des encouragements qu'ils se donnaient comme au football. On

⁹³ P. 42 : « Sérieux est mort », *in absentia* pour « Dieu est mort » ; « Ils **ont**, ils **sont fiers** »

P. 43 : « les jutures sont **parties partout** »

P. 45 : « sa **clique**, ses **critiques** »

enlevait son veston d'abord, en arrivant, comme pour effectuer un exercice de force. On se mettait en tenue en somme, c'était le **rite**[1].

Et puis bien débraillés, rotant et **pire**[1], gesticulant comme au préau des fous, ils s'installaient dans la caverne fécale. Les nouveaux arrivants devaient répondre à mille plaisanteries dégueulasses pendant qu'ils descendaient les gradins de la rue ; mais ils paraissaient tous enchantés quand même.

Autant là-haut sur le trottoir ils se tenaient bien les hommes et **strictement**[2], **tristement**[2] même, autant la perspective d'avoir à se vider les tripes en compagnie tumultueuse paraissait les libérer et les réjouir **intimement**[2]. (*Voyage 4*, p. 195)

Dans cet exemple, Bardamu, à New York, est dégoûté par les toilettes publiques. Ce n'est pas un passage humoristique mais qui cherche plutôt à décrire la crasse des Américains, comme le montre le champ lexical des besoins physiologiques. Cependant, le premier groupe de paronymes renforce le ton sarcastique du narrateur et diminue le dégoût recherché. À l'inverse, la tristesse du moment est parfaitement capturée par la retouche correctrice *strictement/tristement* du second groupe. Ajoutons également, qu'au contraire d'autres exemples que nous avons déjà croisés, le premier groupe de paronymes ne s'organise pas selon une logique macro-textuelle ; à part peut-être si l'on considère un effet de transition entre les deux premiers paragraphes, mais il semble que les allitérations en [f] et [R] occupent cette fonction. Cette paronomase n'a alors aucun effet en tant que figure, ni en terme de sens, ni en terme de forme.

Cela nous amène à notre second point qui consiste en la remarque que beaucoup de paronomases, dans les deux premiers romans et en particulier dans le *Voyage*, apparaissent parmi des allitérations et assonances partageant les mêmes phonèmes. Prenons le paragraphe suivant de *Voyage 1* : « Cette espèce d'agonie **différée, lucide**, bien portante, pendant laquelle **il** est impossible **de comprendre** autre chose que **des vérités absolues**, il faut **l'avoir endurée** pour **savoir** à jamais ce qu'on **dit**. » (*Voyage 1*, p. 52) Il y a une paronomase évidente *avoir/savoir* mais aussi de nombreux jeux de sonorités qui amène d'autres paronymes : les [d], [i], [R], [e] et [y] provoque un effet paronomastique autour de « **différée, lucide** » et « **endurée** » qui partagent ces phonèmes. L'inconvénient analytique est qu'on trouve ces phonèmes tout au long de la phrase dans le jeu d'assonances et d'allitérations qui fait le style de Céline.

La paronomase, dans ce contexte, ne semble pas être plus, pour l’auteur, qu’un accident des jeux de sonorités. Il n’est pas exclu de voir, ponctuellement, un usage « orthodoxe » de la paronomase – comme *avoir/savoir* dans l’exemple précédent – mais il est maintenant clair que la figure n’a pas un usage régulier au sein même des romans. De ce point de vue, la paronomase n’a peut-être pas le rôle important que nous lui avons prêté.

Cependant, une explication supplémentaire revenant à étudier le choix même de la paronomase pour l’écriture romanesque de Céline peut nous permettre de souligner l’importance de cette figure.

5. La paronomase comme une posture d’auteur et un outil rhétorique

Nous avons vu, que, dans un contexte macro-textuel restreint, la paronomase n’a que peu, ou pas du tout, d’utilité. Cependant, une approche plus globale de la question, qui s’étendrait à l’œuvre entière, peut expliquer le choix de la paronomase par Céline comme représentatif de ses visées artistiques, ainsi que les variations d’usages de la figure entre les trois romans. Ces réflexions s’éloignant de l’approche structuraliste adoptée jusqu’à présent dans cette étude – reposant beaucoup sur les travaux de Henri Godard et Gérard Genette –, nous nous appuyerons sur des outils issus de la rhétorique et des travaux de Jérôme Meizoz pour justifier les analyses suivantes.

En effet, ce dernier dans *Postures littéraires : mises en scène modernes de l’auteur*⁹⁴ identifie des « postures » – des comportements, des codes – que l’auteur adopte pour se construire une image publique. Il identifie bien que dans le cas de Céline, ces postures ne se différencient que très peu de sa personnalité réelle au point d’en affecter sa poétique mais c’est Jean-Philippe Martel qui expose le plus clairement ce phénomène⁹⁵ :

⁹⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l’auteur*, Slatkine, Genève, 2015.

⁹⁵ Jean-Philippe Martel, « De l’authenticité à l’autonomie littéraire : l’auteur, ses livres, les éditeurs et ses relais dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *Mémoires du livre*, publication

[...] si les postures de Céline permettent de situer sa pratique par rapport aux principaux débats esthétiques et idéologiques informant le champ littéraire entre les années 1932 et 1961, lorsqu'elles sont reconduites jusque dans l'énonciation romanesque (comme c'est le cas chez lui), elles contribuent aussi à la complexité de son œuvre, et doivent à ce titre être considérées comme des éléments importants de sa poétique.⁹⁶

Pour résumer ces travaux : dans les années trente, Céline, qui est ouvertement anticapitaliste, cherche à dénoncer l'accaparement des arts littéraires par une classe dominante et invente une posture « antibourgeoise » de médecin-écrivain incorporant des éléments de la langue populaire dans son propre travail littéraire ; et ce en réaction aux débats de l'époque (dont la teneur est exposée dans *Le Rêve du style parfait* de Gilles Philippe⁹⁷). Soutenu par les autorités d'extrême-gauche, il approfondit sa recherche artistique jusqu'à la théoriser dans ses pamphlets et révéler une approche non pas révolutionnaire mais réactionnaire de son style, nostalgique d'une tradition franco-française. C'est la posture que Jérôme Meizoz appelle « pamphlétaire ». Enfin, au sortir de la guerre, Céline, attaqué pour sa collaboration vichyste et ses ouvrages antisémites se monte une posture de « bouc-émissaire », de « victime vertueuse », qui consiste pour une part à dire qu'il sert d'exemple innocent, d'exutoire aux passions vengeresses de la Libération, et d'autre part en une valorisation du travail littéraire plutôt que des idées.

Pour entrer en dialogue avec ces travaux, nous ajouterons que ces trois postures littéraires correspondent à des postures politiques – révolutionnaires, réactionnaires ou autres – et s'apparentent alors, pour l'auteur, à un *ethos*⁹⁸, une

électronique, volume 2, numéro 2, printemps 2011, publication le 5 avril 2011. Consulté le 29 mars 2020. <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2011-v2-n2-memoires1513107/1001760ar/>

⁹⁶ *Ibid*, p. 4.

⁹⁷ Céline est évidemment à part, occupant une place singulière dans ces débats. Toutefois, nous l'identifierons comme un défenseur du style artiste.

⁹⁸ « En rhétorique : L'éthos fait partie, avec le "logos" et le "pathos", de la trilogie aristotélicienne des moyens de preuve. Il acquiert chez Aristote un double sens : d'un côté, il désigne les *vertus morales* qui rendent l'orateur crédible [...] ; d'un autre côté, il comporte une *dimension sociale* dans la mesure où l'orateur convainc en s'exprimant de façon appropriée à son caractère et à son type social. Dans les deux cas, il s'agit de l'image de soi que l'orateur produit dans son discours, et non sa personne réelle. » Cette définition est reprise et complétée par les sciences du langage.

posture de rhéteur. Bien sûr, il n'y a pas, à proprement parler, d'orientation rhétorique globale dans les trois romans qui nous intéressent ; les seuls moments de véritables argumentation de Céline sont ces travaux médicaux, sociaux et, le point culminant, pamphlétaires. Seulement, et c'est l'objet de l'article de Jean-Philippe Martel, les pamphlets portent précisément sur le fait que le style doit refléter l'idéal de Céline ; le style affectif qu'il développe étant le propre, selon lui, d'une race européenne, supérieure (les réflexions stylistiques contenues dans les pamphlets *Bagatelle pour un massacre* (1937), *L'Ecole des cadavres* (1938) et *Les Beaux draps* (1941) sont filtrées de leurs pendants racistes dans *Entretien avec le professeur Y*). Cependant, le style de l'auteur est représentatif de sa posture : une langue « antibourgeoise » est aussi bien un moyen de persuader le lecteur de la posture « antibourgeoise » de l'auteur ; il y a donc rhétorique. Sans pour autant assumer que les idées politiques de Céline sont transmises par son style, nous pouvons voir le lien effectif entre posture, *ethos* et style chez lui.

Les trois romans que nous étudions correspondent à différentes postures de l'écrivain : « antibourgeois » pour les deux premiers et « bouc-émissaire » pour le dernier. Or la paronomase a des usages aux différences très marquées entre les œuvres, mais principalement entre les premières et la dernière. Il est tentant d'imaginer que l'emploi de la paronomase dans l'écriture romanesque correspond aux postures littéraires de son auteur. Ainsi, nous allons maintenant mettre en lien ces postures avec les romans et leur usage de la paronomase pour en comprendre les motivations, le fonctionnement et distinguer une évolution de ces usages.

5.1. Dans le *Voyage*

Céline est le premier à revendiquer pour sa prose la dimension politique ou idéologique que Roland Barthes propose d'isoler sous le nom d'écriture. C'est le cas lorsqu'en 1933 il parle de la « langue antibourgeoise » qu'il a inventée, ou encore lorsque dans les années cinquante il définit l'argot en termes de lutte de classe et évoque la nécessité de « démocratiser » la langue littéraire.⁹⁹

Ruth Amossy dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.* p. 238-239.

⁹⁹ Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.* p. 187.

Cette remarque de Henri Godard – qui préfigure les travaux cités en introduction de cette partie – lui sert de prémices à une inspection des différentes positions critiques sur la relation entre la langue et l'idéologie de Céline (parties « L'écriture de Céline vue comme solidaire de son idéologie » et « L'écriture à contre-courant de l'idéologie », p. 186 à 208) qui, bien que très intéressante et tout à fait recevable, se heurte à quelques écueils notamment dû au fait de se concentrer uniquement sur l'emploi de l'argot ; alors que Henri Godard lui-même a montré dans le premier chapitre de son livre combien le style, comme la langue de Céline, est solidaire de son idéologie (des critères syntaxiques et linguistiques, entre autres, interviennent dans le processus de rendu littéraire d'une langue parlée).

Nous défendons ici que la posture « antibourgeoise » de Céline se retrouve également dans l'emploi de la paronomase en ce qu'il s'agit d'une figure méprisée de l'« académisme » et d'un procédé littéraire convenant au rendu d'une oralité. En effet, cette figure étant déconseillée pour des raisons de clarté du discours par les défenseurs d'un style « classique », elle sert de point d'ancrage idéologique, pour l'auteur, dans un débat esthétique où il défend une position populaire. Mais son emploi se justifie également dans le résultat concret de cette « langue antibourgeoise » : puisque la langue populaire ne prend pas le temps de filtrer les éléments superfétatoires à l'expression d'un message, la paronomase, comme les autres figures de répétition, permet de rendre plus tangible l'immédiateté d'un discours oral, et affectif. Le pouvoir de captation de l'attention de la paronomase peut également être mobilisé pour soutenir cette analyse.

Tout allait donc ainsi de doutes en **doutes**[1], quand nous parvînmes à la **date**[1] du 4 mai. Date fameuse ce 4 mai. Je me sentais par hasard si bien ce jour-là que c'était comme un miracle. Pulsations à **78**[2]. Comme à la **suite**[2] d'un bon déjeuner. Quand voilà que tout se met à tourner ! Je me cramponne. Tout tourne en **bile**[3]. Les gens se mettent à avoir des drôles de **mines**[3]. Ils me semblent devenus râpeux comme des citrons et plus **malveillants** encore qu'**auparavant**. D'être grimpé trop haut sans doute, trop imprudemment tout en haut de la santé, j'étais retombé **devant** la glace, à me regarder vieillir, passionné**ment**. (*Voyage 6*, p. 428)

Nous pouvons voir dans cet exemple, différents procédés renvoyant à cette langue populaire « sans filtre », que ce soit un lexique argotique avec « des drôles de mines », des répétitions ou des redondances soulignées, des assonances, allitérations et paronomases. Tous ces procédés permettent de construire une narration entraînante, intéressante, parce qu'elle est bien rythmée par les jeux de phoniques – et c'est bien

l'objectif littéraire de cette langue « antibourgeoise ». Les paronomases, si elles n'ont effectivement pas de rôle autonome au niveau macro-textuel dans cet extrait, participent activement à ce rendu oralisant d'un récit littéraire en ce qu'elles s'insèrent facilement dans cette poétique : les répétitions de mots et de phonèmes, ainsi que le registre populaire, font que l'emploi de cette figure, d'ordinaire ostentatoire, n'est pas si flagrant et soutient même la vivacité du discours par la structuration sonore qu'elle construit. Ainsi, d'une phrase ou d'une période à l'autre, les paronomases soutiennent l'attention du lecteur en rappelant un mot semblable précédent : « doute » et « date », « huit » et « suite » et « bile » et « mine » ; et cela, au même titre que les répétitions de mots comme « doute », « date » ou « trop », mais avec une variation phonétique plus plaisante.

L'analyse précédente tend à nous faire revenir à notre première position et à concéder à la paronomase un rôle important dans la « langue antibourgeoise » de Céline ; place qu'elle se ferait grâce à ses spécificités théoriques et esthétiques. Ce faisant, elle serait aussi un point d'appui de sa posture littéraire à ce moment-là de sa carrière. Seule l'analyse des autres romans permettra de vérifier cette hypothèse.

5.2. Dans *Guignol*

Tout d'abord, il nous faut préciser que *Guignol*, bien que sorti après la période « pamphlétaire » de Céline, se situe dans la même logique de posture « antibourgeoise » : après le scandale de ses agissements pendant la guerre, il a voulu renouer avec l'écriture qui a fait son succès. Ce n'est que par l'échec de cette stratégie et l'exil que l'auteur se tournera vers le rôle du « bouc-émissaire ». Cependant, si *Guignol* reste dans la même posture que le *Voyage*, il offre des nuances qui se retrouvent au niveau du style. Dès la sortie du premier roman, certains critiques avaient pointé des variations de styles relativement importantes au sein du livre, une instabilité :

On ne sait jamais dans quel langage le roman est écrit. [Bardamu] emploie tantôt un langage populaire que personne n'a jamais parlé et qui est aussi faux que le patois de théâtre du XVII^{ème} siècle, et tantôt un langage purement littéraire (...) Le

même Bardamu tantôt bégaië comme un illettré, et tantôt comme un mauvais instituteur.¹⁰⁰

Sans pour autant apporter un jugement de valeur comme la citation précédente, nous admettrons simplement que ces variations stylistiques s'expliquent en deux points. Le premier est un système poétique complexe décrit précisément par Danièle Latin dans lequel le lien entre la voix du personnage et celle de son auteur est fort : il n'est alors pas étonnant que, malgré ses tournures populaires, le narrateur puisse piocher dans les connaissances de l'écrivain ou du médecin qui le meut. Le second point est une contradiction entre la posture littéraire de l'auteur et la pression sociale relative à sa première publication littéraire. En effet, nous pouvons supposer que le caractère avant-gardiste de la poétique qu'il déploie dans le *Voyage*, bien que réfléchi et complexe, lui ferme les portes du monde littéraire auquel il prétend entrer. Les démonstrations de maîtrise d'un français « académique » sont alors une manière tangible de faire vérifier sa qualité d'écrivain, certes populaire et « antibourgeois », par ses pairs auteurs, les critiques mais aussi le public – c'est donc bien une posture littéraire, primaire de Céline « antibourgeois ».

Cette instabilité semble bien moindre dans *Guignol* où les marques de français « classique » sont pour la plupart effacées au profit de sa « langue antibourgeoise », qui est beaucoup plus approfondie, refusant, par exemple, beaucoup plus fermement la structure traditionnelle de la phrase pour plus d'expressivité¹⁰¹. Nous pouvons supposer, qu'en tant qu'auteur reconnu, sa posture initiale s'est renforcée et que Céline a pu librement poursuivre ses recherches artistiques. Bien au contraire, puisqu'il revient à une écriture romancière, alors qu'il est plongé dans le scandale, il a plus que jamais à faire valoir ses qualités d'écrivain. Sa langue, dans *Guignol*, est

¹⁰⁰ Henri Bidou, *La Revue de Paris*, 15 décembre 1932 ; cité dans Danièle Latin, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, Langue, fiction, écriture, Bruxelles, 1988, p. 17.

¹⁰¹ Voir à ce propos François Richaudeau, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication et langages*, NecPlus, n°61, 3^{ème} trimestre 1984. p. 53-75, qui montre précisément les évolutions de structure de la phrase entre le *Voyage*, *Mort à crédit* et le *Château*. Il n'étudie pas *Guignol* mais les analyses présentées restent pertinentes dans notre propos car elles montrent clairement le foisonnement d'éléments d'expressivité (liés à la ponctuation notamment) entre le premier et les romans suivants.

alors très proche du style qu'il théorisa en tant que « pamphlétaire » ; en d'autres termes, il déploie son idéal stylistique¹⁰².

Nous ferons tout de suite remarquer que les changements de postures littéraires sont plutôt des évolutions : ils ne se font pas par la destruction mais par l'ajout d'éléments nouveaux.

Dans ce contexte de confiance en sa qualité d'écrivain et de langue plus affective que jamais, la paronomase a une place de choix ; en tout cas plus importante que dans le *Voyage*. En effet, une rapide comparaison des premiers extraits des deux romans montre que :

- Le premier extrait du *Voyage* compte, pour treize pages, trente-quatre couples de paronymes, dont quatre s'étendent à plus de deux membres, et trois cas dont la qualité de paronomase peut être sujette à discussion.

- Le premier extrait de *Guignol* présente les mêmes chiffres mais pour sept pages seulement ; et trente-trois couples de paronymes.

Cette différence flagrante amène deux remarques concomitantes. Tout d'abord que, comme nous le disions précédemment, Céline emploie un style plus libéré des normes du français littéraire pour perfectionner son écriture artistique et affirmer sa posture d'« antibourgeois », à la fois contre l'élite intellectuelle mais aussi proche des cercles marginaux de la société ; ce qui correspond bien à une stratégie médiatique pour échapper aux revanches de la Libération. Puis, que cela confirme le statut de la paronomase comme représentative de l'état du style de Céline : plus celui-ci se veut affectif, plus il y a de paronomases – prouvant que ce que nous avons vérifié en contexte macro-textuel restreint se retrouve dans l'orientation générale de l'œuvre.

Pour compléter cette analyse, il ne nous reste plus qu'à vérifier nos résultats avec le dernier roman.

¹⁰² Ceci dit, dans *Guignol* sa posture « antibourgeoise » s'éloigne déjà fortement du caractère anticapitaliste de *Mort à crédit* pour se focaliser sur une simple « marginalisation », une posture qui se veut provocatrice. Plutôt qu'antibourgeois, il est, dans ce roman, « pro-marginaux » : il n'est pas tant question d'attaquer les bourgeois que de valoriser les personnes mises à part par la société qui sont, dans ce roman, un refuge.

5.3. Dans le *Château*

Celui-ci est peut-être le plus intéressant des trois romans à étudier dans la perspective des postures littéraires de Céline. En effet, c'est le seul des trois à adopter une posture littéraire différente, parce que le contexte médiatique, social et littéraire a changé. Publié en 1957 après son exil, son procès, son amnistie de l'indignité, son retour en France, ce roman lui offre une nouvelle occasion de connaître le succès malgré sa disgrâce. Cependant, il n'est plus ni « antibourgeois » ni « pamphlétaire », ses postures étant accrochées à une image publique qu'il cherche à faire oublier. Il devient donc « bouc-émissaire », jouant la victime, le sénile ou l'incompris selon les pages.

Il est évidemment compliqué pour quelqu'un de sa réputation de se montrer aussi véhément que par le passé sans risquer de s'attirer les foudres de l'opinion publique. Aussi, son style a profondément changé et le respect formel de la phrase s'est effacé pour les « fameux trois points » rappelant le *stream of consciousness*¹⁰³ anglo-saxon (technique qui cherche à rendre l'effet brutal de la pensée du narrateur en action, telle quelle). Mais paradoxalement, ce style est plus constant et on ne retrouve les cas d'écriture véhémement « antibourgeoise » que dans les moments d'invective à ses détracteurs – ce registre est alors plus parcimonieusement utilisé que dans les précédents romans.

S'agissant d'une posture défensive, contre les accusations qui l'accablent, il n'est pas exclu de parler d'*ethos*. Sa posture d'auteur et son style plus calme sont aussi un plaidoyer pour sa tranquillité et sa réhabilitation en tant que figure auctoriale de premier plan. Il est alors logique de parler de rhétorique pour son usage de l'invective contre ses adversaires.

L'usage de la paronomase est évidemment affecté par ces changements. Il faut tout d'abord noter qu'elles sont beaucoup moins nombreuses : sur le premier extrait, qui fait onze pages, il n'y en a que dix-sept, alors même qu'il s'agit d'une diatribe mettant en place sa posture de « bouc-émissaire ». Cependant, leur qualité semble avoir crû car sur les dix-sept couples de paronomases, sept sont des paires minimales.

¹⁰³ John Anthony Bowden Cudon, *Dictionnaire of Literary Terms & Literary Theory*, *op. cit.* p. 682-683.

Elles sont ainsi plus franches, assumées et se distinguent clairement des autres jeux de sonorités. Cela montre alors à quel point cette figure était liée à l'écriture véhémence de Céline. À vrai dire, elle semble maintenant difficilement dissociable de la première période de son style et un marqueur de son évolution en disparaissant peu à peu.

D'un autre côté, il est également possible d'y accorder une dimension rhétorique dans ce roman dans la mesure elle sert l'invective, au niveau macro-textuel pour des questions d'expressivité et de rythme propres à cette figure.

Qu'est-ce que c'est devenu tout ça ?... je vous demande ?... les artistes, et la frime ?... à présent ?... et la foule ?... et la pluie... que de pluies !.., moi de tous ces temps déjà si loin je peux dire une chose : **Sérieux est mort** !... moi là, l'encore « attentif sérieux », je vois bien... bonne mine ! pour rien !... **ils ont, ils sont** fiers, écrasé Bordels et « Foires à Neuneu »... bonne branle !... les jutures sont **parties partout** !... c'est partout Bordel à présent ! et « Foires à Neuneu » !... berceau à la tombe, tout jeanfoutres ! Sérieux est mort, Verdun l'a tué ! Amen !... (*Château* 1, p. 42-43)

Ce paragraphe est représentatif de l'usage rhétorique de la paronomase par Céline. Sans revenir sur le propos du paragraphe, nous pouvons en observer la construction en gradation : il débute par une série de questions, suivie de périodes plus ou moins longues, ponctuées de points d'exclamation, et se conclut par un « amen » donnant à la fois une chute et une autorité – comique – à la phrase. À cela s'ajoutent des répétitions (soulignées), et des assonances et allitérations (en [b] notamment) qui rythment la tirade. Nous allons venir aux paronomases mais il faut d'abord remarquer la prolifération des répétitions qui semblent remplacer les paronomases sans rôle particulier, autre que le rythme et la répétition de phonèmes – éventuellement marquant la progression du texte –, de l'écriture « antibourgeoise » des deux premiers romans. La défiance envers les répétitions préconisée par le style « classique »¹⁰⁴ est maintenant encore plus bafouée par Céline qui se rapproche, par ce procédé, davantage d'une forme d'oralité : la répétition de mots est justement un des marqueurs de l'oral¹⁰⁵. Ajoutons que ces répétitions fonctionnent par couples, ce qui les rapproche formellement des paronomases des premiers romans.

¹⁰⁴ Voir Chapitre 1, section 7.4., p. 18.

¹⁰⁵ Monique Krötsch, « Répétition et progression en français parlé », *Linx*, Université Paris Ouest, n°57, 2007, p. 37-46.

Enfin, des paronomases interviennent aussi bien dans un souci de rythme que de propos. *Parties/partout* n'a, par exemple, qu'un rôle rythmique, comme un rebondissement du discours pour conserver l'attention. En revanche, la correction¹⁰⁶ « ils *ont*, ils *sont* fiers » renvoie indubitablement à un égarement du narrateur se reprenant, ce qui rappelle aussi bien l'aspect de discours « sans-filtre » de la langue antibourgeoise des premiers romans qu'un moyen habile pour Céline d'affirmer sa sincérité au lecteur. Concernant « Sérieux est mort », la formule évoque *in absentia* celle de Nietzsche « Dieu est mort¹⁰⁷ » et agit comme un procédé d'autorité : c'est à la fois une déclaration simple et difficilement contestable par le poids du nom de l'auteur original mais aussi une façon pour Céline de s'approprier cette formule dans son registre cynique.

Il n'est alors pas impossible de conférer un rôle rhétorique à la paronomase : les deux premières ont rôle de reprise pour structurer la progression du texte mais permettent également de renforcer l'aspect oral du discours – peut-être même plus que la répétition dans le cas des figures de correction¹⁰⁸ qui induisent des hésitations qui confèrent un *ethos* sincère au narrateur. La troisième fait œuvre d'autorité pour affirmer le sérieux du propos. Tout ceci fait partie de la stratégie rhétorique globale de l'œuvre en lien avec la posture littéraire de l'auteur : d'un côté, le « bouc-émissaire » est faible, battu, et peut hésiter dans son discours, mais d'un autre côté, l'auteur doit se défendre et affirmer son statut d'artiste (le recours à une référence culturelle en est

Elle remarque, par ailleurs, le même phénomène de structuration et de progression du texte parlé par la reprise.

¹⁰⁶ « Cette figure opère au niveau de la phrase. Elle permet de nuancer une pensée, de la préciser, de la tourner différemment, souvent de l'amplifier. »

Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, op. cit. p. 350.

¹⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, fragment 108, Gallimard, Folio essais, Paris, 2017, p. 137.

¹⁰⁸ Nous désignons par « figures de correction » les figures relevant de l'organisation du discours et qui consistent à reprendre une idée exprimée pour la corriger, la modifier ou simplement la préciser. Cela comprend la *correction* (figure microstructurale que nous avons déjà croisée), l'*épanorthose* (figure macrostructurale qui se distingue de la simple correction par le fait que les deux assertions doivent être comprises de manière concomitante car la seconde repose sur les informations apportées par la première. op. cit. Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 137-138) et la *palinodie* (il s'agit d'une correction transposée à l'échelle du discours. Une définition plus approfondie est développée par op. cit. Patrick Bacry, *Les Figures de style*, p. 350-352.)

d'ailleurs un moyen efficace). L'équilibre entre ces deux positions – publique et artistique – est alors habilement maîtrisé.

Ainsi, dans le *Château*, la paronomase est plus rare que dans les autres romans – nous n'en remarquerons que cinq dans le dernier extrait. Les paronomases que nous pourrions dire de moins bonne qualité qui servaient à rendre compte d'une oralité de l'écriture – avec tous les effets de structure que nous avons identifiés – ont été remplacées par des répétitions de mots. Ce faisant, l'usage de la figure est plus maîtrisé et circonstancié : il sert un véritable but rhétorique au niveau macro-textuel dans le but de créer un *ethos*. Dans cette optique, la paronomase joue un rôle crucial car elle permet à Céline d'affirmer sa posture littéraire de « bouc-émissaire ». Elle est alors un élément important de son style et également un marqueur de son évolution.

5.4. Conclusion sur les postures littéraires de Céline

L'outil développé par Jérôme Meizoz nous a permis d'affirmer l'importance de la paronomase de Céline en ce qu'elle est représentative de ses différentes postures et en est, parfois même, garante. Nous avons vu que dans le *Voyage*, la paronomase relève d'un effort d'oralisation de l'écriture littéraire à la fois en défiance des patrons esthétiques et dans une véritable volonté politique de donner une voix littéraire à un français populaire ; tout ceci en accord avec une posture « antibourgeoise » de l'auteur. Après une période pamphlétaire, *Guignol* a marqué un retour à la première posture car Céline avait besoin de renouer avec ce qui avait fait son succès pour esquiver les retombées de ses actions pendant la guerre. À ce titre, le roman compte davantage de paronomases, ce qui confirme l'importance de la figure dans la posture « antibourgeoise » : il a approfondi sa recherche de style expressif et a choisi d'utiliser plus de paronomases. Enfin, nous avons remarqué que dans le *Château*, il y a beaucoup moins de paronomases car celles qui n'avaient qu'un rôle d'organisation et de structuration du texte ont été remplacées par des répétitions de mots. Celles restantes sont davantage qualitatives avec un usage macro-textuel plus précis : elles servent à créer une représentation du narrateur pour le lecteur. Il est à la fois « bouc-émissaire », victime de la vengeance, mais aussi une figure auctoriale qui doit regagner la légitimité qu'il avait acquise avec son premier roman. La paronomase est alors un élément important de la poétique de Céline car elle suit les évolutions de son style et sert ses visées aussi bien artistiques que personnelles.

Nous allons maintenant étudier différents usages macro-textuels particuliers de la paronomase d'importance moindre que ceux étudiés précédemment.

6. Introductions et conclusions

C'est une particularité que nous avons déjà évoquée mais il est nécessaire de l'étudier plus en profondeur tant le phénomène semble systématique : il y a plus de paronomases en début qu'en fin de roman. Pour illustrer cette affirmation, nous allons comparer les premiers et derniers extraits de chaque roman (et non pas leurs premières ou dernières pages qui n'ont pas forcément été retenues en fonction des critères évoqués en première partie de ce chapitre ; mais ces choix seront précisés ici le cas échéant).

	Nombre de pages	Nombre de paronomases	Dont celles à plus de deux membres	Paronomases potentiellement acceptables
<i>Voyage 1</i>	13	34	4	3
<i>Voyage 6</i>	15	23	4	5
<i>Guignol 1</i>	7	33	4	3
<i>Guignol 6</i>	7	16	2	4
<i>Château 1</i>	11	21	4	4
<i>Château 6</i>	8	5	0	1

NB : Nous considérerons les paronomases potentiellement acceptables celles réunissant des critères pour être considérées comme des paronomases mais qui sont écartées de notre étude soit en raison de leur manque de phonèmes partagés ou de la disposition de leurs paronymes. Par exemple, « leurs ploutocrates droites aussi épilos que leurs cocos » (*Château 1*, p. 39) réunit suffisamment de phonèmes pour qualifier « ploutocrates » et « droites » de paronymes mais leur différence importante de longueur et l'importance de l'assonance en [o] qui suit jouent en défaveur de cette analyse. Dans le *Château*, l'écueil principal concernant ces paronomases est l'éloignement des paronymes.

Nous pouvons tout de suite remarquer que malgré un nombre de pages similaire entre les premiers et derniers extraits, il y a systématiquement une diminution de la quantité de paronomases utilisées. Cela s'explique, en réalité, assez simplement. Les débuts de romans ont besoin de l'écriture affective de Céline pour saisir l'attention du lecteur ; et la paronomase en est un outil phare. *A contrario*, les conclusions marquent un retour au calme, une résolution de l'intrigue, un apaisement du style, généralement marqué par des dialogues (dans le *Château* et *Guignol*, où ils sont si importants que les dernières pages ont été écartées de cette étude).

Dans le premier extrait du *Voyage* et de *Guignol*, le nombre important de paronomases se justifie par l'intensité du récit : les deux racontent des scènes de guerre dans lesquelles le lecteur est jeté aussi brutalement que le narrateur (en particulier dans *Guignol* dont l'extrait 1 est l'*incipit* ; les premières pages du *Voyage* contenant également trop de dialogues ou des moments de récit pauvres en paronomases) ; même s'il est vrai que l'extrait du *Voyage* est une scène d'accalmie, à la nuit tombée, après la bataille, la tension demeure. Il en va de même pour le premier extrait du *Château* qui cherche autant l'attention du lecteur qu'à créer la posture du « bouc-émissaire », comme nous l'avons vu précédemment ; puisqu'il s'agit d'une diatribe, l'usage de la paronomase comme outil d'éloquence semble judicieux.

Concernant les derniers extraits maintenant, il faut remarquer que si ceux du *Voyage* et du *Château* marquent effectivement un retour au calme, ce n'est pas le cas dans celui de *Guignol* dont l'ambiance est encore très agitée (puisque Ferdinand essaie d'entrer de force dans l'ambassade de France). C'est bien par la narration et par les dialogues des dernières pages que le nombre de paronomases est diminué. En effet, outre la narration, les moments d'absence de paronomases sont marqués soit par le discours direct, comme les quatre derniers paragraphes à la page 260, soit par le discours rapporté des pages 256 et 257. Pour les deux autres extraits, le schéma est similaire : les paronomases sont au début. Dans le *Voyage*, il n'y en a que huit sur les neuf dernières pages de l'extrait, et pour le *Château*, les pages 294 à 299 en sont exemptes. Pour le premier, cette absence s'explique avant tout par la narration se calmant en arrivant à la résolution de l'intrigue, et pour le second, c'est principalement les dialogues qui empêchent la mise en place de paronomases.

On comprend alors que c'est l'affectivité du discours qui détermine le nombre de paronomases. Ainsi, les débuts de romans en compte davantage que les fins car

c'est un moment stratégique où tout est à mettre en place et Céline semble manifestement rechercher des premières pages riches en rebondissements, narratologiques et stylistiques. Les fins sont généralement plus calmes car l'intrigue est arrivée à résolution et il n'y plus de support à une écriture aussi affective que dans la mise en place de l'histoire.

7. Cas particulier : les accumulations¹⁰⁹

Nous allons maintenant parler d'une subtilité surprenante du style de Céline. Nous sommes désormais convaincus du caractère exubérant de son écriture, reposant, en grande partie, sur une ponctuation expressive et des schémas répétitifs, comme la paronomase. Cependant, ces dernières sont plutôt rares, si l'on prend l'ensemble de nos trois romans, dans les accumulations – l'énumération d'éléments relatifs à un même sujet ou thème, ce que nous pourrions qualifier « d'effet de liste » – ; qui pourtant seraient des contextes favorables à l'apparition de cette figure.

Pour être plus précis, il y a des occurrences de paronomases dans des accumulations du *Voyage* et plus rarement dans *Guignol*, quelques-unes seulement dans le *Château* ; si l'on exclut les accumulations ternaires de paronomases que nous classerons comme une construction relevant du micro-textuel.

Pour commencer, nous prendrons deux exemples du *Voyage* dont un qui n'est pas dans notre corpus mais est plus pertinent et célèbre que l'autre – cependant, l'extrait dont il est tiré ne comportait pas suffisamment de paronomases intéressantes pour être conservé.

Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur **motos**, hur~~l~~ants, en **autos**, siff~~l~~ants, tirailleurs, comploteurs, vol~~l~~ants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant, enfermés sur la terre, comme dans un **cabanon**, pour y tout détruire, Allemagne, France et **Continents**, tout ce qui **respire**, **détruire**, plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas), cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux ! (*Voyage*, p. 13)

¹⁰⁹ Précisons ici que nous entendons par le terme d'*accumulation* la juxtaposition de plusieurs éléments de même niveau syntaxique, coordonnés ou non. Ce terme englobe alors les cas d'asyndètes, de polysyndètes et d'énumérations ainsi que leurs dérivés. Voir à ce sujet Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, op. cit. p. 198-203.

En somnolant à ses côtés, les temps passés me revinrent en mémoire, ces temps où Lola m'avait quitté dans Paris de la guerre. Cette chasse, traque, embusque, verbeuse, menteuse, cauteleuse, Musyne, les Argentins, leurs bateaux remplis de viandes. Topo, les cohortes d'étripés de la place Clichy, Robinson, les vagues, la **mer**, la **misère**, la cuisine si blanche à Lola, son nègre et rien du tout et moi là-dedans comme un autre. (Voyage 5, p. 214)

Ces deux extraits servent en réalité un même but, à différents degrés : rendre l'intensité dramatique de la scène. Dans le premier, Bardamu est perdu dans une bataille et dans le second, il revient sur ses mésaventures sentimentales. L'accumulation est ici un outil judicieux car, dans le premier extrait, elle permet de rendre compte du paroxysme de l'horreur de la guerre grâce au caractère « pesant » de cette figure sur la lecture et son organisation en gradation (« Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire ») et, dans le second, du tumulte émotionnel du narrateur en apposant sans coordination des termes résumant son aventure. Dans les deux, la paronomase vient renchérir la lourdeur de l'expression par ses répétitions ostentatoires de phonèmes. Elle a alors un effet d'insistance. Nous remarquerons que l'auteur cherche justement cette instance phonique dans les terminaisons de participes qui jouent sur les assonances et allitérations (nous pourrions d'ailleurs compter « **volants** » et « **caracolants** » comme « **menteuse** » et « **cauteleuse** » en tant que paronymes).

Le caractère d'insistance d'une telle construction est relativement évident et peut tout à fait s'insérer dans l'économie de l'écriture affective de Céline puisqu'elle rend aussi bien compte du message que de la valeur qui y est attachée. Néanmoins, il est surprenant de voir comment ce trait s'amenuise dans les romans suivants.

En effet, si l'on se réfère à la posture littéraire adoptée par Céline pour *Guignol* – qui approfondit le caractère affectif de son écriture « antibourgeoise » – nous nous attendrions à ce qu'il y ait davantage de paronomases dans les accumulations. Il n'en n'est rien et l'exemple le plus frappant en est sans doute la description des objets présents dans la boutique de Titus Van Claben.

Au premier étage sous les poutres se trouvait le grand rancart d'instruments, surtout les cordes, les mandolines, harpes en souffrance et violoncelles, toute une armoire de violons, des bouts de **guitares** et **cithares**, un fatras terrible... tout un tombereau de clarinettes, hautbois, pistons, flûtes, zifolos, une malle entière d'ocarinas, toutes les rigolades pour le souffle... et des instruments exotiques, deux tambours

malgaches, un tamtam, trois balalaïkas japonais, y avait de quoi faire danser tout Londres, accompagner un continent, remonter les trente-six orchestres rien que dans la soupente de l'Affreux... [...] (*Guignol* 1, p. 191)

Il y a d'autres accumulations dans cet extrait mais celle-ci rejoint les deux précédemment citées en ce qu'elle cherche à rendre compte d'un désordre – dont la gravité est bien moindre, nous le concédons. Cependant, elle ne comprend qu'une paronomase, certes bien repérable car c'est une paire minimale mais sans réelle teneur signifiante. Sa présence peut tout à fait s'expliquer par l'emploi important des phonèmes [R], [t], [i] et [a] : il y en a au moins un d'entre eux à presque tous les substantifs. Une autre explication serait de considérer que la liste d'instruments comprend un caractère réaliste du capharnaüm régnant dans cette boutique : l'usage répété de la paronomase dans ce contexte ferait basculer l'inventaire dans le poétique, à la manière d'un Prévert.

Enfin, si ce phénomène est encore plus rare dans le *Château*, c'est sans doute parce que la nouvelle posture de Céline l'écarte de l'emploi « lourd », d'insistance, de la paronomase – puisqu'il doit produire un style différent de celui des pamphlets. En effet, le caractère ostentatoire de la paronomase ne convient plus à ce style toujours affectif, mais moins expansif.

[...] tandis que les Hohenzollern, vous voyez, vous dites, les premiers surtout : « quels Landrus !... » un autre ?... encore pire !... Troppmann !... Deibler craché !... la ribambelle !... toujours plus sournois !... plus cruels !... plus cupides !... plus monstres !... des centaines de Landrus pure race !... trois !... quatre étages de Landrus ! cousins Landrus ! et à pique !... masse d'armes ! faux !... éperons !... frondes !... toujours plus sadiques !... dauphins Landrus ! pas le Landru timide de Gambais !... étriqué, furtif, à cuisinière rafistolée, occasion de la Salle... non !... Landrus sûrs d'eux !... pur jus !... nom de *Gott* !... lances, cuirasses, tout ! blasons, *mit uns* !... des étages de portraits « coupe-souffle » !... **Gott** à la **botte** !... des pas seulement petits déchiqueteurs de fiancées !... non ! autant de tortureurs impériaux !... [...] (*Château* 4, p. 110-111)

Nous pouvons déjà repérer des procédés semblables à ceux employés dans les autres citations de cette partie : la répétition de « Landrus », la gradation en rythme ternaire avec des groupes adjectivaux commençant par « plus », les assonances et allitérations en [y] notamment (« Landrus sûrs d'eux !... pur jus !... ») et, enfin, la paronomase « **Gott** à la **botte** !... ». Comme nous l'avions remarqué, si les paronomases sont moins nombreuses dans ce roman, leur qualité n'en est que meilleure, et celle-ci ne fait pas exception. En effet, elle occupe un rôle majeur à

l'échelle macro-textuelle puisqu'elle fait passer le texte du comique – car Céline se moque manifestement des Allemands – au burlesque puisqu'il s'agit d'un jeu de mots ; lui-même amené par un procédé déjà comique d'emploi de l'allemand dans des phrases françaises. De plus, cette paronomase a aussi un rôle structurant puisqu'elle marque un tournant dans la description – elle a commencé par une description du physique des Hohenzollern, puis l'évocation de leur caractère menaçant pour continuer avec des comparaisons, avec Bonaparte puis Landru, avant de conclure en récapitulant ces considérations. En reprenant « *Gott* » d'un jeu de mots précédent, cette paronomase fait finalement office de transition vers la conclusion de cette description.

En fin de compte, ce n'est pas tant la raréfaction des paronomases que le raffinement de leur emploi qui est intéressant ici. Si dans le *Voyage* l'usage de la paronomase dans les accumulations importantes fonctionnait comme simple outil d'insistance – mais qui correspond si bien au style recherché par l'auteur –, les romans suivants connaissent des paronomases plus circonstanciées avec des rôles plus subtils, que ce soit dans la limitation dans *Guignol* ou dans la structure dans le *Château*.

Quoi qu'il en soit, même s'il est différent dans les trois romans, l'usage de la paronomase montre la maîtrise de cette figure par Céline, et la conscience de son emploi puisqu'il se justifie dans chacun des contextes et des postures littéraires des romans. Nous allons maintenant approfondir cette remarque en étudiant les stratégies mises en place par l'auteur pour éviter d'employer des paronomases où il n'en voudrait pas.

8. Stratégies d'évitement de la paronomase

Dans cette section, nous allons nous intéresser à quelques stratagèmes employés par Céline pour éviter la paronomase, ce qui démontrera définitivement sa connaissance et conscience de la figure. Cependant, avant de nous lancer dans l'analyse, il faut impérativement préciser que celle-ci sera limitée et nécessiterait un travail de génétique pour être complète. Les seules stratégies d'évitement de la paronomase que nous verrons sont celles qui sont apparentes dans une différence du

style d'un roman complet tel que publié ; pour les distinguer à coup sûr, il faudrait avoir accès aux multiples manuscrits précédents la publication.

À cette contrainte technique s'ajoute le fait que le *Voyage*, en ce qu'il marque notre point de référence pour étudier l'évolution du style de Céline, ne pourra être abordé ici. En effet, dans ce roman, Céline a plutôt tendance à chercher les paronomases qu'à les éviter dans la mesure où celles-ci sont des constituantes importantes du style qu'il construit. Nous pourrions tout de suite objecter que les paronomases sont plus nombreuses dans *Guignol*, mais nous pouvons déjà affirmer que l'auteur a une plus grande maîtrise de cette figure et peut volontairement en éviter l'usage.

Dans le *Voyage*, on pensera plutôt que la paronomase n'a pas été atteinte comme dans cette phrase : « Ils se chamaillaient autour de ce qu'il restait de la factorie, tripotant ferme les barils de tabac, **essayant** les derniers pagnes, les **estimant**, les **enlevant**, ajoutant encore si on le pouvait à la débandade générale de mon installation. » (*Voyage* 3, p. 173) Nous pouvons remarquer deux couples : *essayant/estimant* et *estimant/enlevant*. Le premier pourrait faire paronomase car les deux mots partagent trois phonèmes, voire quatre si l'on rapproche [j] et [i], mais le second couple, par sa disposition, l'en empêche. La proximité des deux mots, rappelant la structure de retouche très courante chez Céline et particulièrement propice aux paronomases comme nous le verrons, accapare l'attention et empêche le lecteur de remarquer la paronomase puisque l'effet de rétrolecture est ainsi annulé.

8.1. *Guignol*, une curiosité stylistique

Bien que nous ayons remarqué que le style de *Guignol* semble un approfondissement de celui du *Voyage*, concernant la paronomase, il y a tout de même des preuves d'une recherche stylistique de l'usage de cette figure. Nous en verrons trois exemples qui, bien que ne faisant pas système, méritent d'être étudiés en ce qu'ils représentent des structures concrètes d'évitement de la paronomase.

En réalité, dès le premier extrait, nous pouvons remarquer une subtilité : « Toutes ces viandes **saoules** autour m'écœurent... Je me sens drôle des idées moi-même... Je suis pas ivre !... Je bois jamais rien... C'est la raison qui me chancelle... **sous** les à-coups des circonstances ! » (*Guignol* 1, p. 92). En effet, il y a un premier outil de Céline pour éviter la paronomase : éloigner les paronymes potentiels, mis en

gras, [sul]. Nous pourrions plus facilement les repérer s'il avait interverti « viandes saoules » et « ivre », dont le sens est similaire bien que la première expression soit plus péjorative. Au contraire, la similarité sémantique entre ces deux mots attire l'attention et restreint celle allouée au repérage de la paronomase. Plus simplement, Céline évite habilement la paronomase en éloignant les paronymes. Ce procédé est d'autant plus habile qu'il intervient pendant une pause réflexive dans cet *incipit* particulièrement riche en affectivité, où il aurait plutôt intérêt à mobiliser un maximum de paronomases : ainsi, il marque encore mieux cette pause phonétiquement.

Il existe aussi un autre moyen de mettre de la distance entre les paronymes qui est la pronominalisation. Considérons :

Cascade il en démord pas !... Ils ont perdu la nénette !... Dans la frénésie !... le vent **cocarde** !... Les mômes en l'air !... en perdition !... Voilà ce que ça donne !... Il avait drôlement hérité lui dans la **tornade** !... Il se plaignait encore !... Douze parts !... Douze ménesses ! d'un seul coup ! Tout pour le Cascade ! (*Guignol 2*, p. 137-138)

Nous voyons deux paronomases se partageant un paronyme : *Cascade/cocarde* et *cocarde/tornade*. Il y a également une répétition du nom propre qui est problématique. Les deux se trouvent à équidistance (treize syllabes) d'un paronyme potentiel mais le premier partage quatre phonèmes ([k] deux fois, [a] et [d]) et une même longueur avec son paronyme le plus proche ; mais le second, seulement deux phonèmes ([a] et [d]). La qualification du second « Cascade » comme paronyme est alors plus difficile. En revanche, s'il avait choisi, pour la dislocation du groupe sujet-verbe par rappel du pronom sujet dans « **Il** avait drôlement hérité **lui** dans la tornade !... », de remplacer l'un ou l'autre paronyme par « Cascade », la proximité avec « tornade » aurait pu créer paronomase. Pour sa défense, il est possible d'argumenter que cette paronomase aurait été celle de trop. Il est vrai qu'elle aurait peut-être contribué à rendre encore plus orales ces quelques phrases (par le procédé de l'emphase, dont Céline est familier), mais c'est un choix littéraire d'écarter cette paronomase ; sans doute pour plus de lisibilité et éviter la cacophonie.

Le dernier exemple est légèrement semblable au précédent par le fonctionnement mais différent dans l'application : il s'agit de remplacer un paronyme potentiel par un autre mot, non pas pour créer de la distance mais pour annuler définitivement la paronomase. C'est le cas de « Cascade il s'accommodait vite, l'Angèle pas ! naturellement ! qu'était réticente et méfieuse ! » (*Guignol 2*, p. 139). Le

barbarisme « méfieuse » est substitué à « méfiante » qui partage [e], [i], [ã] et [t] avec l'autre qualificatif et formerait paronomase. Encore une fois, il n'y pas d'autre raison à cet évitement de la paronomase que la préférence d'un lexique donnant l'impression d'un langage populaire.

Il s'agit alors définitivement de choix artistiques dans ces évitements de paronomases, dans la recherche d'une langue donnant l'impression de l'oral. Tout dépend, en réalité, de comment « sonne » la phrase à l'oreille de l'écrivain au moment où il l'écrit ; il est difficile, en l'état, de dégager un système. Cela confirme notre supposition que cette figure était un choix conscient de la part de Céline. Avant d'aller plus loin, et à des fins de précision, nous allons mentionner les évolutions de ces procédés dans le *Château*.

8.2. Le *Château* et ses répétitions : un cantonnement de la paronomase

Nous l'avons vu, le *Château* utilise beaucoup les figures de répétitions, de mots, mais aussi les assonances et les allitérations ; les deux dernières étant une constante du style de Céline. Ces différentes figures sont autant de moyens d'éviter la paronomase selon le jugement de l'auteur.

Le remplacement des paronomases de qualité moindre par des répétitions de mots franches s'est accompagné de nouveaux procédés pour éviter la première figure. La première stratégie que nous allons voir est simplement de laisser aux répétitions l'attention anciennement accordée aux paronomases lors de la lecture : « pas une aile fritz contre !... vous dire si on était **piffrés** nous et nos remarques désenchantantes... surtout qu'eux en plus, fritz à fritz, ils cherchaient aussi qu'à se buter !... » (*Château* 4 p. 119-120). Ici, nous pouvons voir que les sonorités [i], [f], [R], des répétitions soulignées amènent une paronomase mais elle passe relativement inaperçue car les répétitions de mot prennent le dessus sur l'attention. Elle n'invite pas à la rétrolecture mais à poursuivre vers la prochaine répétition et peut être disqualifiée en tant que paronomase.

Par habitude, sans doute, il arrive que les assonances et allitérations aient le même rôle. :

Ce qu'est beau dans le monde animal c'est qu'ils savent sans se **dire**, tout et tout !... et de très loin ! à vitesse-lumière !... nous avec la tête pleine de mots, effrayant

le mal qu'on se donne pour s'embarlificier en **pire** ! plus rien savoir !... tout barafouiller, rien saisir !... si on se l'agite ! la grosse nénette !... (*Château* 4, p. 128)

« dire » et « pire » peuvent former paronomase par une proximité phonique évidente et des lettres en miroir mais la distance les séparant rend déjà compliquée cette décision. De plus, leur disposition en fin de période tend à les rapprocher de « saisir » pour les faire basculer dans les simples jeux d'allitérations et assonances qui accompagnent la lecture.

Dans les deux cas, il s'agit d'éviter la paronomase pour faciliter la lecture, la rendre plus fluide. Nous avons déjà vu que ce roman se limite dans l'usage de la figure. Maintenant, nous comprenons qu'il y a également un enjeu purement littéraire qui s'ajoute à la posture que crée l'auteur : il est certes, moins véhément dans le style, mais cela le conduit à produire un texte que nous pourrions qualifier de plus accessible – sans vouloir minorer la qualité des ouvrages précédents.

Ainsi, selon les modalités de chaque roman, des procédés d'évitement de la paronomase à des moments cruciaux (pause, accélération...) sont déployés ; prouvant ainsi, la connaissance de cette figure par l'auteur et son habileté à la manier.

9. Conclusion sur l'usage macro-textuel de la paronomase dans les romans céliniens

Pour débiter la partie analytique de ce mémoire, nous nous sommes intéressé aux usages macro-textuels de la paronomase par Céline. Nous avons commencé par baliser les moments du récit les plus propices à la figure, dans les trois romans. Il est apparu rapidement que les descriptions, les métalepses et les moments de véhémence du narrateur amènent plus sûrement de paronomases. De là, nous avons remarqué des irrégularités dans l'emploi de la figure, entre les romans bien sûr mais également au sein d'un même récit.

Pour nous assurer de l'intérêt de cette figure, nous avons mis nos théories à l'épreuve pour conclure que, d'une part, il est vrai que certaines paronomases n'ont pas vraiment un rôle aussi important, au niveau macro-textuel, que nous l'avions imaginé, mais, d'une autre part, que l'usage de la figure, quelle que soit la période de la vie de l'auteur, défend une posture littéraire, une visée plus large qui justifie son

emploi. Ces postures sont autant un personnage médiatique qu'un concept artistique : Céline « antibourgeois » utilise les paronomases pour créer une langue donnant l'impression de l'oral et Céline « bouc-émissaire » fait un usage moins fréquent de cette figure et dans le but de construire une défense aux accusations qui pèsent sur lui.

Enfin, nous avons passé en revue les différences macro-textuelles d'emploi de la paronomase entre les trois romans ; en commençant par constater que les introductions accueillent plus de paronomases, pour être plus expressif et attirer le lecteur, que les fins de roman où l'intrigue est dénouée et la situation retourne au calme. Puis, il est apparu que les accumulations du *Château* étaient étrangement exemptes de paronomases. C'est une preuve d'évolution de style : d'un outil d'insistance dans le *Voyage*, la paronomase dans les accumulations est devenue trop pesante sur son écriture et a été écartée. Pour finir, nous nous sommes penchés sur quelques dispositifs utilisés par Céline pour éviter de faire des paronomases à des moments inopportuns. Ainsi, nous avons pu voir qu'il s'agit, le plus souvent d'éloigner autant que possible les paronymes les uns des autres.

Nous sommes maintenant certains de l'importance de la figure pour Céline, mais aussi qu'il est conscient de son usage et de sa maîtrise – puisqu'il peut choisir de l'éviter. Nous allons alors pouvoir étudier quelles paronomases il emploie dans ces romans, et en proposer un classement.

Chapitre 3 : La paronomase au niveau micro-textuel

Dans ce chapitre, nous allons étudier plus en détail la mise en place de la paronomase par Céline, au niveau micro-textuel. Nous commencerons par répertorier les différents types de paronomase croisés dans les extraits. Nous continuerons en analysant les modalités de leur mise en place : les positions des paronymes les uns par rapport aux autres et, enfin, leur placement dans la phrase. C'est une étude véritablement formelle, nous réserverons l'analyse de la signification des paronomases pour le chapitre suivant.

1. Les types de paronomases trouvés dans les romans

Cette partie a un but simple : établir la typologie des paronomases que l'on peut croiser dans ces trois romans de Céline. Nous progresserons en suivant la raréfaction de l'usage de ces types.

1.1. Paronomases simples

Les paronomases les plus simples sont celles qui ne présentent aucune variation par rapport à la définition la plus basique ; elles se distinguent des autres types uniquement en ne pouvant être associée à aucun d'entre eux. Il y en a trois sortes selon la qualité de leurs paronymes. Selon la typologie établie ici, nous appellerons « riches » les paronomases ayant au moins trois phonèmes en communs et une ressemblance formelle (le plus souvent un nombre de syllabes similaire). Les paronomases suffisantes et pauvres correspondent à des degrés de dégradation de la ressemblance entre les paronymes et de multiples critères – détaillés ci-dessous – entrent en ligne de compte pour les qualifier comme telles. Nous allons en voir quelques exemples venant de l'extrait 5 du *Château* pour illustrer ces définitions :

- « Hermilie de Hohenzollern salue pas, elle !... encore plus **rêche**, **revêche** qu'avant... » (p. 123). Celle-ci est une paronomase riche car ses paronymes ont trois phonèmes communs, [R], [ɛ] et [ʃ], ainsi qu'une forme proche (longueur

similaire et emploi de l'accent circonflexe). De plus, la proximité des paronymes force l'attention sur ceux-ci.

- « pas un milli d'onde !... tout nous **frise** !... **file** !... » (p. 128). Celle-ci est un exemple intéressant de paronomase car il repose sur des paronymes partageant seulement deux phonèmes, [f] et [i] (dans cette étude, nous avons privilégié la répétition de trois phonèmes minimum pour considérer une paronomase). Néanmoins, leur structure et leur emploi dans la phrase nous permettent de les retenir comme paronymes. En effet, ce sont le premier et le seul phonème vocalique qui sont répétés et ce sont eux qui forment la première syllabe de chaque mot ; ils sont essentiels. Il faut également souligner qu'ils sont employés dans une démarche de correction de la part du narrateur qui semble changer d'avis pour un mot proche phonétiquement. Cette paronomase, bien qu'elle ne corresponde pas exactement au canon constitué précédemment, est tout de même recevable en tant que telle.

- « une **épaisseur** !... elles avaient eu extrêmement **peur**, certainement... » (p. 133). Cette dernière paronomase est pauvre car, bien que les trois phonèmes [p], [œ] et [R], soient répétés, la différence de longueur des deux paronymes rend difficile la reconnaissance de la figure. La réelle complexité des paronomases pauvres réside dans cette incertitude de les qualifier comme telles : il est toujours possible de contester le choix de les retenir ou non.

Étant donné son caractère ordinaire, il n'est pas étonnant que ce type de paronomase soit le plus fréquemment rencontré dans ces extraits. Il est cependant utile d'en relever le nombre ici en ce qu'il nous servira de point de référence pour juger de la fréquence des autres types. En effet, sur les 373 paronomases que comptent nos extraits, 232 appartiennent à cette catégorie, dont :

- 100 (sur 143) dans le *Voyage* ; soit 69,9% du total des paronomases pour ce roman
- 95 (sur 145) pour *Guignol* ; soit 65,5%
- 37 (sur 85) dans le *Château* ; soit 43,5%

Outre l'importance de ces paronomases, nous pouvons remarquer d'emblée la baisse significative de leur présence dans le *Château*, où elles représentent moins de la moitié du total des paronomases pour la première fois – ce qui rejoint nos observations précédentes concernant le rapport du style de Céline à sa posture

littéraire qui l'a poussé à remplacer les paronomases faibles, avec un rôle principalement rythmique, par des répétitions. Néanmoins, à travers l'œuvre complète, ce type de paronomase reste dominant.

1.2. Homéotéleutes et homéoarchtons

En seconde position par le nombre de récurrences, viennent les homéotéleutes, ces paronymes partageant une même fin, comme « mais on peut jamais se flatter de n'avoir plus aucun malade... chiropractes, **guérisseurs**, **bonnes sœurs**, **masseurs**, en laissent tout de même s'échapper... » (*Château* 1, p. 52) où l'accumulation ternaire en /œR/ produit un bel effet d'insistance.

Il y en a 48 dans nos extraits et nous pouvons souligner leur rareté dans le *Voyage* où ils ne sont que 9 (6,3% du total pour ce roman) par rapport aux autres romans qui en contiennent, respectivement, 23 (15,9%) et 16 (18,8%). Ce changement peut s'expliquer par deux principes. Le premier est que ces paronomases sont plus difficiles à mettre en place puisqu'elles obéissent à une contrainte formelle. Le second est leur efficacité : par leur forme, ces paronomases sont facilement repérables et peuvent se révéler des outils efficaces pour remplir les missions de la paronomase ; comme dans l'exemple ci-dessus. De là, nous pouvons aussi bien supposer qu'avec l'expérience Céline maîtrise mieux la figure et ses variations et qu'il peut choisir les types de paronomases qui lui semblent les plus efficaces, ou que l'évolution de sa posture littéraire le pousse vers ces variations : la volonté d'en utiliser le plus possible pour *Guignol* et la préférence pour la qualité pour le *Château* correspondent bien à ces résultats.

Pour compléter cette analyse, nous mentionnerons également les homéoarchtons, plus rares, qui consistent en une répétition du début d'un mot ; comme « À tel point que je lui proposai un jour d'**interrompre** pendant quelque temps le cours de nos exercices de littérature sous le prétexte qu'un **intermède** nous ménagerait » (*Voyage* 6, p. 435) où les phonèmes du préfixe /ɛ̃tɛR/ hérités du latin insistent, par la répétition, sur la nécessité d'une pause et donne un aspect comique à la phrase.

Ce type de paronomase est plus difficile à produire car, outre les préfixes, il ne peut pas reposer sur d'autres constructions grammaticales ; contrairement aux

homéotéleutes qui peuvent profiter des suffixes, désinences et autres terminaisons. En clair, la paronymie repose souvent, pour ces deux types de paronomases, sur les morphèmes liés. C'est pour cela que leur présence est significativement moindre : 5 (3,5%) pour le *Voyage*, 6 (4,2%) pour *Guignol* et 6 (7,1%) pour le *Château*.

1.3. Extra-paronymes

Il s'agit d'une appellation nouvelle que nous proposons ici pour désigner les cas où la paronomase se réalise en dehors du cadre du mot, par l'enchaînement de phonèmes d'un mot à l'autre ; par exemple : « Il s'**en donne** à la **farandole** » (*Guignol* 1, p. 88). Ici, il y a bien paronomase par l'enchaînement de /ãdɔ/ qui fait insistance, davantage que l'assonance en [a] et l'allitération en [l]. Étant donné leur caractère, il n'est pas impossible que certaines de ces paronomases ne soient pas écrites consciemment, mais seulement les conséquences des jeux d'assonances et allitérations employés par Céline.

Ceci dit, elles apparaissent relativement souvent dans les romans puisqu'on peut en trouver 47 dans nos extraits, mais de moins en moins au fil de la carrière de l'écrivain. En effet, il y en a 21 (14,7%) dans le *Voyage*, 19 (13,1%) dans *Guignol* et 7 (8,2%) dans le *Château*. Encore une fois, les seules explications possibles sont l'évolution de la posture littéraire de Céline et la perfection de son style ; si toutefois l'on admet que ce type de paronomase peut relever d'un accident stylistique.

1.4. Paires minimales et proximité graphique

Ces paronomases particulières désignent les cas où il n'y a qu'un seul phonème qui varie entre les paronymes. Ce sont les plus ostentatoires, mais sans doute aussi les plus difficiles à mettre en place étant donné la contrainte formelle qui les engonce. C'est pourquoi, elles sont souvent réalisées avec des mots courts comme ici, avec un jeu autour des phonèmes [v] et [i] :

Des rues, des avenues, des réverbères, et encore d'autres parallèles de lumières, des quartiers entiers, et puis le reste autour, plus que du noir, du **vide**, **avide** autour de la **ville**, tout étendue elle, étalée devant moi, comme si on l'avait perdue la ville, tout allumée et répandue au beau milieu de la nuit. (*Voyage* 1, p. 40)

Nous pouvons voir une première paire minimale *vide/avide* puis une seconde paronomase plus difficile à classer car, dans un rythme ternaire d'insistance, « ville »

peut faire paire minimale avec « vide » bien qu'ils ne partagent que deux phonèmes. Mais il est également possible de la classer parmi celles fonctionnant avec des extra-paronymes si l'on admet *avide/la ville*. Enfin, nous rappellerons qu'il est difficile de distinguer des paronomases avec des paronymes à seulement trois phonèmes puisqu'à moins de trois phonèmes partagés, il n'est pas certain que la paronomase se distingue des jeux d'assonances et allitérations. Ici, l'effet d'insistance sur les répétitions évite le doute.

Bien qu'elles soient les plus remarquables, elles restent tout de même un peu plus rares que celles déjà citées : il y en a 43 dans tous nos extraits. Il est intéressant de souligner les différences de fréquence d'usage de ce type de paronomases entre les romans car ils viennent confirmer ce que nous avons déjà évoqué quant à l'évolution du style de Céline vers un usage plus précis de la paronomase. En effet, il y en a 12 (8,4%) dans le *Voyage*, 10 (6,9%) dans *Guignol* et 21 (24,7%) dans le *Château*. Les différences sont flagrantes : il y a deux fois moins de paires minimales dans les premiers romans que dans le *Château*, et dans celui-ci, elles représentent presque un quart de toutes les paronomases. C'est le deuxième groupe le plus présent après les paronomases simples, devant celles reposant sur les extra-paronymes qui sont parfois accidentelles. Cela montre indubitablement la maîtrise de la paronomase par Céline.

Ces paronomases sont parfois accompagnées d'une proximité graphique de leurs paronymes, pour la simple raison que, différente d'un seul phonème, elles sont de fortes chances d'avoir une graphie proche. Il n'y a que trois cas distinguable : lorsqu'une seule lettre est ajoutée à l'un des paronymes, lorsqu'ils ne diffèrent que d'une lettre de graphie semblable et lorsqu'ils diffèrent d'une lettre-miroir ; comme celle-ci : « [ses doigts] dandinent d'une gamme à la tierce, enlacent en motifs et **clabotent ! clapotent** tous les doigts !... » (*Guignol* 5, p. 195).

Cependant, leur présence rare et stable d'un roman à l'autre suggère que la graphie n'est pas la priorité de Céline, définitivement concentré sur les phonèmes. En effet, il y en a 5 (3,5%) dans le *Voyage* et six dans les deux autres livres (soit, respectivement 4,1% et 7%). Ce qui est intéressant, en revanche, est qu'elles représentent plus de la moitié des paires minimales de *Guignol*. En réalité, cela s'explique simplement par le fait qu'il y a plus de paires minimales avec des paronymes de trois phonèmes que dans les autres romans ; comme par exemple, dans

le même extrait « d'un **trille** te la bouscule... sursaute !... que ça vous tinte plein les soucis... vous **triche** le temps, vous **tille** la peine, lutine, mutine, tinte aux soucis, et *ptemm ! ptemm !* vous la tourbillonne !... » (*Guignol* 5, p. 192).

1.5. Antiparonomases

Dernière catégorie de paronomases de cette étude, les antiparonomases¹¹⁰ sont le type le plus rare. Il n'y en a que deux occurrences : *Voyage* 5, p. 217 et *Château* 1, p. 40. Elles n'ont pas de fonctionnement systématique mais ont une utilité sémantique qui ne peut s'observer qu'en contexte et qui est intéressante dans les conflits de sens que ces paronomases provoquent avec leurs paronymes.

J'avais cru noter cependant chez Lola quelque chose de nouveau, des instants de dépression, de mélancolie, des **lacunes** dans son **optimiste sottise**, de ces instants où l'être doit se reprendre pour porter un peu plus loin **l'acquis** de sa vie [...] (*Voyage* 5, p. 217)

Dans cet exemple, il y a deux paronomases mais seule la première nous intéresse ici car elle fonctionne sur deux paronymes antithétiques : « lacunes » et « l'acquis ». Il y a alors un conflit entre ces deux termes alors qu'ils sont mis en valeur par la figure. Cependant, nous pouvons y voir une relation logique, ces lacunes étant un espace vers lequel porter plus loin les acquis de sa vie.

1.6. Conclusion sur les types de paronomases utilisées par Céline

Ces quelques statistiques nous ont permis de mettre au clair l'importance de la paronomase dans l'écriture de Céline mais aussi de montrer encore plus concrètement nos remarques sur la relation entre sa posture littéraire et son usage de la figure. D'une part, nous avons pu voir que pour un nombre de page par un quart inférieur (44 contre 60), *Guignol* contenait autant de paronomases que le *Voyage* (145 contre 140, respectivement) ; il en fait un usage très abondant. Cette relation s'inverse avec le *Château* qui compte presque autant de pages que de paronomases (85 pour 80 pages). Cependant, ce roman privilégie les paronomases plus élaborées dont les statistiques sont plus hautes que les autres ouvrages étudiés. Par exemple, c'est dans celui-ci que nous trouverons, en proportion, le plus de paires minimales. C'est le témoignage

¹¹⁰ Définition en Chapitre 1, section 3, p. 10.

d'une attention nouvelle portée à cette figure. Elle est utilisée plus efficacement et de manière plus précise : ce n'est plus une constante dans l'expressivité de l'écriture mais un outil ponctuel d'une nouvelle expressivité qui a suivi l'évolution du style de l'auteur. D'autre part, la virtuosité de Céline dans le maniement de cette figure est difficilement réfutable car il utilise tous les types que nous avons identifiés au premier chapitre de cette étude, sans recours au corpus.

2. Dispositions des paronymes par rapport à la phrase

Dans la continuité de ce qui a été dit précédemment, nous allons maintenant étudier comment sont disposés les paronymes par rapport à la phrase : s'ils sont à l'intérieur ou hors de la phrase, ou s'ils sont côte à côte. L'intérêt est de comprendre la logique liée à la construction de la paronomase chez Céline. Comme il est assez évident que des paronymes côte à côte sont plus facilement repérables que d'autres plus éloignés, cela peut être, par exemple, une indication de différents effets recherchés selon la distance entre les paronymes.

Avant de dévoiler les résultats de nos analyses, nous préciserons que le nombre de paronomases comptabilisées avec ces critères excède celui du nombre effectif de paronomases dans les textes car, sur les couples de plus de deux membres, les paronymes peuvent se trouver dans plusieurs catégories à la fois. Par exemple : « Sa chemise sortie en **blouson** son **benouze débine**... Il retitube... *Broum* !... il bascule verse... **débouline**... croule dans la **boutique**... » (*Guignol* 4 p. 184). Ici, *blouson/benouze/débine* appartiennent à la même phrase mais *benouze/débine* sont côte à côte et *débine/débouline/boutique* sont hors des limites d'une seule phrase. Ainsi, bien qu'il ne s'agisse que d'une même paronomase autour des phonèmes [b], [u], [i], [n], [z], [e] et [d], elle apparaîtra trois fois dans la comptabilité de cette étude. Cependant, les pourcentages seront toujours calculés par rapport au nombre effectif de paronomases dans chaque livre afin de rendre compte au mieux de l'importance de chaque arrangement des paronymes.

Nous préciserons également que nous avons adopté différentes définitions de la phrase selon les romans afin d'adapter notre effort de comptabilisation à l'évolution de la syntaxe de Céline. Ainsi, pour le *Voyage*, nous conservons une définition standard de la phrase mais pour *Guignol* où un effort important de déstructuration de

la phrase est mis en place (phrases averbales, interjections pures, groupes nominaux exclamatifs, onomatopées, points de suspension, suppression des connecteurs logiques, etc.) nous avons pris comme référence les phrases commençant par une majuscule et s'arrêtant à la majuscule suivante. Pour le *Château* où les phrases sont encore davantage déstructurées et parfois longues d'un paragraphe entier, nous les avons considérées par ensemble de sens : une phrase se conclut lorsque le propos change d'objet.

	Côte à côte (en pourcentage du total effectif de paronomases pour ce roman)	Dans la phrase	Hors de la phrase	Total paronomases
<i>Voyage</i>	30 (21%)	102 (71,3%)	14 (9,8%)	143
<i>Guignol</i>	32 (22,1%)	77 (53,1%)	36 (24,9%)	145
<i>Château</i>	30 (35,3%)	53 (62,4%)	4 (4,7%)	85
Total	92 (24,7%)	232 (62,2%)	54 (14,5%)	373

NB : Les paronomases avec les paronymes disposés côtes à côtes doivent être compris dans la même phrase. Autrement, ils seront comptabilisés dans la catégorie « hors de la phrase » Ceux disposés côtes à côtes forment une catégorie différente que ceux compris « dans la phrase » car la visibilité des premiers est beaucoup plus forte que celle des seconds. Deux paronymes sont plus simples à repérer côte à côte qu'à des endroits aléatoires de la phrase. De plus, c'est également une construction plus volontaire de mettre les paronymes aussi proches que possible. C'est pourquoi les paronymes côte à côte doivent être comptabilisés comme une construction particulière.

Sans grande surprise, nous pouvons d'emblée souligner que les paronymes disposés au sein d'une phrase sont les plus nombreux avec 232 couples ; ils représentent plus de la moitié des paronomases pour chaque roman. Cela s'explique assez simplement dans la mesure où c'est la disposition la plus simple ; d'autant plus que Céline fait des phrases souvent longues. Alors qu'on pourrait penser que les plus rares sont celles dont les paronymes sont côte à côte mais force est de constater que ce sont les paronomases dont les paronymes se situent hors des limites d'une seule

phrase sont les moins nombreux. En effet, bien que la contrainte formelle soit moins forte que s'il s'agissait de mettre les paronymes côte à côte, la distance mise entre ces paronymes rend difficile leur repérage et disqualifie de nombreuses paronomases dans nos extraits.

Si l'on s'intéresse maintenant aux résultats par romans concernant ces deux catégories, nous pouvons observer une certaine homogénéité entre les deux premiers romans. Il est vrai que le pourcentage de paronomases au sein d'une même phrase est le plus bas avec *Guignol* mais c'est uniquement dû aux changements apportés à son style et à la déstructuration de la phrase opérée par l'auteur. Ainsi, nous pouvons croiser des successions de phrases très courtes ; ce qui explique la hausse des paronomases se construisant hors du cadre la phrase simple.

Prises dans leur ensemble, ces deux catégories semblent refléter l'usage de la paronomase comme outil de structuration dans les deux premiers romans – car c'est un rôle qui convient mal aux mots côte à côte qui auraient plutôt un rôle d'insistance. Il est alors logique d'observer une baisse significative de leur nombre dans le troisième roman qui cherche un usage plus efficient de la paronomase. C'est également dû à l'augmentation de l'usage des groupes averbaux liés par les points de suspension : il peut plus facilement mettre côte à côte les paronyme s'il ne se soucie plus de la syntaxe standard de la phrase.

Dans la même ligne de pensée, on comprend immédiatement que l'augmentation des paronomases avec des paronymes voisins dans le *Château* est un résultat direct de la focalisation sur l'effet de cette figure – en étant le plus proche, ces paronymes sont aussi bien plus facilement repérables qu'expressifs car ils facilitent le rapprochement des deux mots par le lecteur. Nous avons également inclus dans cette catégorie toutes les paronomases *in absentia* car la relation entre les mots est directe, comme s'ils étaient à côté (par exemple « Tartre » pour « Sartre » dans *Château* 1, p. 46).

Ces analyses représentent finalement bien l'évolution du style de Céline en ce qui concerne la paronomase – bien que la figure et le style soit tout à fait corrélés puisque la disposition des paronymes dépend de la conception de la phrase célinienne. En effet, nous avons pu voir que plus il cherchait un usage efficient de la paronomase,

pour mobiliser tout le potentiel de la figure, plus il favorise une construction spécifique en rapprochant les paronymes.

À partir de ces remarques générales, nous allons distinguer des constructions spécifiques de paronomases et en construire un système.

3. Syntaxe de la paronomase chez Céline

Nous allons maintenant étudier quelques arrangements dans les constructions de paronomases au sein de la phrase. Il s'agit de cinq cas qui, s'ils ne sont pas tous très nombreux, présentent des caractéristiques intéressantes quant à l'étude de la paronomase et de sa maîtrise par Céline. Ces constructions étant très inégales dans le nombre, nous progresserons de la plus récurrente à la plus rare.

3.1. Chutes de clauses, chutes de périodes et fins de paragraphes

La notion de période est à l'origine théorisée par les rhéteurs comme Aristote dans la *Rhétorique* : « phrase qui a un commencement et une fin par elle-même, et une étendue qui se laisse embrasser d'un regard¹¹¹ ». C'est à dire une unité de sens délimitée par des repères évidents : une majuscule et un point. Elle peut être une phrase complexe et accueillir plusieurs propositions. Cette notion de période a été reprise par la linguistique de l'oral où la notion de phrase n'a que peu de pertinence. Etant donnée le caractère de l'écriture de Céline, nous utiliserons cette définition linguistique de la période comme un « assemblage de clauses¹¹² » ; la clause remplaçant la proposition en tant qu'unité de sens mais sans les contraintes syntaxiques qui lui sont attachées. En effet, pour le *Château* en particulier, la notion de clause est préférable à celle de proposition car il y a de nombreux segments de phrases qui, en tant qu'unité de sens, sont constitués d'un seul mot ou sont averbaux. La rupture opérée avec la syntaxe du français écrit impose de devoir emprunter ces outils linguistiques. Précisons enfin que nous entendons le terme de « chute » comme

¹¹¹ Cité par Jean-Michel Adam dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit. p. 425.

¹¹² *Ibid*, p. 427.

la fin de la de la période, ou de la clause, la conclusion de son rythme. Nous ajouterons, enfin, que ces trois constructions – chutes de clauses, chutes de périodes et fins de paragraphes – sont regroupées dans la même partie car elles occupent des rôles similaires.

Placer un paronyme à la chute de la phrase relève, la plupart du temps, d'un simple rôle structurant celle-ci, comme nous avons déjà pu en voir. Cela permet un effet d'insistance ou bien sur les sons, en renvoyant à ce qui a déjà été dit, ou bien sur le sens, en attirant l'attention sur ces mots. Dans tous les cas, il s'agit de renforcer l'effet conclusif de la phrase. Prenons pour exemple ces quelques phrases :

Il m'apprit encore ce ténébreux comment on projetait d'un seul coup bref au loin, pour se **distraindre**[1], de la pointe du pied **preste**[1], les lourdes chenilles caparaçonnées qui montaient sans cesse nouvelles, **frémissantes**[2] et baveuses à l'assaut de notre case **forestière**[2]. Si on les écrase, maladroit, gare à soi ! On en est puni par huit jours consécutifs de puanteur extrême, qui se dégage lentement de leur **bouillie inoubliable**[3]. Il avait lu dans les recueils que ces lourdes horreurs représentaient en fait de bêtes ce qu'il y avait de plus vieux au monde. (*Voyage 3*, p. 167)

Nous pouvons distinguer trois couples de paronomases – même si la [1] et la [2] sont la même car elles reposent sur les mêmes phonèmes, nous l'avons découpée ici pour mieux marquer les différents emplois qui en sont faits – pour quatre phrases, dont l'une contenant deux paronomases. Il y a cependant trois thèmes différents : d'abord comment écarter les chenilles, un avertissement qui s'étend sur deux phrases par le pronom de reprise « en », puis un ajout d'informations supplémentaires qui annonce une partie descriptive, entomologique.

Les paronomases servent un rôle de liage rythmique entre les différentes parties du discours, chacune à l'échelle de ce qu'elles font chuter, la période ou la clause pour la première paronomase : comme les assonances et allitérations, elles accompagnent la lecture en reprenant des phonèmes. Elles ont aussi un rôle lexico-sémantique, certes secondaire, mais propre à leur placement dans la phrase. Les paronomases [2] et [3] font chuter la phrase : elles rappellent des phonèmes et un autre mot utilisés dans la phrase et apportent une conclusion à celle-ci en captant l'attention. L'adjectif « forestière » n'est pas tant efficace comme paronomase dans l'effet de rétro-lecture que comme outil structurel : ce paronyme rappelle en mémoire les trois précédents « distraire », « preste » et « frémissantes » pour résumer instantanément la phrase avant de passer à la suivante.

La dernière paronomase a un usage légèrement différent car ses paronymes sont côte à côte. Elle ne peut donc pas faire référence à d'autres paronymes mais résume en réalité l'intégralité de la séquence précédente en une formule frappante par ses jeux phoniques : « [j'ai évité] la bouillie inoubliable ». Le récit reprend ensuite grâce cette impulsion¹¹³. Le plus intéressant dans cet exemple est que le principe de l'odeur comme invitation au souvenir sera réutilisé plus tard dans cet extrait, lorsque le narrateur mettra le feu à son campement et amorcera sa sortie de la jungle et la fin de cette aventure¹¹⁴. C'est donc une caractéristique sur laquelle insiste Céline pour rendre le dégoût qu'il a de la colonie. Il est alors logique d'utiliser une paronomase comme outil d'insistance.

Il reste enfin à traiter la première paronomase qui, elle, sert de chute à deux clauses. Celles-ci sont secondaires : elles ajoutent des informations à la proposition principale de la phrase mais peuvent être enlevées. Nous comprenons tout de suite qu'elles jouent un rôle de liage rythmique : elles marquent bien les limites des clauses et accompagnent la lecture sur le même principe développé précédemment. Leur position leur confère un effet moindre que si l'un de ces paronymes se trouvait en fin de phrase comme les exemples précédents.

Pour en venir aux chiffres, il est évident que les chutes de clauses sont extrêmement nombreuses et tiennent en grande partie grâce à la structure même de la phrase célinienne qui se délie au fur et à mesure qu'il progresse dans la recherche de son style. Plus il segmente ses phrases, plus il y a de paronymes susceptibles de se trouver en chute. Comme l'écrivait Henry Godard : « le refus des articulations syntaxiques de la phrase complexe est aussi un moyen de faire émerger ces groupes courts [de deux à dix syllabes] dont Céline fait la base de son rythme¹¹⁵ ». Nous

¹¹³ C'est d'ailleurs beaucoup plus visible dans le roman suivant : « Le **calife**, il clignote... Il **renifle**... Il veut me bluffer !... » (*Guignol* 4, p. 182). Les deux paronymes résument le propos – le calife renifle » – et permettent la montée en puissance de l'expressivité de l'écriture ; notamment par la reprise de [l] et [f].

¹¹⁴ « Rien ne force les souvenirs à se montrer comme les odeurs et les flammes. Ma case elle, sentait tout pareil. » (*Voyage* 3, p. 176)

¹¹⁵ Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit. p. 270-271.

	Chutes de périodes	Chutes de clauses	total
<i>Voyage</i>	35	103	138
<i>Guignol</i>	35	149	184
<i>Château</i>	19	72	91
TOTAL	89	324	413

comprenons les implications du liage lexico-phonique et rythmique des paronymes dans le style de l'auteur.

NB : Sont comptés dans ce tableau des paronymes et non des paronomases.

Un autre trait célinien qui présente des effets et une construction similaire est sa façon d'achever ses paragraphes. Georges Molinié soulignait, à propos du *Voyage* :

[...] ce principe se retrouve à la base des nombreuses fins de paragraphe à l'effet de pointe douce-amère, qui apparaissent sous la forme d'une phrase non verbale, constituant ou un résumé, ou un élargissement, ou une brusque distanciation, souvent sur structure figurée, relativement aux propos précédents.¹¹⁶

En réalité, ces procédés sont nombreux et varient d'un roman à l'autre : le *Voyage* aura les phrases averbales ou d'autres prenant l'apparence d'un proverbe, *Guignol* préférera des clauses très courtes de deux ou trois mots. Ce principe accueille parfois des paronomases et la tâche de résumer décrite par Georges Molinié est alors assurée par un paronyme. C'est finalement une transposition de ce qui se passe au niveau des chutes de phrases par paronomase à l'échelle du paragraphe.

Pour illustrer ceci, nous reprendrons un cas déjà évoqué :

Le caoutchouc en plein la terre et à la traîne mêlait son jus aux melons de brousse, à ces papayes doucereuses au goût de poires urineuses, dont le souvenir, quinze ans plus tard, tellement j'en ai bouffé à la place de haricots, **m'écœure encore**. (*Voyage* 3, p. 173)

La paronomase sert ici de résumé, non seulement à la phrase, mais cristallise le ton global employé pour transmettre le dégoût éprouvé par le narrateur : comme avec l'odeur, c'est le goût qui symbolise le traumatisme de cette expérience. C'est une

¹¹⁶ Georges Molinié, « Du style dans *Voyage au bout de la nuit* », *L'Information Grammaticale*, Peeters, Louvain, n°60, 1994. p. 32.

politique de renvois qui se retrouve ici : le narrateur exploite les sens pour transmettre ses sentiments et insiste sur ce principe grâce à la paronomase. Cette insistance est d'autant plus efficace que la paronomase se trouve dans une apodose, ce qui contrevient aux tentatives d'anticipation sur la lecture.

3.2. Constructions particulières des chutes de clauses

Afin d'être le plus complet possible, nous allons explorer les possibilités de constructions qu'offrent les paronomases en chute de clauses pour obtenir plus d'expressivité. Il y en a deux, qui sont rares.

La première est un effet de rime grâce aux fins similaires des paronymes : « mes amis connaissances aussi, oncles, cousins, nièces, eux aux **Puces** !... ils m'auraient empalé en **plus**, c'eût été vraiment la Jouissance ! » (*Château* 6, p. 292). Nous pouvons voir ici que la paire minimale /pys/ en gras a deux paronymes qui se situent chacun à la chute d'une clause. Ils s'insèrent dans un jeu élaboré de sonorité : sont identifiés par soulignement des mots pouvant perturber la reconnaissance de la paronomase, soit par proximité formelle avec la figure (*connaissance/Jouissance*), soit par proximité sonore (*ç'eût*). Cependant, c'est bien le couple *Puces/plus* qui attire l'attention par la disposition des deux mots qui donnent en quelque sorte un effet de rime qui vient soutenir le propos : c'est un effet d'insistance qui met l'emphase sur la gravité de ce qui est dit, le « en plus » étant marqué par la répétition des phonèmes, mais aussi donne du rythme à la phrase en en marquant la structure. En définitive, cette construction ne diffère des clauses classiques que par l'intensité accrue de ses effets.

La seconde est l'isocolon qui donne une symétrie à la phrase et attire d'autant mieux l'attention. Prenons cet exemple : « Je raconte tout ça comme un **manche**... faudrait d'abord que je **m'arrange**... » (*Guignol* 5, p. 189). La symétrie des clauses en huit syllabes apporte un équilibre agréable à la phrase qui est encore une amplification des effets de liages rythmiques et lexico-phoniques.

Ces deux constructions sont très rares et ne semblent pas être la priorité de Céline qui privilégiera toujours l'apparence de la spontanéité de l'oral à une construction qui lèverait le voile sur le travail proprement littéraire qu'il réalise.

3.3. Combinaisons

Passons maintenant à la construction de paronomase qui s'éloigne le plus du patron définitoire : les cas où la combinaison de plusieurs mots forme un paronyme. Par exemple, l'exclamation « **boches ! saxons ! cochons !** » (*Château* 5, p. 275) repose sur ce principe : le premier mot apporte /ɔʃ/ qui, ajouté aux [k] et [ʃ] du deuxième mot, forme une paronomase avec le troisième qui contient tous ces phonèmes mais dans un ordre différent.

Malgré leur caractère particulier, ces paronomases ne sont pas si rares : on en trouve 25 (17,5%) dans le *Voyage*, 21 (14,5%) dans *Guignol* et 7 (8,2%) dans le *Château*. Si l'on constate une baisse effective de ces paronomases c'est parce que pour une partie relativement importante d'entre elles, ce ne sont que des jeux d'assonances et d'allitérations particulièrement visibles. Considérons la phrase suivante : « J'ai donc repris la file des **passants** qui s'engageaient dans une des rues **aboutissantes** et nous avançâmes par saccades à cause des **boutiques** dont chaque étalage fragmentait la foule. » (*Voyage* 4, p. 196). Si l'association de « passants » et « boutiques » fait effectivement paronomase avec « aboutissantes », il n'est pas exclu que les assonances soulignées, en [i], [a], [u] et [ɔ], soient le véritable enjeu de cette phrase étant donné leur nombre, le fait qu'elles soient les fondements des paronymes et leur implication dans l'accompagnement de la lecture pour soutenir le sens du récit.

Ainsi que nous l'avons vu, à mesure que Céline perfectionne son style, ces paronomases diminuent. Elles perdurent cependant en se reposant très souvent sur des structures simples DÉTERMINANT+NOM ou PRONOM CLITIQUE+VERBE. Par exemple, « toute la cohue lui charge dessus, **l'arrose, l'arrache**, l'emporte en soubresauts furieux... » (*Guignol* 1, p. 88) fonctionne sur ce principe. Sans les pronoms, il serait difficile d'y déceler une paronomase.

Du reste, ce type de construction de paronomase a l'intérêt de reproduire à une échelle plus large les effets de la paronomase classique. Cependant, ce cadre élargi hors du mot a tendance à atténuer ces effets car l'attention est moins concentrée, puisqu'elle n'est plus portée sur un seul mot, et ces paronomases sont alors plus difficiles à repérer. Elles dépendent beaucoup du rythme de lecture : il sera plus facile de rapprocher, par exemple le pronom clitique de son verbe, si on l'entend comme ceci en lisant.

3.4. *In absentia*

Nous allons maintenant nous intéresser à une dernière construction de paronomases : les cas où elles se font *in absentia* de l'un des paronymes. Ainsi, cette construction présuppose que le lecteur puisse accéder instantanément au paronyme manquant pour comprendre la paronomase. Il s'agit d'un lien entre l'auteur et son lecteur : pour comprendre l'astuce, ils doivent partager les mêmes référents culturels. Ce plongeon instantané est alors un outil très intéressant pour Céline vis-à-vis de ses différentes postures littéraires.

Si l'on prend le cas de *Guignol*, qui compte sept de ces paronomases (4,8% du total pour ce roman), ce dernier les utilise pour des barbarismes et des jeux de mots. Les paronomases *in absentia* sont alors l'un des tenants de l'oralité de sa langue : elles créent des instants comiques, reposant sur une culture populaire et un français nouveau, imprécis, comme une plaisanterie dialogale. Elle est alors gage d'expressivité en ajoutant un sens supplémentaire à un mot. Prenons l'exemple suivant, à propos du caractère cavalier de Cascade :

[...] que ça serait le **Fort à Bras des Halles**, l'Homme Canon des Ternes, la Terreur du Maquis des Corses, l'avaleur des pythons en flammes, le grand **Dionausaure** en casquette, il te lui retournait net les naseaux et sec et séance tenante !... (*Guignol 2*, p. 141)

Il y a deux paronomases *in absentia*, une simple et une par combinaison. La première, « Fort à Bras des Halles », est la combinaison de « fier-à-bras » et « forts des Halles », les manutentionnaires chargés du transports de marchandises aux Halles de Paris. Avec elle commence une accumulation qui décrit son caractère de brute impulsive et fière, jusqu'à son paroxysme, une autre paronomase *in absentia* entre « dinosaure » et « Dionysos » : il est alors représentant d'une longue tradition de fêtard destructeurs. Ces deux paronomases fonctionnent très bien dans l'objectif d'insistance et d'hyperbole qu'elles supportent. C'est un usage définitivement comique qui permet à Céline de créer un lien avec son lecteur, en conformité avec sa posture littéraire de l'époque.

Dans le *Château*, qui compte huit paronomases *in absentia* (9,4%), cette posture change en une posture de défense. Le fonctionnement des paronomases *in absentia* reste le même mais se pare des attributs de la rhétorique que met en place l'auteur. L'exemple le plus simple est celui de « Tartre » qui vient remplacer Sartre,

l'un des détracteurs de Céline, pour l'attaquer satiriquement¹¹⁷. Il s'agit de détourner de manière moqueuse son nom pour lui retirer son autorité, ce qui permet à Céline de mettre en place sa défense ; c'est un usage rhétorique de la figure. Les autres emplois de cette figure ne sont pas des attaques *ad personam* mais servent également cette stratégie de détournement comique. Nous pouvons également citer les exemples de « Larengon » (*Château*, p. 51), qui vient remplacer Louis Aragon pour suggérer la « harengue », le « hareng », l'« engoncé », ou de « Triolette » (*Château*, p. 51), pour désigner Elsa Triolet en suggérant un rapprochement avec « toilette ». Ce dernier peut être puérilement mis au pluriel comme le suggère Céline p. 148 : « Triolette aux cabinettes »¹¹⁸.

Le lien entre l'usage de la paronomase *in absentia* et la posture littéraire peut aussi expliquer pourquoi il n'y en a pas dans le *Voyage* : Céline n'en avait pas l'utilité rhétorique ou comique des autres romans. Dans les autres romans, ce n'est pas une figure d'un emploi très récurrent mais il reste particulièrement intéressant car chaque cas défend nécessairement l'attribution d'un nouveau sens au paronyme.

4. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons eu l'occasion d'étudier plus en détail les différentes constructions des paronomases. Nous avons ainsi pu voir que Céline ne se limite pas dans son usage de la figure : il y en a de tous les types et les paronymes peuvent se trouver dans tous les états possibles, hors ou dans la phrase, côte à côte, *in absentia*... Chaque usage est cependant dépendant de la politique globale qui régit chacun des romans, que ce soit en terme de stylistique ou de posture littéraire. Cependant, l'usage répété de cette figure aboutit à construire un véritable système qui sert la narration et l'on retrouve, cette fois à l'échelle micro-textuelle, une structuration par la figure que nous avons vue au niveau macro-textuel, mais avec

¹¹⁷ C'est néanmoins un procédé très commun. Nous pouvons, par exemple, penser à la contrepèterie « Jean-Sol Partre » de *L'Écume des jours* de Boris Vian (1947).

¹¹⁸ Ces analyses sont réalisées par Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Thèse, Université de Montréal et Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005, p. 219.

une intensité accrue. En effet, selon la position des paronymes au sein de la phrase, différents phénomènes se produisent. Les paronymes en chute de clause, de phrase ou en fin de paragraphe exercent tous une fonction de rappel, soit des phonèmes ou des mots utilisés dans la phrase, soit du sens général de la phrase ou du paragraphe.

Ces nouvelles découvertes doivent nous amener à nous interroger sur les significations cette figure dans l'œuvre. Si nous avons vu jusqu'à présent qu'elle est gage d'expressivité et d'affectivité, il reste à comprendre vers quel but cet usage de la paronomase est dirigé, non seulement en terme de style mais aussi en terme de propos.

Chapitre 4 : Stylistique de la paronomase chez Céline au niveau micro-textuel

Nous allons maintenant aborder les effets concrets des différentes constructions paronomastiques sur l'écriture de Céline et les directions qu'il donne à la figure afin d'établir une véritable stylistique de la paronomase. Nous aborderons tout d'abord les questions relatives au rythme qu'apporte la paronomase mais aussi l'éventuelle harmonie phonique qu'elle peut créer. Nous verrons ensuite pour quels registres de sa prose romanesque Céline réserve l'usage de cette figure. Nous les distinguerons, dans une troisième partie, de l'utilisation rhétorique de la paronomase. Dans une dernière partie, nous évoquerons quelques écueils liés à l'usage de la paronomase.

1. Rythme et harmonisation avec la paronomase

Nous avons déjà beaucoup dit sur le sujet. Il est évident maintenant que les paronomases ont divers rôles structurant sur le texte, que ce soit simplement l'accompagnement de la lecture, la rétrolecture ou la délimitation des différentes composantes (clauses, phrases, paragraphes, moments de description ou de récit). Cependant, ces effets de structure ont des implications significatives sur les propos des romans qu'il convient d'explicitier.

1.1. Comprendre le texte

Pour commencer l'étude des conséquences des structures paronomastiques sur le texte, nous allons relever deux cas qui montrent comment les liages rythmiques et lexico-phoniques induits par la paronomase permettent une réception facilitée du texte.

En effet, il semble évident qu'un texte bien structuré est plus facile à comprendre mais il faut préciser que la structure telle que construite par la paronomase de Céline marque son efficacité par une cohérence sur le sens – par les liages lexico-phoniques qui insistent sur les éléments importants du discours et les

mettent en relation – et une cohérence sur la forme – par les liaisons rythmiques, les répétitions de phonèmes, qui sont une représentation littéraire de l'oralité dans la mesure où la langue orale ne prêterait pas attention aux répétitions phoniques. Ces liaisons créent alors un rythme qui est propre au style de Céline car il structure bien le texte mais donne aussi une signification à ce dernier.

C'est principalement au niveau de la phrase que ce phénomène se produit. Il se retrouve à des échelles plus larges (nous en avons déjà parlé à propos des chutes de paragraphes) mais ne cherche pas, dans ce cas, à ajouter immédiatement du sens au récit mais plutôt à résumer le propos, conférer une cohérence sémantique à ce qui a été écrit. La paronomase est souvent utilisée pour segmenter la phrase. Ce cas n'est pas forcément dépendant de la ponctuation mais du sens des paronymes. En effet, le lien lexico-phonique réalisé par la rétrolecture attire l'attention sur les paronymes et les distingue des autres mots, de sorte qu'ils soient plus visibles. Ce faisant, ils sont des marqueurs de la progression de la phrase et créent un rythme, dont la régularité ne dépend que de la lecture seule – même dans le cas de l'équilibre formel des isocolons.

Prenons l'exemple suivant, lorsque le narrateur retrouve Lola aux États-Unis, longtemps après leur séparation pendant la guerre : « J'essayai en manière de **préambule** d'ébaucher une sorte de conversation anodine à l'aide des sujets de notre passé commun et cela bien entendu en termes aussi **prudents** que possible, mentionnant entre autres, mais sans insister, la guerre en tant qu'épisode. » (*Voyage 5*, p. 211). Il y a une paronomase en [p], [r], [ã], [y] et deux lettres-miroirs « b » et « d » dont les paronymes, en gras, ne se situent ni en chute de phrase, ni en chute de clause. Pourtant, ils structurent la phrase par un lien lexico-phonique qui résume le propos de la phrase : le narrateur fait un « préambule prudent ». C'est ici qu'entre en action la rétrolecture. Ce fonctionnement par « mots-clés » est aussi un raccourci de lecture dans cette phrase particulièrement longue pour Céline. C'est bien sûr un accompagnement de cette lecture puisque les mots essentiels sont ainsi mis en valeur et plus faciles à saisir. Par « préambule prudent », il est mis en évidence que la situation est délicate pour le narrateur.

Ceci étant, c'est aussi une affaire de rythme, car la lecture est beaucoup plus rapide si l'on s'en tient à ces paronymes « mots-clés ». D'un autre côté, ces paronymes, dans le cadre d'une lecture ordinaire, sont aussi des points d'intérêt qui rythment agréablement la phrase en rappelant les signatures phoniques des mots

précédents. En effet, bien qu'aucun d'eux ne se trouve à la chute d'une clause, chacun des paronymes segmente la phrase en devenant le cœur d'une clause. Par l'attention qui leur est accordée, les paronymes distinguent deux moments dans la phrase : d'abord « faire un préambule » puis « choisir des termes aussi prudents que possible ». La longue phrase en est alors plus digeste. Dans ce cas, il n'y a pas véritablement d'ajout sémantique mais c'est une bonne manière de garder le lecteur attentif et investi dans sa lecture.

En outre, il existe un point d'aboutissement à ce travail de segmentation par la paronomase que l'on peut croiser quelques fois. Il s'agit de paronomases à plus de deux membres dont le premier paronyme sert en quelque sorte de mot-thème qui est ensuite décliné dans un liage lexico-phonique avec les autres paronymes pour former un ensemble significatif. Ces paronomases ont alors un but évident de cohésion rythmique et de cohérence sémantique¹¹⁹, qui peut dévier du sens premier du discours. Prenons l'exemple suivant :

Elle me tracassait avec les choses de **l'âme**, elle en avait plein la bouche.
L'âme, c'est la vanité et le plaisir du corps tant qu'il est bien portant, mais c'est aussi l'envie d'en sortir du corps dès qu'il est **malade** ou que les choses tournent **mal**. On prend des deux poses celle qui vous sert le plus agréablement dans le moment et voilà tout ! Tant qu'on peut choisir entre les deux, ça va. Mais moi, je ne pouvais plus choisir, mon jeu était fait ! J'étais dans la vérité jusqu'au trognon, et même que ma propre mort me suivait pour ainsi dire pas à pas. J'avais bien du **mal** à penser à autre chose qu'à mon destin d'assassiné en sursis, que tout le monde d'ailleurs trouvait pour moi tout à fait **normal**. (*Voyage 1*, p. 52)

¹¹⁹ « Le mot *cohésion* désigne [...] l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens intra- et interphrastiques permettant à un énoncé oral ou écrit d'apparaître comme un texte. [...]

À cette «textualité basée sur la forme», R. de Beaugrande (1979 : 490) oppose la cohérence comme «textualité basée sur l'information». [...] Des liens d'ordre logico-sémantique étant plutôt à déduire pour construire la *cohérence*, cette dernière n'apparaît pas comme une propriété strictement linguistique des textes. Elle résulte d'un jugement qui prend appui sur la connaissance de la situation et les savoirs lexico-encyclopédiques des sujets. »

Jean-Michel Adam dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit. p. 99.

Dans cet extrait, Bardamu est encore proche des traumatismes du combat et livre une réflexion sur la nature humaine que d'aucun rapprocherait du freudisme¹²⁰. Parallèlement à ce propos, une paronomase qui s'étend tout au long du paragraphe entretient un propos différent. Nous pouvons, en effet, remarquer qu'un paronyme thème, « l'âme », voit ses phonèmes /lam/ réemployés dans l'ordre inverse, en autonomie avec « mal », en homéoarchton avec « malade » et en homéotéleute avec « normal ». Il y a une insistance sur « l'âme » et « mal » qui sont répétés ; d'autant plus que « l'âme » est une fois utilisé comme sujet d'une phrase ce qui le met en valeur.

Le fonctionnement de cette paronomase est substantiellement le même que celui démontré précédemment mais il s'en distingue par l'intérêt développé pour ce propos parallèle. Cet intérêt est remarquable, en partie, grâce au nombre important des paronymes que contient la paronomase. Les rappels phoniques segmentent le paragraphe et mettent en lumière les points importants du discours si bien qu'ils peuvent le résumer : « l'âme c'est l'envie de quitter son corps malade ou quand ça va mal ; comme pour moi, mais tout le monde pense que mon cas est normal ». Cependant, le liage lexico-phonique de ces paronymes permet de saisir un sens second à ce paragraphe : « l'âme », « malade », « mal » et « normal » font pressentir, par association de sens, le cynisme et la croyance de Céline dans une théorie des pulsions de morts qui conduiraient les hommes. Il ne s'agit pas d'un discours articulé comme le texte mais de l'expérience d'une signification subsidiaire à la narration : c'est exactement la fonction poétique du langage.

Ici, la paronomase, dans ce qu'elle a de structurant, facilite la lecture, et ajoute un sens supplémentaire au texte. Nous nous tromperions en disant que cela a pour effet de complexifier la lecture car cet ajout de signification permet une expérience plus complète de l'œuvre et une meilleure compréhension de ses enjeux ; et ceci par la rapidité de la rétrolecture.

¹²⁰ Nous savons Céline grand admirateur du travail de Freud, au point de faire du *Voyage*, et de ces autres romans dans une moindre mesure, un roman freudien qui cherche à développer le réalisme de la théorie des pulsions de mort et de vie. Lire à ce propos Mathieu Morin, *L'évolution du style de Voyage au bout de la nuit à D'un château l'autre*, Université du Québec, Montréal, Mémoire présenté en septembre 2009 ou Henri Godard, *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, op. cit. p. 99.

1.2. Harmonisation phonétique de la paronomase

Outre les considérations structurantes et rythmiques que nous avons proposées pour la paronomase de Céline jusqu'à présent, il y a un véritable rôle d'harmonisation phonétique attribué à cette figure qu'il nous reste à expliciter. Il s'agit, dans cette section, d'étudier les plus amples possibilités de rapprochement phoniques entre deux phonèmes de prononciation pourtant différente. Nous avons déjà identifié un type particulier de paronomase reposant sur ce procédé : l'apophonie¹²¹.

Nous pouvons commencer en remarquant ceci : par les rappels de phonèmes de chaque paronyme, il y a une attention accrue à certains mots et aux sons qu'ils donnent à lire ce qui a pour effet de créer une harmonie plaisante dans le texte. Il n'y a rien de nouveau là-dedans, c'est déjà le principe fondateur de la poésie.

Cependant, il nous faut joindre une deuxième remarque puisqu'en effet, comme avec les mots rimés, les paronymes ont tendance à être rapprochés dans leur articulation pour faciliter leur ressemblance. Ainsi, nous croisons par exemple des confusions phonétiques comme celle-ci « je **dévale** ! **emballe** !... » (*Guignol* 6, p. 257) où les fins des paronymes nous amènent à assimiler [v] et [b] qui sont des consonnes proches par l'articulation : l'occlusive bilabiale [b] et la fricative labiodentale [v] ont presque le même point d'articulation. Il reste alors que cet effet restreint le nombre de phonèmes utilisés par clauses et lutte contre le risque de cacophonie. Ainsi, l'harmonie du texte est renforcée et ce faisant, la lecture est facilitée car elle est rendue plus agréable. Cette harmonisation phonétique est également un moyen de simplifier le rapprochement des paronymes pour qu'ils créent un nouveau sens en se rencontrant.

Cependant, il est également possible d'argumenter que cette fluidité phonique apportée par l'harmonisation phonétique peut aussi être la source de confusions phonologiques rendant plus difficile la lecture. En effet, si les deux mots sont particulièrement semblables (comme une paire minimale par exemple), le lecteur pourrait buter sur ces mots et devoir relire, à l'instar du narrateur faisant une correction. Néanmoins, l'attention au texte et aux paronymes en sera également plus grande et le rapprochement entre les paronymes se fera de la même manière.

¹²¹ Voir Chapitre 1, section 3, p. 10.

1.3. Harmonie phonétique, rythme et petite musique

Ces analyses montrant une révélation de sens par la paronomase dans le style de Céline nous conduisent à tenter de trouver une manière de qualifier cette pratique de la paronomase. Nous avons suggéré dans le premier chapitre qu'il pourrait s'agir de musication mais il est maintenant évident que l'attention portée au sens véhiculé par certaines paronomases prouve bien que ce serait une analyse trop restrictive.

En contrepartie, il semblerait que la notion de « petite musique » – même s'il y a fort à parier que Céline n'ait pas envisagé l'utilisation de cette appellation dans ce sens-là – soit la plus convaincante dans la mesure où cet usage de la paronomase se rapproche de la définition la plus simple de la musique elle-même¹²². Nous concéderons volontiers une musicalité à l'usage de la paronomase en général puisqu'elle fonctionne sur des rappels de signatures phoniques mais l'usage de Céline dépasse cette considération générale : il s'agit d'un véritable effort, tant pour le romancier que pour le lecteur, d'agencer ces phonèmes pour aboutir à une structuration qui donne un rythme au texte. Cet art de lier plusieurs éléments différents par une distanciation dans le temps, ou dans le spectre phonique dans le cas de l'harmonisation, et d'y trouver une signification est exactement musical. Plus simplement, il y a musique dans un texte de Céline lorsque le rythme et l'harmonie de la paronomase apportent du sens à ce texte.

Un exemple illustrant bien ce phénomène serait le suivant :

La revoilà !... jamais n'expire !... C'est une affaire !... **riguedondonne** !... Le **monde** halète !... pâme... se rend !... farceur d'ivoires !... façon **friponne** !... rèche et câline !... brute et toucheuse ! à **dig ! dong** !... débraille notes !... sorcière des mains ! conquiert et sonne !... **digue dondonne** !... emporte tout !... le **monde** vogue !... tout ensorcelle, dissolve, papille ! papille aux **ondes** ! **dig ! dig ! dong !** ne flanchez pas !...
(Guignol 5, p. 193)

¹²² Comme beaucoup de définitions de concepts génériques, la définition de la musique varie beaucoup selon les cultures et les époques. Nous nous contenterons de retenir que la musique est l'organisation intuitive de sons, parfois différents, dans le temps provoquant une réaction cognitive. Il y a transmission d'information dans ce procédé, comme un langage exempt de sémantique (sauf celle que l'auditeur voudra bien imaginer). Pour un aperçu des débats autour de cette notion, lire Irving Godt, « Music : a practical definition », *The Musical Times*, Musical Times Publications Ltd., Londres, n°1890, printemps 2005, p. 83-88.

Le narrateur décrit le style de Boro au piano et utilise différents procédés phonologiques dont une paronomase fonctionnant avec des paronymes dérivant d'un mot-thème « riguedondonne » en reprenant les phonèmes qui le composent. Des allitérations et assonances, soulignées, reprennent également certains de ces phonèmes pour accentuer la musicalité du texte.

Le mot « riguedondonne » a déjà une teneur musicale : c'est un barbarisme formé à partir de « dondaine », utilisé dans certaines chansons populaires pour imiter, par onomatopées, le son d'une cloche. Ces onomatopées apparaissent plus tard dans la phrase, en italique ainsi que « dondonne ». De vrais mots reprennent également les phonèmes du premier paronyme : « monde », « digue », « ondes » et « friponne ». Leur placement est aléatoire même si ces paronymes sont souvent en chute de clause.

Il y a effectivement un sens à dégager de l'association des paronymes et qui rend sensible la grandeur et la volatilité du jeu de Boro. Cette paronomase a un rôle d'*ekphrasis*¹²³ car elle permet, par un procédé d'harmonie imitative, de rendre compte de la musique à travers le texte. Cependant, ce n'est pas une compréhension exigée par la paronomase. Contrairement au texte, nous ne sommes pas obligés de saisir le sens de ce qui est écrit pour progresser dans la lecture. La paronomase transmet cette information en faisant appel à la sensibilité du lecteur qui peut la percevoir avec une lecture investie et attentive aux rythmes et aux proximités sonores entre les mots que le narrateur a mis en place.

Il y a dans cette paronomase, une dimension méta-stylistique : la petite musique dévoile son fonctionnement. Aussi nous ne dirons pas que le sens prime sur les sons, car ce sont les derniers qui donnent le caractère musical de ces quelques phrases. D'ailleurs, d'autres procédés comme les répétitions de [a] et [f] ou la paronomase *papille/parpille* interviennent autour de la figure principale dans cet exemple et n'apportent rien à sa compréhension, mais renforcent l'impression

¹²³ « La définition canonique de l'*ekphrasis* en fait un procédé poétique et rhétorique qui consiste en “la représentation verbale d'une représentation visuelle”. Issu du verbe *ekphrazein*, “proclamer, affirmer, ou donner la parole à un objet inanimé”, le terme signifie “description pleine et vive”, formé du préfixe intensif *ek-* et de *phrasis*, “parole”. C'est dans les *Progymnasmata* des I^{er} au V^e siècles après J.-C. que le mot est restreint à la description d'une œuvre d'art, qu'elle soit réelle ou fictive. »

Emilia Ndiaye, « Retour sur l'épisode d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle : une *ekphrasis* vocale ? », *Rursus*, publication électronique, n°3, mis en ligne le 15 février 2008. Consulté le 10 mai 2020. <https://journals.openedition.org/etudesromanes/1056#ftn6>

d'éparpillement. De plus, le sens supplémentaire créé par la rétrolecture des paronymes conserve son importance.

Céline revendique cette dimension musicale de son écriture. Outre la théorie de la « petite musique », de nombreuses références aux instruments comme le piano ou à la musette ou la valse sont faites dans *Guignol* ; notamment dans le premier et le cinquième extrait. Nous pouvons déceler un travail pour rendre le rythme en trois temps de ces genres musicaux dans la paronomase précédente grâce à l'usage des rythmes ternaires des syllabes dans les paronymes : /rig/dõ/dõn/, /a/dig/dõg/, /dig/dõ/dõn/ et /dig/dig/dõg/. L'*ekphrasis* est aussi mise en place par ce procédé proche de l'harmonie imitative. Nous pouvons retrouver ce procédé à d'autres endroits du roman, dans des accumulations ternaires de paronymes.

En conclusion, si nous avons pu dire que la paronomase était un moyen de rendre une langue orale, il semblerait également qu'elle soit vectrice d'un projet artistique différent dans *Guignol* car son usage donne une musicalité particulière au texte. Cependant, elle reste constamment un outil de rythme et d'harmonie qui permet de lire plus facilement et d'accéder plus rapidement au sens de ce qui est écrit, que ce soit en mettant en valeur les termes importants au récit ou en créant un sens supplémentaire, palpable dès qu'un rapprochement entre les paronymes est fait. C'est le premier degré de signification par la paronomase.

2. Signification sémantique simple par la paronomase

Le deuxième degré de signification par la paronomase est une signification sémantique que nous désignons comme « simple » dans la mesure où c'est le thème abordé qui nous intéresse et non l'utilisation qu'en fait Céline pour produire un effet sur le lecteur. En somme, nous faisons ici une distinction entre une signification intratextuelle de la paronomase, saisissable immédiatement, et une signification dont les enjeux dépassent ceux de la compréhension immédiate du texte. La signification sémantique « simple » de la paronomase est donc celle dont les enjeux ne dépassent pas la compréhension du texte. Nous allons alors étudier les différents registres où cette figure est employée pour que sa propriété de rétrolecture produise un sens. Nous ne nous intéresserons qu'aux registres récurrents.

2.1. Comique

C'est sans aucun doute le registre le plus facilement associé à la paronomase, figure propre au jeu de mots. Céline en fait un usage prolifique, de la plaisanterie affective à celles misogynes ou racistes. La plupart des registres de comique sont convoqués dans les romans : burlesque, parodique, ironique... La paronomase est également utilisée dans le registre satirique mais nous réserverons l'étude de ce registre pour la partie suivante car il dépend d'autres stratégies qu'un usage purement sémantique.

Nous prendrons pour exemple quelques phrases de *Guignol* car elles contiennent des paronomases basées sur les prénoms des personnages, un procédé récurrent dans le roman au point de tomber dans le comique de répétition : « **Cascade**[1] dégage... saute arrière !... la bataille en plein !... les tables sens dessus dessous !... **Barricades**[1] et hop... ils se retranchent ! **Prospero**[2] et lui !... La caisse, l'armoire, le **portemanteau**[2] !... » (Guignol 3, p. 173). La scène de l'explosion du repère de Cascade est déjà du comique burlesque mais les paronomases précédentes viennent accentuer ce caractère et le placer également sur les personnages qui sont liés par rétrolecture à des objets du décor ; ils occupent alors une importance équivalente. Les personnages et les objets sont quelque peu confondus. Nous avons « Cascade » et « Barricades », qui partagent [a], [k] et [d], une disposition phonétique similaire avec l'enchaînement de [a] après une consonne à la première syllabe ainsi que la même dernière syllabe. Ajoutons que leur placement en début de phrase facilite leur repérage. *Prospero/portemanteau* est moins flagrante car les paronymes ne sont pas disposés de manière similaire. Cependant, ils partagent les phonèmes [p], [R] et [ɔ] et un même nombre de syllabes.

2.2. Politique

C'est un autre registre associé à l'œuvre de Céline. Nous distinguerons cependant l'usage rhétorique politique de la paronomase des paronomases employées sur des sujets politiques, objet de cette partie. On les trouve en évidence dans le *Voyage*, car il n'hésite pas à exprimer ses opinions anticapitalistes, mais aussi dans les autres romans mais davantage dirigées contre les institutions, la police en particulier dans *Guignol*.

L'exemple suivant est tiré de l'arrivée de Bardamu à New York :

C'est un quartier qu'en est rempli d'or, un vrai miracle, et même qu'on peut l'entendre le miracle à travers les portes avec son bruit de dollars qu'on froisse, lui toujours trop léger le Dollar, un vrai **Saint-Esprit**, plus **précieux** que du **sang**. (*Voyage* 5, p. 197)

Nous avons ici un aperçu des convictions anticapitalistes qui seront plus présentes dans *Mort à crédit*. La paronomase est particulièrement intéressante car elle fonctionne en concomitance avec une allitération. En effet, il y a d'abord « Saint-Esprit » dont les deux composantes sont reprises phonétiquement par « précieux », avec [p], [R], [s] et [i], et par « sang » qui reprend [s] par allitération ; et l'on pourrait rapprocher les nasales [ẽ] et [ã] qui diffèrent seulement par un degré d'aperture et une postériorité plus ou moins marquée pour le [ã]. Les différents rapports de comparaison entre le dollar équivalent du Saint-Esprit puis supérieur à la vie elle-même renvoient à une ironie rendue évidente par la paronomase.

2.3. Philosophique

Nous en avons déjà croisé quelques exemples. Ce sont les cas où les paronymes sont liés à un sujet philosophique. Outre les idées propres à Céline (la théorie des pulsions de mort par exemple), c'est aussi un thème propre à l'intertextualité qui ouvre alors la porte à de nombreuses interprétations du texte. C'est le cas de « Sérieux est mort » (*Château* 1, p. 42) qui fait référence *in absentia* la célèbre formule de Nietzsche puisqu'il n'y a que le [d] de l'original qui est remplacé par [seR].

Connaissant Céline, il s'agit sans doute d'un pied de nez mais la transposition de la formule synthétisant une pensée de la fin du christianisme dans les sociétés modernes pose question quant aux visées du romancier. C'est bien sûr un acte d'autorité littéraire d'assumer le détournement d'une sentence si importante. C'est d'ailleurs paradoxal : le « Sérieux » désigne le respect des personnes et des célébrités, comme il l'a été, en particulier. Il y a un conflit sémantique entre les paronymes qui influe sur la compréhension du texte : s'agit-il d'une diatribe comique d'un vieil homme ou d'un bouc-émissaire plaidant pour sa réhabilitation ? Libre à chaque lecteur d'en juger.

2.4. Anatomique

C'est un autre sujet fréquemment abordé par Céline, que ce soit dans des références médicales, des détails morbides pendant la guerre ou des aspects comiques des personnages (tels que les Hohenzollern dans le *Château*). Il y en a plusieurs intéressantes mais nous retiendrons celle-ci :

Mais plus tard, quand la vie vous a bien montré tout ce qu'elle peut exiger de cautèle, de cruauté, de malice pour être seulement **entretenu** tant bien que mal à 37°, on se rend compte, on est fixé, bien placé, pour comprendre toutes les saloperies que contient un passé. (*Voyage* 5, p. 210)

Ce n'est pas tant le propos qui en constitue l'intérêt mais son rapport à la posture de Céline, écrivain-médecin, qui n'hésite pas à la rappeler à travers ce genre de figure, dans le *Voyage* mais aussi dans le *Château*. Du reste, cette paronomase remplit un rôle de musicalité en s'ajoutant aux autres paronomases soulignées pour marteler l'importance et la gravité du propos. En effet, nous pouvons remarquer que dans cette phrase, toutes les clauses contiennent au moins un paronyme (/kotɛl/ /kryote/; /kɔ̃t/ /kɔ̃pRãdR/ /kɔ̃tiẽ/; /plase/ /pase/) ce qui permet d'accompagner phonétiquement la progression du texte. Cependant, la paronomase *entretenu/trente-sept* est la seule contenue dans la même clause pour produire une formule frappante. « Entretenu à 37° » est alors une définition désabusée et médicale de l'existence qui correspond bien au ton du roman.

2.5. Répugnance

Dans la même teneur, le thème de la répugnance, de la répulsion, est assez souvent abordé pour mobiliser les sens. Nous avons pu en voir un exemple pendant l'épisode de la Colonie dans le *Voyage* mais il y a des récurrences dans les autres romans ; comme celles-ci, dans le *Château* :

[...] où j'ai été dans la culbute ! livré aux croquants dépravés !... armes et bagages !... jamais ils s'étaient tant **repus** !... **porcs** !... le **pire**, le **poids** comme ils sont lourds !... leurs roublardises... ces épaisseurs ! si grasses, **épaisses**, qu'ils vous en **laissent** plein les **doigts**... des subtilités ! vous avez des heures vous laver les mains !... **poisseux** !... (*Château* 1, p. 40)

Nous pouvons distinguer quatre séries de paronymes, qui ne forment qu'une paronomase très large. La première, en rythme ternaire, regroupe les trois premiers : /Rəpy/, /pɔR/ et /piR/. La deuxième concerne « poids » et « doigts » qui ne

diffèrent que légèrement dans leur point d'articulation : [p] est une occlusive labiodentale et [d] est une dentale. Nous ne les considérerions pas comme paronymes si ce n'était pour la proximité qu'ils entretiennent avec les membres de la troisième série : « épaisses » et « poisseux ». En effet, par combinaison, la deuxième série introduit [wa] à [epɛs] pour former [pwasø]. Il reste enfin les homéotéleutes « épaisses » et « laissent ». Ce sont les rappels de mêmes phonèmes qui permettent de désigner ce cas comme une seule paronomase.

Le propos de la phrase cherche déjà à transmettre un sentiment de dégoût mais ce sont les paronymes qui en porte le poids sémantique, auquel s'ajoute le liage lexico-phonique de rappels des occlusives [p] et [d] suivies de la sifflante [s] qui transmet à l'oreille ce sentiment désagréable (il suffit de penser aux onomatopées basées sur [p] : « peuf », « pff »...).

2.6. Violence verbale

Cela recouvre une variété large de sujets dont Céline est friand : blasphèmes, jurons, insultes, racisme, misogynie... La liste est longue. C'est également un thème où il se montre inventif, multipliant les surnoms, les néologismes et les métaphores¹²⁴.

Nous en dirons plus sur les utilisations rhétoriques de ces sujets dans la partie suivante. Pour l'instant intéressons-nous à un exemple représentatif du style de paronomase que Céline peut employer pour ce sujet avec : « je l'ai traité de fiote, enculdosse, et plus ! qu'il avait la bouche incestueuse, etc... » (*Château 2*, p. 51). Dans cette phrase d'une violence outrancière, une paronomase *in absentia* est employée. Il s'agit d'un néologisme formé à partir de l'argotique « encaldossé », qui désigne par une utilisation superlative d' « endossé » l'homosexuel passif ; « Céline oriente la sémantique et amène à lire le suffixe “-osse” comme la mise en scène d’“enculé jusqu'à l'os” »¹²⁵.

2.7. Lyrisme

¹²⁴ Lire à ce propos, Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, op. cit.

¹²⁵ *Ibid*, p. 114.

Changeons, assez brutalement de sujet. Outre la musicalité, les paronomases de Céline induisent parfois un aspect lyrique au texte par le sens de leurs paronymes.

Rien. Des rues, des avenues, des réverbères, et encore d'autres parallèles de lumières, des **quartiers entiers**, et puis le reste autour, plus que du noir, du **vide**, **avide** autour de la **ville**, tout **étendue** elle, **étalée** devant moi, comme si on l'avait **perdue** la ville, tout **allumée** et **répandue** au beau milieu de la nuit. (*Voyage 1*, p. 40)

Il y a de nombreuses paronomases dans cette phrase : une avec les homéotéleutes « quartiers » et « entiers » côte à côte, un rythme ternaire de paronymes « vide », « avide » et « ville », puis « étendue », « perdue » et « répandue » qui partagent [e], [p], [y], [R] et [d], et enfin « étalée » et « allumée », qui est plus discrète mais se justifie en tant que paronomase par la répétitions de [a], [l] et [e] et par l'utilisation abondante de la figure autour de ces mots qui fournit [t] et [y] en renfort.

Le paysage se veut beau et mélancolique, avec une opposition entre la lumière des réverbères et la nuit, si bien que le personnage, après une journée de combat s'arrête pour le contempler. C'est un point rassurant après l'horreur de la guerre. Encore une fois, ce sont les différentes paronomases qui donnent le contenu sémantique nécessaire à la caractérisation de ce paysage : allumée dans le vide de la nuit, perdue. Les répétitions de phonèmes, avec la ponctuation et les jeux de sonorités plus simples, confèrent une réelle musicalité à la phrase et renforcent son aspect lyrique. Nous pouvons également observer le travail sur les terminaisons des paronymes qui peuvent donner l'impression d'un rapprochement avec la rime. Il y a aussi la répétition de paronymes à 3 syllabes et avec que des syllabes ouvertes « étendue », « étalée », « allumée », « répandue » et peut-être même « beau milieu », qui fait ralentir le rythme du texte, donne l'impression d'une respiration, d'une détente.

2.8. Antithétique

Il reste enfin une dernière catégorie de thèmes pour lesquels les paronomases sont utilisées. Ce sont des cas très rares mais qui ont l'intérêt de reposer souvent sur le type des antiparonomases. Il y en a une flagrante dès le *Voyage* : « Le **cœur** de Lola était tendre, **faible** et enthousiaste. Le **corps** était gentil, très **aimable**, [...] » (*Voyage 1*, p. 49).

Elle fonctionne sur deux paronomases : d'un côté [kœR] et [kɔR], qui ne diffèrent que par la postériorité de la prononciation de [ɔ], et [fɛbl] et [ɛmabl]. C'est la première paronomase qui est utilisée pour marquer l'antithèse dans une opposition très classique entre le corps et le cœur. Les repères phoniques qu'assurent ces deux paronomases marquent particulièrement bien l'antithèse entre les deux phrases.

2.9. Conclusion

Il y a peu de choses à dire sur ce deuxième degré de signification par la paronomase si ce n'est que les sujets sont aussi variés que ceux abordés dans les œuvres. Il y a évidemment une prédominance de l'usage comique de la figure, car elle s'y prête bien, mais elle endosse également des thèmes plus graves. Il est à noter que les exemples donnés précédemment ne reposent que sur l'aspect sémantique seul des paronymes. Les aspects rhétoriques qu'ils défendent sont volontairement écartés car ils méritent une étude plus attentive.

3. Usage rhétorique de la paronomase

Venons-en enfin au troisième et dernier degré de signification par la paronomase. Nous désignerons par celui-ci tous les procédés visant à attirer l'attention du lecteur sur le propos ou sur la figure, parfois dans un but extérieur au texte, notamment les dispositions prises par Céline pour assurer la posture littéraire qu'il construit. Il s'agit donc de rhétorique au sens large.

C'est ici que l'enjeu stylistique est le plus important. En effet, il s'agira de montrer que dans ce niveau de paronomase, les jeux de sens et de constructions se rejoignent dans une stratégie rhétorique : construction et sens s'allient pour susciter une réaction de la part du lecteur, que ce soit de l'attention ou l'adhésion à un propos ou une posture, et ceci, dans l'immédiateté de la rétrolecture. En somme, cela concerne les cas où l'effet recherché sur le lecteur se place sur un seuil d'égalité, voire prime sur le sens de ce qui est écrit.

Nous procéderons thématiquement en allant de la stratégie rhétorique la plus récurrente à la plus rare. Nous commencerons par constater l'usage d'accumulation par la paronomase pour créer des effets d'insistances. De là nous nous intéresserons à la façon dont Céline se sert de la figure pour produire de l'invective. Il faudra ensuite

s'attarder sur le cas particulier de la satire qui tient un rôle particulier d'invective dans le *Château*. Nous terminerons par un examen de la stylistique de la paronomase dans les phrases sentencieuses qui sont si nombreuses dans le *Voyage*.

3.1. Insistance et accumulation

La première instance d'usage rhétorique de la paronomase que nous étudierons est sans doute la plus commune : l'insistance. Il est plutôt aisé de comprendre cet usage de la figure. Si nous mobilisons ce que nous avons déjà dit du travail rythmique et structurel que réalise Céline sur son texte par le biais de cette figure, il n'y a véritablement qu'un pas à faire pour la compter comme un procédé d'insistance : par la répétition des phonèmes l'attention du récipiendaire du message est portée non seulement sur la forme mais aussi sur le fond dudit message (d'autant plus qu'en l'occurrence Céline utilise souvent les paronymes pour marquer les points d'importance dans la phrase). D'autre part, l'insistance est un trait stylistique privilégié de Céline ; l'exubérance, la véhémence sont autant de qualificatifs qui lui conviennent. Nous avons déjà vu comment la paronomase s'insère dans cette économie à l'échelle macro-textuelle mais il y a de nombreux procédés micro-textuels qui interviennent dans le même but.

Nous devons ainsi nous intéresser à tout ce qui lie la paronomase à l'accumulation et en premier lieu, la paronomase elle-même. En effet, cette figure a la particularité de pouvoir mobiliser deux types d'accumulation. La première est une accumulation phonique en répétant des sons et la seconde est une accumulation lexicale, plus rare, en répétant des mots d'un même champ lexical. Prenons l'exemple suivant : « On nous avait sur les listes "French-les-Grenouilles" repérés **canailles** de partout ! Hommes du péché originel ! nés entendus pour les **batailles** ! numérotés clowns toute la viande ! Bourricots **mitraille** ! » (*Guignol* 3, p. 171). Nous pouvons y observer les deux types d'accumulation en même temps : d'un côté, les terminaisons en [aj] forcent l'attention sur les répétitions phoniques des paronymes, et d'un autre côté, le liage sémantique entre « bataille » et « mitraille » insiste sur le propos de la phrase et en particulier sur la dernière formule « bourricots mitraille » qui termine efficacement l'envolée. Par ces deux procédés combinés, il y a une progression du texte qui mène à la formule finale qui assène le contenu du message au lecteur.

Outre la simple accumulation, il y a deux constructions récurrentes dans l'écriture de Céline qu'il utilise pour marquer l'insistance. La première est le rythme ternaire. C'est une figure très commune et populaire dont on peut distinguer deux types dans l'œuvre romanesque célinienne : soit les paronymes sont éloignés, soit ils sont côte à côte. Du premier type, nous avons déjà rencontré une occurrence à la page 77 de la présente étude. Aussi, illustrerons-nous ce paragraphe avec une itération du second type de paronomases avec rythme ternaire : « [mes détracteurs] que je les verrais tous, **durs, purs, sûrs**, à la terrasse des “Trois Magots”... » (*Château 4*, p. 132). Il y a un enchaînement de trois paires minimales dont deux avec des lettres-miroirs, *d* et *p*. Quant aux différences de sons consonantiques nous pouvons remarquer qu'elles sont légères pour les deux premières qui sont des occlusifs, dental pour le premier et bilabial pour le second, mais elles sont plus marquées pour [s] qui est très différent puisqu'il s'agit d'une consonne fricative alvéolaire sourde. Néanmoins, l'effort de paronomase est ici évident, notamment par le rythme ternaire. Ceci dit, l'effet d'insistance recherché est directement atteint : la proximité des paronymes facilitant la rétrolecture, l'insistance sur la certitude du narrateur est d'autant plus évidente.

La seconde construction est la correction. Elle est également présente dans les trois romans et nous l'avons identifiée comme un moyen de rendre une oralité dans la langue littéraire page 61 ; nous avons cependant retardé un examen micro-textuel de cette construction. C'est effectivement le marqueur d'une écriture qui se veut spontanée car elle autorise l'erreur, l'hésitation entre deux termes proches et laisse finalement le choix au lecteur de l'un ou l'autre mot puisqu'ils sont tous les deux dans le texte final. Ce faisant, cette construction requiert l'attention du lecteur et insiste sur l'importance de ces deux mots : puisqu'il y a hésitation entre deux termes, la précision sémantique que recherche le narrateur témoigne de l'importance du message véhiculé.

Par ailleurs, c'est aussi un outil d'une autre rhétorique puisque cette hésitation avouée est un gage d'honnêteté de la part du narrateur. Le public populaire que vise Céline est plus enclin à croire quelqu'un qui délivre spontanément son message comme dans un dialogue, quitte à commettre des imprécisions, qu'un discours calibré dans un français académique et certain. Le simple « Les gens si ils **pâment** !... Ils **brament** ! Ils attendent la suite ! » (*Guignol 4*, p. 182) est déjà une façon de signifier

l'oralité de son écriture et sa volonté de se montrer comme un écrivain populaire, prolétaire, en accord avec sa posture littéraire. Nous pouvons remarquer que les paronymes /pam/ et /bRam/ – avec *p* et *b* lettres-miroir mais aussi consonnes occlusives bilabiales respectivement voisée et non-voisée – entretiennent une relation sémantique assez comique : de personnes qui se pâment, manifestent beaucoup d'excitation, d'engouement pour Cascade dans cette scène, on en vient à des brames, cri caractéristique du cerf, pendant la saison des amours en particulier. Nous comprenons bien que ces réactions sont exagérées de manière comique mais il y a une insistance par liage lexico-phonique entre les deux paronymes qui insiste d'autant plus sur cette exagération. Par la teneur du propos, le récit bascule dans le burlesque et la retouche corrective opérée par le narrateur permet de rendre compte de l'immédiateté du discours, comme s'il était écrit en même temps que la scène se déroule ; le burlesque n'en est que renforcé.

Insistance et accumulation sont fondamentalement liées au style de Céline, et nous comprenons maintenant que la paronomase constitue un outil privilégié pour rendre compte de ces buts rhétoriques dans le texte. Cependant, l'insistance est bien souvent cantonnée à une rhétorique centrée sur le texte lui-même. Il n'y a bien que dans la retouche corrective qu'elle sert la construction de la posture littéraire de l'auteur, alors qu'il s'agit d'un enjeu rhétorique crucial pour Céline dans les deux derniers romans.

Nous allons alors nous pencher sur des stratégies rhétoriques de ce type que la paronomase permet de réaliser et en premier lieu, nous nous intéresserons à la violence verbale qu'il déploie via cette figure.

3.2. L'invective

La première de ces stratégies est l'invective. C'est véritablement un aspect essentiel de l'œuvre célinienne, principalement dans ses écrits pamphlétaires mais aussi, et dans une moindre mesure, dans les romans. La paronomase est parfois employée pour l'invective. Il ne s'agit pas seulement d'une teneur sémantique insultante mais d'une rhétorique à l'intention du lecteur, mais de différentes façons selon les livres et les postures littéraires qui les accompagnent.

Dans le *Voyage* et dans *Guignol*, l'invective a un rôle d'expressivité et d'émotivité : elle est tout aussi bien gage de la spontanéité du texte, sa franchise, mais aussi de la posture populaire, prolétaire de l'auteur. Il n'y est pas question de « butor de pied plat ridicule¹²⁶ » mais d'insultes et de jurons plus populaires et plus percutants – même s'il y a bien sûr un aspect parodique à l'utilisation de l'argot¹²⁷. On les trouve majoritairement dans les dialogues mais il y en a tout de même quelques exemples dans la narration, comme celui-ci : « C'est pour ça qu'il oubliait vite les pires **saloperies**... qu'on le désarmait bien par le rire... aussi bien les femmes que les macs... Des **salopes** bien sûr comme partout racontaient sur lui des horreurs ! » (*Guignol 2*, p. 139). Il s'agit d'un simple isolexisme autour de la racine « salope » dont le résultat sémantique par rétrolecture ne s'éloigne pas vraiment du sens général de ces quelques phrases. Cependant, cette variation autour de la même racine attire de manière infaillible l'attention du lecteur et est encore une preuve d'une langue « sans filtre » qui ne se soucie guère des répétitions, justement dans le but de capter l'attention et de rendre l'émotivité du narrateur. La vulgarité des mots choisis est un autre moyen de montrer la posture littéraire de Céline.

Dans le *Château*, l'invective a un rôle beaucoup plus important. Tout d'abord, les injures, jurons et autres « gros mots » sortent du cadre des dialogues car la narration est envisagée comme un dialogue direct avec les lecteurs. Ensuite, parce que Céline a une posture littéraire différente à défendre car sa réhabilitation au sein de la société peut en dépendre. Comme nous l'avons déjà expliqué, il est toujours question de se présenter comme un écrivain-médecin, proche du peuple, mais il doit aussi se débarrasser de sa réputation de collaborationniste. La paronomase est alors un outil privilégié pour créer des formules frappantes. Nous avons déjà croisé quelques exemples d'invectives dans ce roman, comme « Tartre » (*Château 1*, p. 46) et « enculdosse » (*Château 2*, p. 51), mais prenons-en un nouveau pour nourrir notre argumentation : « Si seulement tenez, je pouvais compter sur la **Critique**... quelques

¹²⁶ Edmond de Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1897), Acte I, Scène IV, Larousse, Petits Classiques, Paris, 2007, p. 62. C'est un exemple d'insulte comique qui ne verse pas dans la grossièreté.

¹²⁷ Pour un exposé détaillé sur le sujet, consulter Danièle Latin, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, Langue, fiction, écriture, Bruxelles, 1988, p. 288-297 : « Argot d'emprunt et fonction parodique : la déréalisation du récit ».

échos... même injurieux... pas bien sûr tout le **Cirque** de Mauriac !... » (*Château 1*, p. 49). Par la répétition de /iRk/ et une proximité graphique évidente, avec les C majuscules et les terminaisons similaires, on peut établir un liage syntaxico-phonique entre « Critique » et « Cirque » où l'un est placé sur un plan d'égalité avec l'autre pour le ridiculiser. Il s'agit de dévaloriser à la fois la critique, l'*establishment* intellectuel, et en particulier François Mauriac dans cet exemple (qui, admirateur de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*, s'est constitué en détracteur du pamphlétaire), qui ont justement blâmé Céline pour ses agissements pendant la guerre. La paronomase a alors un but rhétorique plus large car il ne s'agit pas seulement de mener le lecteur au gré de la petite musique mais aussi de le convaincre de la bonne foi de l'auteur bouc-émissaire, martyrisé par ses détracteurs.

3.3. La satire

L'invective par la paronomase revêt souvent un ton satirique qui accentue l'efficacité rhétorique de la figure. En fait, s'il s'agit de dévaloriser un adversaire, le tourner en ridicule est à la fois un procédé efficace pour le prendre de haut, mais aussi le rabaisser. Céline ne se prive pas d'utiliser ce registre avec la paronomase. Il semble d'ailleurs l'apprécier tout particulièrement pour ses néologismes et barbarismes. Permettons-nous, avant d'en étudier un autre, de faire référence à « Tartre » qui en est un exemple parfait.

[...] depuis le *Voyage* mon compte est bon !... encore je me serais appelé *Vlazine*... *Vlazine* Progrorof... je serais né à Tarnopol-sur Don... mais Courbevoie Seine !... Tarnopol-sur-Don j'aurais le Nobel depuis belle !... mais moi d'ici, même pas séphardim !... on ne sait où me foutre !... m'effacer mieux !... honte de honte !... quelle oubliette ? quels rats supplier ? **La Vrounze aux Vrounzais** !... (*Château 2*, p. 51)

Ici, il y a un procédé satirique habile : Céline, bouc-émissaire, cherche dans ce paragraphe à minimiser ses propos racistes en déclarant dans un premier temps (hors de cette citation) que la race blanche n'existe plus, et ensuite, que s'il avait été juif, il n'aurait pas été inquiété. Il donne alors un faux accent juif dans la transcription de son pseudonyme ; ce qui donne « *Vlazine* ». Bien que le propos soit d'un racisme consommé, il conclut le paragraphe par un détournement paronomastique d'un slogan nationaliste, « la France aux Français », avec ce même faux accent pour perdre ceux qui se préparaient à l'accuser. On ne sait finalement plus sur quel pied danser. La paronomase est alors un outil rhétorique particulièrement efficace. Il y a certes un ton

satirique inhérent au paragraphe mais c'est le revers opéré par la paronomase à la fin qui fait chuter le sens et permet une insistance sur la satire elle-même.

La satire est fréquemment utilisée dans cette stratégie rhétorique pour défendre la posture littéraire du *Château*. Il est très intéressant de remarquer que c'est souvent par la paronomase que ce registre est accompli, car la figure accueille bien le jeu de mots et permet des jeux de sens dont le résultat dépend de chaque lecture individuelle. Bien sûr, la posture littéraire est là, au départ, pour influencer la lecture des paronomases mais il reste que le lecteur est finalement la dernière instance décisionnaire du sens à accorder à ces jeux de mots. Cependant, cela exige une attention au texte et une vigilance encore plus accrue que d'ordinaire pour ne pas se faire influencer par le texte. C'est une rhétorique efficace.

3.4. La phrase sentencieuse

Il nous reste enfin un dernier procédé rhétorique à étudier, et c'est l'un des plus efficaces. On le trouve dans tous les romans mais c'est dans le *Voyage* qu'il est le plus flagrant. Comme le souligne Henri Godard : « En réalité, Céline est comme tout écrivain. Il écrit son premier roman en fonction d'œuvres qu'il connaît, pour atteindre le niveau de celles qu'il admire et rivaliser avec elles, et pour mieux faire paraître les insuffisances de celles qu'il n'aime pas – et qui ont du succès¹²⁸. » Ainsi, nous pouvons pointer l'influence de Proust pour le choix de l'écriture à la première personne, mais surtout les références explicites aux moralistes : La Bruyère, Montaigne, dont une lettre est pastichée (*Voyage*, p. 285-286), mais aussi Baudelaire – dont l'héritage moraliste n'est plus à démontrer – avec la reprise de certains de ses vers et du thème général de la nuit¹²⁹. Cette tendance moraliste qui a toujours été l'apanage de la réputation de Céline est c'est sans aucun doute due au style de phrases sentencieuses, maximes ou aphorismes, qu'il emploie très souvent dans le *Voyage*.

Ces phrases ont la particularité de résumer en quelques mots un énoncé théorique ou de principe de conduite pour qu'il soit facilement mémorisable. Pour transmettre au mieux son message, la phrase sentencieuse va chercher l'expressivité,

¹²⁸ Henri Godard, *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, *op. cit.* p. 47.

¹²⁹ *Ibid*, p. 51.

le rythme, la forme : « Le duel est son chiffre : il commande les figures de la répétition, l'antithèse, les parallélismes, les oppositions éventuellement soulignées par la paronomase [...]»¹³⁰. » C'est également un outil rhétorique redoutable car par sa forme, il est difficile de contester l'énoncé. Dans son emploi, c'est aussi cette autorité que Céline recherche.

Nous nous doutons déjà que la paronomase est présente dans certaines de ces phrases sentencieuses. Le fonctionnement est le même que ce que nous avons déjà pu dire dans cette partie mais, étant donné la forme particulière des phrases sentencieuses, le rôle de la paronomase est légèrement différent dans son intensité. Pour illustrer, prenons un exemple simple : « Il faut choisir, mourir ou mentir. » (*Voyage* 4, p. 200). Nous pouvons distinguer deux paronymes, « mourir » et « mentir », qui partagent [m], [i] et [R]. Ces paronymes forment les deux options d'un dilemme et l'insistance est portée sur ce dilemme par la proximité sonore des paronymes. Plus en avant, il y a une logique de progression dans cette phrase par le rythme ternaire des terminaisons en *-ir* : d'abord le problème puis les deux solutions. Le rythme est efficace et l'expression est très claire. Si simple soit-elle, cette phrase sentencieuse fait bien son office : le message est plus efficacement transmis au lecteur et l'autorité littéraire du nouvel écrivain est assurée.

La paronomase n'est bien sûr pas la garante de l'efficacité rhétorique de la phrase sentencieuse mais elle y contribue pour une part importante quand cette figure est employée. Ajoutons également que les phrases sentencieuses de Céline interviennent souvent en fin de paragraphe (ce n'est pas le cas de l'exemple précédent) et dans ce cas, les paronymes opèrent aussi leur capacité de conclusion et de résumé de ces paragraphes.

3.5. Conclusion

En conclusion de cette section, nous soulignerons que ce troisième degré de signification par la paronomase est crucial dans l'analyse de l'usage de cette figure par Céline car il en constitue, en quelque sorte, l'aboutissement. Cette signification qui relève aussi bien du sémantique que du sensible est influencée par tout le travail

¹³⁰ Marie-Paule Berranger, *Dépayement de l'aphorisme*, José Corti, Paris, 1988, cité dans Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Hachette Supérieur, Contours littéraires, Paris, 1993, p. 76.

de construction et de structure réalisé par l'auteur pour produire un discours persuasif. Il est bien sûr question d'expressivité et d'émotivité, mais c'est un aspect pris en charge par les effets de structure assurés par les paronymes. L'objectif de persuasion varie selon les besoins de l'auteur : dans le *Voyage*, il cherchera à se construire une identité d'auteur et à acquérir une légitimité auprès de ses lecteurs, mais dans le *Château*, la pression de l'opinion publique contre lui le contraint à changer pour une stratégie rhétorique où il doit se défendre et retrouver la légitimité qu'il avait gagnée avec le *Voyage*.

4. Les difficultés d'analyse de l'usage fréquent de la paronomase

Notre étude touche à sa fin. Cependant, afin de la compléter autant que possible, nous allons nous attarder sur quelques cas où le choix de la paronomase rend incertain l'examen dans le cadre de notre analyse. En effet, les répétitions de phonèmes sont parfois des sources de problèmes dans la phrase dans la mesure où on l'approcherait, par exemple à la manière de Fontanier, qui considérerait la paronomase comme une figure disgracieuse voire une faute ; ce que nous ne ferons pas même si nous essaierons d'avoir un regard critique sur l'usage célinien de cette figure. Cependant, il ne s'agit pas de juger de la qualité de son écriture. Cette section est également destinée à être, en guise de pré-conclusion, une porte ouverte vers un débat autour de notre théorie.

4.1. Paronomases involontaires et cacophonie

Le premier écueil auquel se heurte la paronomase dans ces romans – c'est surtout vrai pour les deux premiers – est la prolifération des jeux d'allitérations et d'assonances qui peuvent parfois prendre plus d'importance que la figure malgré la plus grande exigence formelle de cette dernière. Entendons par là que ces jeux prennent le pas sur l'attention accordée au texte par le lecteur ou bien noient la paronomase dans ces jeux de sonorités ; ce qui donne le même résultat en définitive. Prenons l'exemple suivant :

Quand **j'avais fini** d'**inhaler** l'**hôpital**, de le **renifler** ainsi, **profondément**,
j'allais, suivant la **foule** indigène, m'**immobiliser** un **moment** devant cette sorte de

pagode érigée près du Fort par un traiteur pour l'amusement des **rigolos é**rotiques de la **colonie**. (Voyage 2, p. 142)

Nous pouvons d'ores et déjà relever quatre paronomases potentielles : *j'avais/j'allais*, qui est une paire minimale, *fini/inhaler/renifler* pour les phonèmes [f], [i], [n], [e] et [l], *profondément/moment* pour [ɔ] et la terminaison en *-ment*, puis *rigolos/colonie* pour [i], le segment *-olo* et les phonèmes consonantiques occlusifs vélaires sourd et voisé, respectivement [k] et [g].

La première fonctionne très bien et met en lumière l'action faite par le narrateur, puisque que ce sont les seuls verbes à la première personne, mais les autres paronomases sont problématiques. Tout d'abord, parce que d'autres mots semblent pouvoir rejoindre *fini/inhaler/renifler* et *rigolos/colonie*. Pour la première, ce serait « hôpital » pour [i], [a] et [l] qu'il a en commun avec « inhaler » mais il ne ressemble pas assez aux autres paronymes. Pour la seconde, l'analyse est un peu plus complexe. En effet, « érotique » partage beaucoup de phonèmes avec « rigolos » et « colonie » : [R], [i], [o] et [k]. Le valider comme paronyme permettrait également de considérer différemment la formule complète « les rigolos érotiques de la colonie » dont on devine déjà un sens particulier. C'est par ces répétitions de phonèmes qu'elle est particulièrement frappante et marque bien la fin de la phrase. Cependant, « érotique » semble mieux s'accorder avec « érigée » par l'initiale *ér-* et [i], ce qui tend à faire perdre à la formule finale de son caractère et à disqualifier « érotique » comme un paronyme.

En effet, il vaudrait mieux le considérer comme le résultat des assonances et allitérations présentes au sein de la phrase ; notamment en [R] et [o] qui sont particulièrement récurrentes, souvent sous la forme *-ro*. Ce qui fait, pour beaucoup, la paronymie de « rigolos » avec « colonies », c'est la construction *-olo* car elle est unique dans cette phrase. Bien sûr, les phonèmes qui composent cette paronomase sont tous répétés dans la phrase mais c'est leur agencement particulier en *-olo* qui peut faire paronomase dans cet exemple. Toutefois, il reste possible de considérer que cette formule finale constitue une envolée expressive en chute de phrase car elle résumerait les phonèmes utilisés mais nous émettrons des réserves prudentes en répondant que le contexte ne s'y prête pas. Effectivement, c'est une phrase très longue pour Céline, la ponctuation n'y est que peu expressive et il serait improbable de lui accorder les caractéristiques des moments d'expression véhémence propre au style de cet auteur. Au contraire, il semble que l'écriture se laisse aller ici à la fatigue du

narrateur dans la colonie. Le texte file, accompagné par les jeux d'assonances et d'allitérations auxquels la rétrolecture de la paronomase contreviendrait. Il y a effectivement une paronomase qui insiste sur le caractère comique « des rigolos érotiques de la colonie » mais « érotique » n'en est pas un paronyme car il s'inscrit dans un rôle d'accompagnement de la lecture.

L'analyse est relativement similaire pour *profondément/moment* à ceci près que c'est une paronomase plus pauvre et que ses paronymes sont plus éloignés. Les nasales sont rares dans cette phrase – le [ɔ̃] de « profondément » en est d'ailleurs la seule occurrence – mais on retrouve le suffixe *-ment* dans « amusement », ainsi que la répétition de [m] comme dans « m'immobiliser ». En définitive, il semble qu'il s'agisse uniquement de la résultante des jeux d'assonances et d'allitérations de la phrase. De plus, il n'y a pas de logique tangible au choix de ces paronymes : « profondément » et « moment » n'entretiennent pas de relation signifiante particulière.

Cela nous amène à conclure que les assonances et allitérations semblent par moments en compétition pour l'attention du lecteur, créant involontairement, des cas qui s'apparentent à la paronomase. Dans l'exemple précédent, ces jeux de répétition de phonèmes sont tellement utilisés que l'on pourrait avancer qu'il s'agit d'une cacophonie. Et rajoutons, enfin, que la multiplication des paronomases peut faire perdre ce caractère de captation de l'attention pourtant inhérent à la figure.

4.2. Les excès de paronomase

C'est une difficulté que nous avons rencontrée à plusieurs reprises. Il arrive parfois que l'usage de la paronomase ne semble pas naturel, presque forcé. Dans l'exemple précédent, c'était déjà le cas : alors que le contexte ne réclamait pas la surcharge d'expressivité qui est la spécialité de Céline, celui-ci tentait tout de même de construire des paronomases. Nous pouvons tout à fait comprendre cette tentation parce que la paronomase est une figure très importante dans le style « antibourgeois ». Il ne s'agit pas, pour nous, d'émettre un jugement quant à la qualité de ce qui est écrit mais de remarquer un écart par rapport à l'économie générale de l'œuvre. Nous en verrons deux exemples.

Le premier est lié au caractère formel de la phrase sentencieuse où la paronomase est toujours un atout. Cependant, son utilisation peut être déstabilisante à la lecture :

C'est cela l'exil, l'étranger, cette inexorable observation de l'existence telle qu'elle est vraiment pendant ces quelques heures lucides, exceptionnelles dans la trame du temps humain, où les habitudes du pays précédent vous abandonnent, sans que les autres, les nouvelles, vous aient encore suffisamment abruti. (Voyage 5, p. 214)

Il y a dans cette phrase, dont on reconnaît le caractère sentencieux par le présent de vérité générale, une paronomase centrée sur la forme *ex-* et les répétitions des phonèmes [i], [l], [o] et [n] : *exil/inexorable/l'existence/exceptionnelle*. Ce que nous désignons comme un effort incertain d'utilisation de la paronomase s'interprète ici par le fait que c'est la première fois que la figure apparaît depuis plus d'une page et qu'elle ne semble pas remplir son rôle. À vrai dire, ce sont les assonances et allitérations – notamment en [s], [l], [t], [d], [e], [ɛ] et [ã], notamment – qui retiennent toute l'attention. Alors que les paronymes sont concentrés au début de la phrase, les assonances et allitérations continuent tout le long et accompagnent la lecture. Les paronymes ne produisent pas de « résumé » du propos comme nous avons pu le voir et il est difficile de les lier significativement : il y a une alternance nom/adjectif qui ne semble pas produire de sens. Il semble alors que la paronomase soit ici prise uniquement dans son aspect formel pour donner plus de consistance à cette phrase sentencieuse. Il est difficile pour l'analyste de la classer car elle semble, soit fortuite, soit forcée, pour la forme, sans le travail sémantique et linguistique que nous avons pu observer jusqu'à présent dans cette étude.

Mais ces remarques ne se limitent pas à l'exigence formelle de la phrase sentencieuse. On en trouve un autre exemple au début de *Guignol* où, à l'inverse de l'exemple précédent, l'écriture se veut expressive et affective au maximum (c'est le deuxième extrait le plus riche en paronomase après *Guignol 2*). Parmi toutes les paronomases de cet extrait il y en a une qui pose particulièrement problème : « Creuse un gouffre dans la chaussée, une béance énorme... un cratère où tout s'engouffre !... » (*Guignol 1*, p. 90). Tout d'abord sur la forme, il est évident qu'elle est discutable en tant que paronomase car elle repose sur une même racine, « gouffre », même si le sens des deux mots diffère. Sur le fond, le liage sémantique des paronymes n'est pas très intéressant : « un gouffre où tout s'engouffre » n'est pas une unité de sens très heureuse. Précisons tout de même qu'il ne s'agit pas ici de juger de la qualité de

l'écriture, car cette répétition lexicale est à interpréter comme une marque d'oralité, mais bien de la viabilité de cet exemple en tant que paronomase. En effet, *gouffre/s'engouffre* ne semble pouvoir se justifier uniquement par son aspect oral. Du reste, elle n'a pas véritablement d'intérêt en tant que figure et donne l'impression, une fois de plus, d'un usage forcé ou exagéré de la paronomase.

4.3. Ambiguïté

La seconde difficulté la plus fréquente quant à l'analyse de la paronomase chez Céline est bien sûr la compréhension de ce qu'il veut signifier chaque fois qu'il emploie cette figure. Nous nous concentrons, certes, sur une analyse de la stylistique de Céline et non pas de ses idées. Cependant, il est parfois nécessaire de saisir le sens d'une paronomase pour en juger de l'efficacité dans l'économie du texte ; quitte à en juger de la pertinence quant à la posture littéraire défendue par l'auteur.

C'est un procédé récurrent. Nous l'avons également croisé dans *Guignol 6*, lorsque Ferdinand est « déporté » et « bouleverse des Juifs en casquettes » et un attirail de stéréotypes (p. 259). C'est également une question de posture : en jouant ainsi de son cynisme, il espère donner un caractère comique à son antisémitisme pour calmer les accusations à son encontre. En d'autres termes, il commet volontairement cette « coquille », que l'on serait tenté de lui pardonner car elle semble grossière. Mais ce faisant, c'est déjà commencer à renoncer à accuser la gravité des écrits antisémites de l'auteur. C'est un procédé rhétorique très habile qu'il emploie à plusieurs reprises ; par exemple, plus frontalement lorsqu'il emprunte un faux accent juif pour se plaindre. Il est cependant plus difficile à comprendre dans cet exemple : « Doriot ? démagogue et crypto coco !... rayé, Doriot ! il redeviendrait coco !... **fatal** !... **Laval**, bien sûr, était cuit, il avait fait assez de conneries ! » (*Château 5*, p. 267). Par paronymie, il nous met face à un liage entre « fatal » et « Laval » qui défie notre compréhension du texte. Nous pourrions nous contenter d'une lecture linéaire et le considérer « cuit » mais l'image conviée d'un « fatal Laval », inévitable, réclame de l'intérêt. Nous pourrions dire que, bien que suffisamment similaires, ces paronymes n'appartiennent pas à la même clause – « fatal » se rattachant à « Doriot » – mais aussi que le liage se fait malgré tout car « Doriot », thème de la première clause, est accompagné d'une assonance en [o] et que « Laval » attire invariablement « fatal ». Il n'y a en définitive pas suffisamment d'éléments pour pouvoir juger s'il

s'agit effectivement d'une maladresse ou d'un procédé rhétorique cynique destiné à faire hésiter le lecteur entre l'interprétation de cette paronomase comme une maladresse ou une provocation volontaire. Les deux analyses sont tout autant valables, c'est pourquoi nous conservons cet exemple comme celui d'une paronomase.

5. Conclusion sur ce chapitre

Dans cet ultime chapitre, nous nous sommes intéressés à l'usage stylistique des paronomases dans les romans de Céline. Nous avons tout d'abord consacré une section à la musique de la paronomase célinienne, car celle-ci donne en quelque sorte la possibilité de percevoir le texte d'une manière sensorielle. Les répétitions de phonèmes structurent le texte par liages rythmiques et lexico-phoniques entre les paronymes qui produisent une compréhension du texte de l'ordre du sensible plutôt que du sémantique. Nous avons catégorisé ce phénomène comme un premier degré ou niveau de signification par la paronomase.

Le deuxième degré est alors la signification sémantique, dont nous avons énuméré les différents thèmes abordés dans les romans (comique, politique, etc.).

Nous avons ensuite distingué un troisième degré de signification, cette fois, rhétorique dans la mesure où il cherche un effet sur le lecteur, que ce soit une plus grande mobilisation de son attention ou son adhésion à la posture littéraire de l'auteur. Ainsi, nous avons proposé quatre situations : l'accumulation et l'insistance, l'invective, la satire et la sentence.

Enfin, nous avons proposé un inventaire bref des difficultés que nous avons rencontrées avec nos outils d'analyse. Il est en effet parfois difficile de trancher sur le caractère paronomastique de certains cas, notamment lorsque les paronomases sont en concurrence avec les autres jeux de répétition de phonèmes, ou qu'elles ne semblent pas bien s'insérer dans le texte ou encore que le sens des liages entre paronymes soit incertain ou contrevienne à la posture littéraire de l'auteur.

Conclusion générale sur la paronomase dans trois romans de Louis-Ferdinand Céline

Dans cette étude, nous avons commencé par fournir une définition la plus précise et la plus actuelle possible de la paronomase afin de pouvoir ensuite l'appliquer aux trois romans sélectionnés. Ainsi, nous l'avons décrite comme une figure de la répétition de phonèmes dont les deux mots concernés, les paronymes, doivent présenter une ressemblance remarquable, mais toujours être différents. Cependant, puisqu'elle permet d'attirer l'attention du lecteur sur ces paronymes, il est possible d'associer ces deux mots pour créer des sens différents, détachés du message initial. Nous avons associé ce phénomène à la rétrolecture sémiotique. Ces accidents de sens en font une figure particulièrement intéressante à étudier dans l'œuvre de Céline qui fait un usage abondant des figures de répétitions de phonèmes ; voire qui en fait la base-même de son style.

Nous avons alors réalisé une analyse de l'usage de la paronomase par Céline à un niveau macro-textuel. Nous avons tout d'abord remarqué que l'apparition de cette figure est très dépendante de l'expressivité recherchée par le narrateur : plus il se veut véhément, plus il y aura de paronomases. Il préfère également les placer dans les moments de description plutôt que pendant le récit. Néanmoins, nous avons également constaté une grande différence dans les quantités de paronomases entre les romans. Nous avons expliqué cette différence par les postures littéraires adoptées par l'écrivain selon la situation. Ainsi, pour le *Voyage*, Céline a fait le choix de donner un caractère oral à son écriture, grâce à la paronomase notamment, pour donner cette image de l'écrivain-médecin, proche des classes laborieuses et « antibourgeois ». Après la seconde guerre, lorsqu'il tombe en disgrâce pour sa collaboration avec le régime de Vichy et ses pamphlets antisémites, il revient à cette posture d'« antibourgeois » mais insiste d'autant plus sur l'aspect oral de son style que c'est une tentative de gagner de nouveau les faveurs du public. Ce ne fut pas suffisant et pour le *Château* il adopte une posture de « bouc-émissaire », victime malheureuse de la passion de l'après-guerre. Cela exige plus de retenue dans la fierté de son ton : il ne

peut pas être victime et aussi véhément qu'avant. Cela expliquerait pourquoi il y a beaucoup moins de paronomases dans ce roman.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons également décrit quelques autres spécificités de moindre importance. Il y a davantage de paronomases dans les premières pages des romans que dans les dernières car Céline fait toujours des introductions de romans riches en événements, expressives, et qui accueillent donc mieux les paronomases que les conclusions de romans où l'intrigue se dénoue et l'excitation retombe. Suivant l'expérience de l'écrivain, l'usage des paronomases est plus circonstancié et maîtrisé comme le montre le fait qu'elles disparaissent peu à peu des accumulations pour des raisons de lisibilité. Céline établit ainsi quelques stratégies d'évitement de la paronomase pour les mêmes raisons selon les enjeux de la narration (pause, accélération...).

Nous avons ensuite progressé vers une analyse micro-textuelle formelle des paronomases de Céline en commençant par en proposer la typologie qui s'est révélée très large et touchant à tous les types de paronomase que nous avons pu identifier en première partie de ce mémoire lorsque nous définissions la figure. Il y a cependant une précision dans les choix de type de paronomase qui sont faits selon les romans : arrivé au *Château*, il y a une forte augmentation de l'utilisation de paires minimales qui sont les paronomases les plus faciles à repérer. Il va de cette maîtrise grandissante de la figure dans le placement des paronymes les uns par rapport aux autres, puisqu'ils tendent à se rapprocher pour être plus facilement repérables. En étudiant plus en détail ces constructions, notamment les chutes de périodes, de clauses et fins de paragraphes, nous avons remarqué un rôle structurel essentiel de la paronomase dans ces romans : par liages rythmique et lexico-phonique, permis par les répétitions de phonèmes, les paronymes ont, à un premier niveau, un rôle structurant en marquant des points importants mais aussi, à un second niveau, un rôle de résumé. En effet, certaines paronomases, mettant en exergue et en relation les mots importants, offrent la possibilité de résumer le propos avec ces quelques mots ainsi identifiés par le lecteur. Ce phénomène s'observe de la période au paragraphe complet. Enfin, nous avons également étudié les cas particuliers des combinaisons de mots faisant paronymes et ceux *in absentia*, dont l'emploi varie encore selon les romans ; les premiers sont plus nombreux dans le *Voyage* et dans *Guignol*, tandis que les seconds

apparaissent davantage dans le *Château*. Encore une fois, c'est une question de maîtrise de la paronomase et de posture littéraire. La paronomase étant un bon outil d'expressivité, il n'est pas étonnant que Céline l'exploite au maximum, notamment par les combinaisons. À l'inverse, les avoir *in absentia* est plus affaire de jeu de mots, ce qui convient bien au ton plus calme du *Château*.

Nous avons ensuite progressé, dans un nouveau chapitre, vers une approche sémantique de l'analyse des paronomases chez Céline. Nous avons distingué trois degrés de sens portés par les figures. Le premier relève du sensible. Nous avons d'abord remarqué que l'écriture de Céline tend à sa propre harmonisation phonique : en lisant certains paronymes, nous assimilons certains phonèmes semblables dans leur prononciation. Cette harmonisation jointe au travail rythmique réalisé grâce à la paronomase confère une musicalité particulière au texte, presque une véritable musique dans certains cas. Cela a pour effet d'accentuer l'expressivité de l'écriture et l'attention portée au texte lui-même. C'est définitivement un moyen de faire l'expérience de l'écriture de Céline, son ton est immédiatement perceptible et le contenu sémantique n'en est que plus clair. Cet aspect sémantique est le deuxième degré que nous avons distingué. Nous avons alors listé les divers thèmes que Céline aborde à travers la paronomase : comique, politique, philosophique, violence, etc. Mais cette liste n'aurait pas été pertinente sans une troisième section dédiée à l'usage rhétorique de la paronomase dans ces trois romans de Céline. C'est en effet le dernier degré de signification que nous avons déterminé. Il se distingue des deux autres dans la mesure où il ne s'agit pas nécessairement de produire un sens supplémentaire pour comprendre le texte mais de persuader le lecteur d'adhérer à la posture littéraire de l'auteur. C'est un usage micro-textuel qui oriente finalement la lecture de l'œuvre complète. Évidemment, chaque roman a un usage rhétorique différent de la paronomase. Le *Voyage* et *Guignol* seront plus portés sur les effets d'insistance et d'accumulation que le *Château* qui, avec une posture littéraire plus difficile à défendre, choisira plutôt l'invective et la satire pour ridiculiser les détracteurs de Céline. Ensuite, nous avons répertorié l'usage récurrent des phrases sentencieuses, maximes et aphorismes qui accueillent volontiers les paronomases pour un impact rhétorique plus efficace. Nous avons conclu ce chapitre par quelques remarques quant

aux difficultés d'analyse que posent certains cas, que ce soit dans la construction de la paronomase ou dans la signification de ses paronymes.

En définitive, nous pouvons dire que la paronomase est une constituante importante de l'écriture romanesque de Céline en ce qu'elle est liée à son oralité, son expressivité mais aussi à la posture littéraire de l'auteur lui-même. Elle est aussi cette « petite musique » qu'a théorisée Céline. C'est enfin un outil rhétorique efficace. Cette étude gagnerait évidemment à s'intéresser aux autres romans céliniens pour confirmer toutes les conclusions auxquelles elle a abouti. Un regard sémiotique sur les écrits préalables à la publication de ces romans viendrait également compléter ce qui a été avancé ici en apportant la certitude que l'auteur a porté une attention particulière à son usage de la paronomase ainsi qu'aux enjeux sémantiques qu'il induit. Une analyse plus approfondie, qui emprunterait davantage les outils des sciences du langage, de l'usage rhétorique de la paronomase par Céline serait sans doute intéressante en ce qu'elle permettrait de distinguer plus clairement les stratégies mises en œuvre, notamment dans la trilogie allemande.

Bibliographie

1. Corpus étudié :

- Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) dans *Céline Romans I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1981.
- Louis-Ferdinand Céline, *Guignol's Band I* (1944) dans *Céline Romans III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988.
- Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre* (1957) dans *Céline Romans II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972.

2. Sur la paronomase :

- Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques* (1992), Belin, Paris, 2010.
- John Anthony Bowden Cudon, *Dictionnaire of Literary Terms & Literary Theory* (1977), Penguin Books, Penguin Reference Library, Londres, 2013.
- Anthelme-Edouard Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, Wieveg, Paris, 1888.
- Bernard Dupriès, *Gradus, Les procédés littéraires (dictionnaire)* (1980), Christian Bourgeois, 10/18, Paris, 1991.
- Alex Gordon, « Les figures de rhétorique au XVIIe siècle » dans *L'Information Grammaticale*, n° 75, Peeters, Louvain, 1997, p. 15-21.
- Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1827), Flammarion, Champs Classiques, Paris, 2007.
- Michel Julliard, « Le Style de Cecil Day Lewis dans sa traduction du « Voyage » de Baudelaire, étude structurale », *Les Langues modernes : bulletin mensuel de la Société des professeurs de langues vivantes de l'enseignement public*, numéro 6, Didier, Paris, 1972.
- Joseph-Victor Leclerc, *Œuvres complètes de M. T. Cicéron traduites en français avec le texte en regard*, Tome second, Lefèvre, Paris, 1821.
- Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique* (1992), Librairie Générale

Française, Guides de la langue française, Paris, 1997.

- Benito Pelegrín, « Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase », *Atala*, n°11 « Les Espagnes », Presse de Sciences Po, Paris, 2008.
- Michel Pougeoise, *Dictionnaire didactique de la langue française : Grammaire, linguistique, rhétorique, narratologie, expression et stylistique*, Armand Colin, U : langues, Paris, 1996.
- Marco Fabio Quintiliano, *Quintilien et Pline le Jeune: œuvres complètes avec la traduction en français*, traduit par Louis Baudet et Louis-Sylvestre de Sacy, J. J. Dubochet et Compagnie, Paris, 1842.
- Françoise Soublin, « 13 → 30 → 3 », dans *Langages*, 12^e année, n° 54, Armand Colin, Paris, 1979, p. 41-64.

3. Sur le style de Céline :

- Louis Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y* (1955), Gallimard, NRF, Paris, 1991.
- Albert Chesneau, *La langue sauvage de Louis-Ferdinand Céline, Essai de stylistique thématique*, thèse présentée devant l'Université de Paris III, Service de reproduction des thèses Université de Lille III, 1974.
- Henri Godard, *Poétique de Céline*, Gallimard, NRF, Bibliothèque des idées, Paris, 1985.
- Marie-Hélène Laroche, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Université de Montréal, 2005.
- Danièle Latin, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et roman de la subversion*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, Langue, fiction, écriture, Bruxelles, 1988.

4. Outils théoriques :

- Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, « Poésie », Paris, 1972
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.
- Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine, Genève, 2015.

- Jean-Charles Rafoni, *Apprendre à lire en français langue seconde*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Stanislas Dehaene, *Apprendre à lire – des sciences cognitives à la salle de classe*, Odile Jacob, Sciences, Paris, 2011.

5. Autres œuvres littéraires mentionnées :

- Jacques-Bénigne Bossuet, *Lettres de piété et de direction*, Lettre XLI (23 octobre 1693) dans *Œuvres complètes de Bossuet, évêque de Meaux, Tome onzième*, Lefèvre et Ledentu, Paris, 1836.
- Louis-Ferdinand Céline, *Les Beaux draps*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1941.
- Pierre Corneille, *Le Cid* (1637), II, 2, Gallimard, Paris, 1993.
- Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) dans *Œuvres Complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2011.
- Gustave Flaubert, *Correspondance*, Volume 4, Louis Conard, Paris, 1927.
- Gustave Flaubert, *Correspondance*, Volume 3, Louis Conard, Paris, 1910.
- Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve* (11 mai 1950), scène XI, Gallimard, Folio, Paris, 2010.
- Pierre de Marbeuf, « Sonnet », *Anthologie de la poésie française*, Jean Orizet, Larousse, Paris, 1988.
- Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, fragment 108, Gallimard, Folio essais, Paris, 2017.
- Blaise Pascal, *Pensées* (Posthume, 1670), article IV, 277-423, Hachette, Garnier-Flammarion, Paris, 1976.

6. Autres ouvrages critiques mentionnés :

- Patrick Charaueau et Dominique Mangueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- Henri Godard, *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Folio, Foliothèque, Paris, 1991.
- Irving Godt, « Music : a practical definition », *The Musical Times*, Musical Times Publications Ltd., Londres, n°1890, printemps 2005, p. 83-88.

- Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, Hachette Supérieur, Paris, 1993.
- John Hopkins, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de narratologie*, publication électronique, n°12, publication le 20 avril 2015. Consulté le 15 avril 2020. <https://journals.openedition.org/narratologie/37?lang=it>
- Monique Krötsch, « Répétition et progression en français parlé », *Linx*, Université Paris Ouest, n°57, 2007, p. 37-46.
- Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Thèse, Université de Montréal et Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005.
- Jean-Philippe Martel, « De l'authenticité à l'autonomie littéraire : l'auteur, ses livres, les éditeurs et ses relais dans les romans de Louis-Ferdinand Céline », *Mémoires du livre*, publication électronique, volume 2, numéro 2, printemps 2011, publication le 5 avril 2011. Consulté le 29 mai 2020. <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2011-v2-n2-memoires1513107/1001760ar/>
- Georges Molinié, « Du style dans *Voyage au bout de la nuit* », *L'Information Grammaticale*, Peeters, Louvain, n°60, 1994. p. 30-33.
- Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Hachette Supérieur, Contours littéraires, Paris, 1993.
- Mathieu Morin, *L'évolution du style de Voyage au bout de la nuit à D'un château l'autre*, Université du Québec, Montréal, Mémoire présenté en septembre 2009.
- Emilia Ndiaye, « Retour sur l'épisode d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle : une *ekphrasis* vocale ? », *Rursus*, publication électronique, n°3, mis en ligne le 15 février 2008. Consulté le 10 mai 2020. <https://journals.openedition.org/etudesromanes/1056#ftn6>
- François Péchin, « Victor Hugo, le pasticheur pastiché », *Modèles linguistiques*, n° 60, Editions des Dauphins, Alex Gordon, « Les figures de rhétorique au XVIe siècle », 2009, p. 115-131.
- Gilles Philippe, *Le Rêve du style parfait*, Presse Universitaires de France, Paris, 2013.

- François Richaudeau, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication et langages*, NecPlus, n°61, 3^{ème} trimestre 1984. p. 53-75.
- Jacques-Philippe Saint-Gérand, « La Correspondance d'Alfred de Vigny : laboratoire d'écriture », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 45, *Association Internationale des Etudes Françaises*, Paris, 1993, p. 265-293.
- Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? : la rhétorique du visible*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007.

Table des matières

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	2
LISTE DES ABREVIATIONS	3
CHAPITRE INTRODUCTIF	4
1. AVANT-PROPOS	4
2. INTRODUCTION	5
3. PROBLEMATISATION ET PLAN	6
CHAPITRE 1 : THEORISATION DE LA PARONOMASE	8
1. PREMIERE DEFINITION DE LA PARONOMASE	8
2. LA PARONOMASE PARMIS LES FIGURES : PREMIERE DISTINCTION, A PARTIR DES DEFINITIONS DISPONIBLES	9
3. LES DIFFERENTS TYPES DE PARONOMASE	10
4. CONSTAT D'UN PROBLEME DE LA CONCEPTION DE LA PARONOMASE EN FRANÇAIS MODERNE	11
5. PROSE ET POESIE : DEUX EMPLOIS DE LA PARONOMASE	12
6. NORME ET USAGES DE LA PARONOMASE AUJOURD'HUI : UN CONSTAT SIMPLE	14
7. HISTOIRE DE LA PARONOMASE	15
7.1. ORIGINES	15
7.2. PREMIERES CLASSIFICATIONS	17
7.3. CLASSIFICATIONS EN LANGUE FRANÇAISE	19
7.4. AVIS SELON LESQUELS L'USAGE DE LA PARONOMASE EST A EVITER	19
7.5. CONSIDERATIONS PLUS OPTIMISTES DE LA PARONOMASE	21
7.6. SYNTHÈSE	23
8. LES APPORTS DE LA LINGUISTIQUE A LA DEFINITION DE LA PARONOMASE	24
9. DEFINITION APPROFONDIE DE LA PARONOMASE	26
9.1. DETOUR PAR LA LINGUISTIQUE : LIRE C'EST ENTENDRE ET LIRE C'EST ANTICIPER	26
9.2. DEFINITION EXPERIMENTALE DE LA PARONOMASE	28
10. INTENTIONS STYLISTIQUES DE CELINE	30
11. CONCLUSION SUR CE CHAPITRE THEORIQUE	33
	129

<u>CHAPITRE 2 : ANALYSE DE LA PARONOMASE CHEZ CELINE AU NIVEAU MACRO-TEXTUEL</u>	35
1. METHODE DE SELECTION DES EXTRAITS	35
2. PARONOMASE ENTRE LA NARRATION ET LA DESCRIPTION	41
2.1. LA DESCRIPTION	43
2.2. LA METALEPSE	44
2.3. LA NARRATION	45
3. LA VEHEMENTE ELOQUENCE DE CELINE ET LA PARONOMASE	47
4. LES DIFFICULTES APPARENTES D'UNE ANALYSE MACRO-TEXTUELLE DE LA PARONOMASE DANS LES ROMANS DE CELINE	51
5. LA PARONOMASE COMME UNE POSTURE D'AUTEUR ET UN OUTIL RHETORIQUE	53
5.1. DANS LE <i>VOYAGE</i>	55
5.2. DANS <i>GUIGNOL</i>	57
5.3. DANS LE <i>CHATEAU</i>	60
5.4. CONCLUSION SUR LES POSTURES LITTERAIRES DE CELINE	63
6. INTRODUCTIONS ET CONCLUSIONS	64
7. CAS PARTICULIER : LES ACCUMULATIONS	66
8. STRATEGIES D'EVITEMENT DE LA PARONOMASE	69
8.1. <i>GUIGNOL</i> , UNE CURIOSITE STYLISTIQUE	70
8.2. LE <i>CHATEAU</i> ET SES REPETITIONS : UN CANTONNEMENT DE LA PARONOMASE	72
9. CONCLUSION SUR L'USAGE MACRO-TEXTUEL DE LA PARONOMASE DANS LES ROMANS CELINIENS	73
<u>CHAPITRE 3 : LA PARONOMASE AU NIVEAU MICRO-TEXTUEL</u>	75
1. LES TYPES DE PARONOMASES TROUVES DANS LES ROMANS	75
1.1. PARONOMASES SIMPLES	75
1.2. HOMEOTELEUTES ET HOMEOARCHTONS	77
1.3. EXTRA-PARONYMES	78
1.4. PAIRES MINIMALES ET PROXIMITE GRAPHIQUE	78
1.5. ANTIPARONOMASES	80
1.6. CONCLUSION SUR LES TYPES DE PARONOMASES UTILISEES PAR CELINE	80
2. DISPOSITIONS DES PARONYMES PAR RAPPORT A LA PHRASE	81
3. SYNTAXE DE LA PARONOMASE CHEZ CELINE	84
3.1. CHUTES DE CLAUSES, CHUTES DE PERIODES ET FINS DE PARAGRAPHES	84
3.2. CONSTRUCTIONS PARTICULIERES DES CHUTES DE CLAUSES	88
	130

3.3. COMBINAISONS	89
3.4. <i>IN ABSENTIA</i>	90
4. CONCLUSION	91

**CHAPITRE 4 : STYLISTIQUE DE LA PARONOMASE CHEZ CELINE AU NIVEAU MICRO-
TEXTUEL** **93**

1. RYTHME ET HARMONISATION AVEC LA PARONOMASE	93
1.1. COMPRENDRE LE TEXTE	93
1.2. HARMONISATION PHONETIQUE DE LA PARONOMASE	97
1.3. HARMONIE PHONETIQUE, RYTHME ET PETITE MUSIQUE	98
2. SIGNIFICATION SEMANTIQUE SIMPLE PAR LA PARONOMASE	100
2.1. COMIQUE	101
2.2. POLITIQUE	101
2.3. PHILOSOPHIQUE	102
2.4. ANATOMIQUE	103
2.5. REPUGNANCE	103
2.6. VIOLENCE VERBALE	104
2.7. LYRISME	104
2.8. ANTITHETIQUE	105
2.9. CONCLUSION	106
3. USAGE RHETORIQUE DE LA PARONOMASE	106
3.1. INSISTANCE ET ACCUMULATION	107
3.2. L'INVECTIVE	109
3.3. LA SATIRE	111
3.4. LA PHRASE SENTENCIEUSE	112
3.5. CONCLUSION	113
4. LES DIFFICULTES D'ANALYSE DE L'USAGE FREQUENT DE LA PARONOMASE	114
4.1. PARONOMASES INVOLONTAIRES ET CACOPHONIE	114
4.2. LES EXCES DE PARONOMASE	116
4.3. AMBIGUÏTE	118
5. CONCLUSION SUR CE CHAPITRE	119

**CONCLUSION GENERALE SUR LA PARONOMASE DANS TROIS ROMANS DE LOUIS-
FERDINAND CELINE** **120**

BIBLIOGRAPHIE **124**

1. CORPUS ETUDIE :	124
2. SUR LA PARONOMASE :	124
3. SUR LE STYLE DE CELINE :	125
4. OUTILS THEORIQUES :	125
5. AUTRES ŒUVRES LITTERAIRES MENTIONNEES :	126
6. AUTRES OUVRAGES CRITIQUES MENTIONNES :	126
<u>TABLE DES MATIERES</u>	<u>129</u>