

Remarques sur la notion de rythme en littérature : le cas de Céline

Tijl Van Weverberghe

Doctorant en Langues et Littératures romanes

à l'Université catholique de Louvain

Lecteur du Commissariat général aux Relations internationales (CGRI)
de la Communauté française de Belgique

Estonie-Belgique

Résumé : Cet article fait partie d'une thèse en cours et propose quelques réflexions d'ordre général concernant, d'une part, la difficulté pour la critique de s'outiller convenablement pour parler de «rythme» dans le cas de la prose célinienne; d'autre part, une fois évacué le langage métaphorique, se posent des problèmes formels assez complexes qu'il est difficile de détailler. Cet article est déjà, en soi, un résumé de découvertes. D'une manière générale, la prose célinienne est cadencée et fonctionne comme une stylisation uniforme et baroque de pâte verbale. L'articulation «même»/«différent», qui a permis d'aboutir à des conclusions pertinentes dans le cas du langage poétique peut être utilisée avec prudence relativement à des prosateurs fort éloignés de la «straight prose» usuelle.

Mots-clés : rythme, cadence, métaphore, pulsation différentielle, prose, musique, style.

Abstract: This article is part of an ongoing PhD research. It presents some general reflections on the difficulties met by critics when they try to talk about "rhythm" in Céline's prose work. On the other hand, once the metaphorical language has been extracted from Céline's works, some formal and rather complex issues arise, which are difficult to give details of. This article is already in itself a summary of discoveries. Generally speaking, Célinian prose is rhythmic and works as a uniform and baroque stylization of verbal pastry. The joint "same"/"different" which allows for relevant conclusions when it comes to poetic language, can be used with caution when analysing prose-writers whose style is not the usual "straight prose".

Keywords: rhythm, cadenza, metaphor, differential beat, music, style.

La critique littéraire emploie fréquemment le terme de 'rythme' dans la littérature et singulièrement dans le cas de la prose célinienne (Chesneau, 1972 : 177). Le caractère souvent nébuleux¹ des phrases dans lesquelles la critique veut rendre compte du rythme célinien invite à se poser une question : la critique littéraire est-elle capable de parler du rythme autrement que sur le mode métaphorique ?

Depuis quelque 100 ans, la poésie se trouve devant les mêmes problèmes que la prose, Ezra Pound ayant invité les poètes à ne pas confondre rythme et cadence, c'est-à-dire «pulsation différentielle²» et métronome.

Il se trouve par ailleurs que Pound est le premier à avoir mis le doigt sur cette distinction délicate, qui échappe le plus souvent à ceux-là mêmes qui, en bonne logique, devraient la percevoir mieux que quiconque. Ainsi, «quand Paul Valéry raconte comment un rythme lui est venu pour le Cimetière marin, en décasyllabes, il croit parler d'un rythme, mais il parle d'un mètre, de la prégnance culturelle d'un certain mètre» (Meschonnic, 1982 : 224), donc d'une cadence.

Si, en ce qui concerne la poésie, certains critiques, et parmi eux le poète Jacques Roubaud, continuent d'espérer une théorie objective - et, forcément, anhistorique - du rythme poétique, leurs recherches éloignent le critique qui n'a pas de formation mathématique, celles-ci se présentant sous l'aspect d'un formalisme à la complexité grandissante.

Dans le cas de la prose, la problématique se complique davantage, surtout pour ce qui touche aux descriptions, parties du genre romanesque qui se rapprochent le plus des exigences poétiques, c'est-à-dire les mieux à même d'exprimer une sensibilité au rythme.

Sur quoi se baser, en effet, pour déterminer formellement le rythme d'un roman, par exemple ? S'il s'avérait possible de cibler le rythme de quelques paragraphes - descriptifs - céliniens, comment ensuite raccorder ceux-ci à l'ensemble du texte ? Et quelle unité de mesure différentielle prendre pour le paragraphe ? Et, une fois trouvée l'unité, selon quelles modalités opérer ces raccords ?

Henri Meschonnic, à la suite de Benveniste, définit le rythme (dans le cas de la prose), comme «l'organisation du sens dans le discours» (idem : 70). Les termes de 'sens' et 'discours' introduisent une dimension historique et subjective dans l'analyse du rythme. Par conséquent, selon cette optique, Northrop Frye pourra dire que «le seul rythme que la prose puisse avoir est le rythme sémantique (...) ce qui est habituellement senti comme le rythme de la prose.»

A ce propos, on interprète souvent mal la «petite musique» célinienne, qu'on relie beaucoup trop facilement et arbitrairement à sa ponctuation. Céline rejoindrait plutôt Pierre Albert-Birot qui, dans *Grabinoulor*, a volontairement supprimé la ponctuation parce que «un bon cœur bat de la naissance à la mort, un cœur qui a des points est un cœur malade» (Albert-Birot, 1991 : 992), invitant ainsi le lecteur à se fier au seul rythme sémantiquement perçu par lui au cours de la lecture. Les fameux points de suspension de Céline n'ont pas l'importance démesurée que certains voudraient. Céline dit en effet très clairement - en cela il rejoint Albert-Birot sur le plan créatif et Frye sur le plan critique : «Trois points !... dix ! douze points ! au secours ! Plus rien du tout s'il le fallait ! (c'est nous qui soulignons) Voilà comme je suis !» (Céline, 1988 : 85).

Il semblerait pour d'autres que Céline confonde lui aussi rythme et cadence. La position diamétralement opposée est celle d'un Arno Schmidt, qui estime que le rythme n'est pas une notion sémantique, mais une qui est réellement incrustée dans le texte au moyen de la ponctuation; une ponctuation comme partition à déchiffrer. Ainsi, Schmidt, expliquant ses procédés de composition : « Je fais demander : «Où habitent les Thumann ?» Et voici maintenant la réponse donnée par le pharmacien qui musarde sur le pas de sa porte : «>:->!!!»». Je vous le traduis (bien que ce faisant je me sente un peu ballot) : «Tout droit, à droite.» : «Non, non : toujours du même côté, là !» : «Non, diantre : cent mètres, et vous vous cognez le nez dessus !!!». Cas extrêmes, dans lesquels rentre l'oeuvre célinienne aussi bien.

P. Nizan avait déjà remarqué que le rythme de la prose célinienne était particulièrement monotone (Nizan, 1936). Bien qu'il soit vrai que, par rapport à *Voyage au bout de la nuit*, Céline a incontestablement fait preuve de progrès stylistiques en direction du radicalisme, dans un roman comme *Guignol's Band* ce progrès n'est pas polyphonique : Céline n'a que peu ou pas varié ses procédés, mais approfondi ce qui est considéré par la critique traditionnelle comme un style.

Contrairement à Joyce, qui lui adopte chaque fois un style différent lorsque le sujet à traiter l'exige, Céline utilise le même style tout au long de l'oeuvre. Ceci se remarque même dans le cas d'un seul procédé littéraire : le style du monologue intérieur de Molly n'est pas celui de *Dédalus*, encore moins celui de *Bloom*.

Si on définit le rythme selon la terminologie de J. Roubaud comme une pulsation différentielle tirant sa valeur d'une confrontation entre deux cadences différentes, dans ce cas, la prose de Joyce est rythmique (Ce sont les confrontations des différentes cadences utilisées dans *Ulysses* qui en forment le rythme.); celle de Céline n'est que cadencée.

Il ne s'agit pas ici de faire du comparatisme hâtif entre les mérites respectifs de Joyce et Céline, mais de souligner que, dans le cas de Céline, sa prose se trouve, dans certaines circonstances descriptives particulières, incapable de rendre compte de la réalité souhaitée de manière efficace. De fait, à de nombreuses reprises dans son oeuvre, et particulièrement dans *Guignol's Band*, Céline veut rendre compte de réalités sonores en épousant les mouvements de tel ou tel type de morceau musical.

«C'est la rengaine digne et ficelle... Jamais venue... Jamais finie !... tapée, moulue, mouchée, retorse... Coquine aux nerfs et cavalière et qui s'impose à tous les coeurs !... Et là pour ça !... Et pas d'histoires !... et drope lyrique ! et pompe pédale !... et que c'est du casse-sentiments !... A la tirette !... à l'escamotte !... d'un doigt sur l'autre !... fonce aigrelette... et file et file !...» (Céline, 1988 : 193).

D'après le sémantisme des mots utilisés, le lecteur peut percevoir certaines qualités de ce qui est décrit ici - il s'agit d'une valse - mais il ne voit en aucun cas le rapport entre les propriétés formelles de la valse et celles de la prose célinienne. Le cas de la fugue dans *Ulysses* est autrement fascinant, Joyce construisant son morceau de bravoure exactement en fonction des propriétés formelles de la fugue, transposées à la prose.

Sommé de rendre compte d'une valse, d'un tango ou d'une symphonie romantique, Céline utilisera le même style descriptif et non créatif; ce qui est dû au caractère viscéralement uniforme de sa prose; prose incohérente du point de vue du vraisemblable romanesque qui voudrait que Céline adapte son style aux réalités (ne serait-ce que les accents des personnages) dont il rend compte.

Tout se passe comme si Céline avait choisi un mètre poétique au début de sa carrière, qu'il aurait peaufiné jusqu'au maniérisme, pour l'utiliser dans tous les cas de figures, même lorsqu'un autre mètre eut été souhaitable. Ce phénomène «rythmique» rend donc toutes les descriptions céliniennes invraisemblables et, dans le cas des descriptions musicales, inefficaces. S'il est difficile, sinon de peu d'importance, de qualifier la pertinence de l'adéquation des descriptions céliniennes aux réalités décrites, c'est parce que la totalité de ce qui est décrit provient de la subjectivité du narrateur; par contre, l'échec des descriptions musicales vient du fait que le lecteur attentif sait objectivement donner une définition à la valse.

Beaucoup plus que l'emploi de l'argot et de termes orduriers (après tout, Céline est loin de remporter la palme, dans un registre linguistique où Léon Bloy semble insurpassable), c'est peut-être cette prose uniforme et cadencée - aussi brillante, baroque, maniérée soit-elle - qui fait que le style de Céline partage si intensément aussi bien critiques que lecteurs bénévoles et écrivains. Paul Nizan n'affirmait-il pas, songeant à

Céline, que «cette soumission à une machine de langage est très exactement le contraire d'un style ?» (Nizan, op. cit.)

Bibliographie³

- Albert-Birot, P. 1991. *Les Six livres de Grabinoulor*, Jean-Michel Place, Paris.
- Céline, L.-F. 1988. *Romans III*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- Chesneau, A. 1972. *La langue sauvage de Louis-Ferdinand Céline*. Essai de stylistique thématique, Université de Lille III, 1974 (thèse d'Etat de Paris III).
- Meschonnic, H. 1982. *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- Nizan, P. 15 juillet 1936. *Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*. Dans L'Humanité.
- Vitoux, F. 1978. *Céline*, Belfond, Paris.
- Roubaud, J. 1975. "Entretien avec H. Deluy, P. Lusson, M. Ronat : le rythme, le formel, le formalisme". Dans Action poétique n° 62.

Notes

¹ Vitoux, Frédéric, Céline, Paris, Belfond, 1978, p. 191 : « Ne subsistent que des grappes de vocables lents qu'il lance sur la pente de ses points de suspension. »

² Roubaud, J., 1975. "Entretien avec H. Deluy, P. Lusson, M. Ronat : le rythme, le formel, le formalisme", in Action poétique n° 62, pp. 61-75. Roubaud parle aussi de « dialectique différentielle du même et du différent. »

³ Cet article, fortement condensé, fait partie d'une thèse en cours sur « L'architectonique sonore dans la trilogie de Ferdinand de Céline ». Il n'a pas été possible de tout citer