

BIANCA ROMANIUC-BOULARAND  
Université Paris-Est

***Un « rite de passage » déstabilisé ? Enjeux du « passage »  
interlinguistique dans l'élaboration de la signification de  
Voyage au bout de la nuit de Céline***

***A Distorted "Rite of Passage"? Aspects of the Interlinguistic "Passage"  
in the Elaboration of Meaning: Céline's Voyage au bout de la nuit***

**Keywords:** Louis-Ferdinand Céline; *Voyage au bout de la nuit*; passage; writing; poetic dimension.

**Abstract:** The epigraph of Céline's *Voyage au bout de la nuit* defines life as a journey through an endless night: « Notre vie est un voyage / Dans l'Hiver et dans la Nuit, / Nous cherchons notre passage / Dans le Ciel où rien ne luit ». Many critics do not consider this epigraph to be the starting point of the novel, but rather its conclusion. Instead, they have accepted as dogma the fact that the end of the novel presents a definitive scenario of hopelessness. Yet, by identifying several governing principles of a poetic dimension in Céline's narrative, we attempt to suggest that the "passage" to the other side, towards the light of a metaphoric dawn, is made possible by the very act of novel writing. Our study shall present some elements of this hypothesis, by confronting them with another type of "passage": "the interlinguistic passage", meaning by that the novel's translations into Romanian.

À l'occasion du colloque consacré à la traduction de l'œuvre célinienne, la traductrice grecque Cécile Inglessis Margellos s'étonnait du fait que, dans la majorité des langues qui avaient traduit le *Voyage au bout de la nuit*, le *bout* du titre ait été rendu par *fin*: « Il n'existe guère de fin de la nuit chez Céline, une quelconque fin qui annoncerait littéralement ou métaphoriquement le début, la naissance d'un jour nouveau. Tout dans la marche inexorablement cyclique du *Voyage*, y compris l'aube terne des dernières pages, évoque un triste crépuscule »<sup>1</sup>.

Nombreux sont donc les critiques, notamment français, qui, influencés largement par le pessimisme narratif du roman, considèrent que le *bout* signifie, dans le titre, une limite ultime, un *fond* extrême de la condition humaine. C'est d'ailleurs par *fond* que la traductrice grecque entend traduire le titre du roman. La vie serait, par sa noirceur, une interminable nuit. La mort, qui apparaît d'ailleurs à la fin du livre par la mort de Robinson, le double du personnage principal, en serait le degré suprême de noirceur. *Voyager au bout de la nuit* signifierait donc passer d'un état de noirceur permanente, la vie, vers l'état paroxystique de cette noirceur, qu'est la mort. Le titre porterait en lui tout le sémantisme métaphysique du désespoir et concorderait ainsi parfaitement avec le développement narratif.

---

<sup>1</sup> Cécile Inglessis Margellos, « Voyage au bout de Céline », in *Actes du dix-septième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Traduction et transposition*, Société d'études céliniennes, Paris, 2010, p. 200.

Or, à y regarder de plus près, dans cette acception le mot *bout* présente un sens légèrement décalé, abstrait et qualitatif par rapport au sens propre du mot; en effet, dans son acception littérale, *bout* signifie simplement limite, partie terminale, même fin. D'ailleurs, les dernières pages du roman font référence, expressément, par un remplacement quasi-synonymique du titre, à une *fin de la nuit*: « L'écluse commence à pivoter lentement sur la fin de la nuit »<sup>1</sup>.

La polysémie du *bout* est construite afin d'organiser deux interprétations qui, totalement différentes, coexistent toutefois. Le titre, grâce à cette double interprétation, fait référence à deux *bouts*, et partant, à deux voyages différents, qui cheminent en parallèle. D'une part, le titre réfère au voyage du personnage Robinson qui finit dans l'*extrême* de cette noirceur, dans la mort. D'autre part, dans son acception littérale, le titre évoque le voyage de Bardamu, dont la trajectoire est tout à fait différente. Bardamu ne meurt pas, il ne fait que côtoyer l'*extrême* noirceur, le *bout de la nuit* pris dans son sens abstrait. En poursuivant son propre voyage, il parvient à un autre *bout*: la *fin* de la nuit qui se prolonge, pour lui uniquement, par l'entrée dans le jour. Le titre joue ainsi sur l'activation concomitante des deux sens: un sens légèrement décalé, abstrait, qui s'est imposé à la critique, et un sens plus discret, propre, littéral, qui est généralement négligé. Dans ce contexte, nous suggérons que l'interprétation littérale du titre, qui prend en compte le mot « *bout* » dans le sens de « *fin* », serait une interprétation plus proche des intentions céliniennes.

En effet, le texte indique clairement, dans les dernières pages, que « le jour monte de partout »<sup>2</sup>. En essayant de trouver une explication pertinente à ce surgissement qui vient interrompre de manière apparemment incongrue l'état d'*extrême* noirceur, Isabelle Blondiaux va vers une constatation assez simpliste, en assimilant jour et mort: « [...] la vie a été décrite comme la nuit, il est logique que la mort devienne jour »<sup>3</sup>.

Or, cette identification, qu'elle construit en établissant des relations d'opposition directe entre le comparant et le comparé, ignore une habitude stylistique majeure à l'œuvre dans le *Voyage*, à savoir le fait que Céline mélange constamment le comparé et le comparant, et joue sur des représentations métaphoriques embrouillées. Cela revient à dire que le jour n'est pas opposé à la vie elle-même, mais à sa seule noirceur: le jour reste, malgré tout, le symbole d'un mystérieux espoir.

Il est extrêmement intéressant d'observer que, dans les traductions roumaines, le mot *bout* a été traduit par *capătul*, mot qui ne porte pas, comme en français, avant tout, vers l'acception d'*extrême* intensité. *Capătul*, c'est « parte extremă [...] margine, limită, sfârșit » (DEX). En roumain, de nombreux sens tropologiques qui se construisent autour de ce mot portent vers l'espoir, telles les locutions *a pune capăt*, *până la capăt*, *a da de capăt*, *a o scoate la capăt cu ceva*, *a o scoate la capăt*

---

<sup>1</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris, 1952, p. 503.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>3</sup> Isabelle Blondiaux, *Une Écriture psychotique: Louis-Ferdinand Céline*, A.G. Nizet, Paris, 1985, p. 123.

*cu cineva*. L'acception d'intensité extrême existe, mais elle est beaucoup plus effacée. Alors qu'en français, *bout* peut signifier, à lui seul, « état extrême » (*pousser à bout, mettre à bout*), en roumain, le mot *capătul* ne contient pas intrinsèquement l'idée d'état limite: *a împinge la capăt* reste en roumain un sens locatif, propre (*pousser au bout d'une table, par exemple*). Le sémantisme de l'état extrême s'active uniquement dans certaines collocations, comme *la capătul răbdării*, mais ici encore il semble représenter le sémantisme de l'extrême en raison du mot avec lequel il se trouve en collocation, et non pas pour des raisons liées à son contenu intrinsèque. Il apparaît même que, dans *la capătul răbdării*, le roumain n'embrasse pas entièrement vers l'abstrait, ne perd pas de vue la dimension imaginative concrète, d'une limite (fin) qui serait très éloignée. Bref, dans le titre roumain, le lecteur perçoit, en premier lieu, la limite concrète, la *fin de la nuit*. Dans les deux traductions roumaines<sup>1</sup>, l'apparition du jour s'inscrit dans une logique non-contradictoire avec le titre. Il est bien évident que, accordé au pessimisme narratif, *capătul nopții* se chargera également du sens d'extrême noirceur; il s'agit néanmoins d'un sens qui vient en seconde option. Ainsi, contrairement au français, qui semble légèrement voiler le sens littéral du titre, le roumain permet l'ouverture vers les deux interprétations.

Quelle serait, toutefois, pour Bardamu, la signification du jour qui se trouve à la fin de son voyage ? À la différence de Robinson, Bardamu survit et raconte. Le *Voyage* contient deux textes liminaires. Le premier texte est représenté par la *Chanson des Gardes Suisses*, qui signale uniquement la noirceur extrême, l'impossibilité du *passage* vers un quelconque salut: « Notre vie est un voyage / Dans l'Hiver et dans la Nuit, / Nous cherchons notre passage / Dans le Ciel où rien ne luit »<sup>2</sup>. Cette strophe correspond, en réalité, au voyage de Robinson au bout de la noirceur, et soutient une première interprétation du titre. Or, un deuxième texte liminaire fait référence à un *roman*: « Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie »<sup>3</sup>. Au premier voyage impossible s'opposent la facilité, l'utilité, l'espoir du deuxième voyage. L'insistance sur *notre voyage à nous* n'est nullement gratuite, mais représente une façon de s'opposer au voyage sans espoir de la première épigraphe. Ce dialogisme entre deux voyages différents va dans le sens de la double représentation référentielle du *voyage* dans le titre. Cette épigraphe n'est pas seulement une incitation liminaire à mettre sur le compte de Céline, l'auteur réel, qui stimulerait le lecteur (réel encore) à entrer dans l'œuvre en fermant les yeux, mais garde, par la

---

<sup>1</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Călătorie la capătul nopții*, traducere de Maria Ivănescu, Cartea Românească, București, 1978 ; Louis-Ferdinand Céline, *Călătorie la capătul nopții*, traducere de Angela Cismaș, Nemira, București, 1995.

<sup>2</sup> Louis-Ferdinand Céline, *op. cit.*, éd. fr., p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 5.

nature même du roman homodiégétique, les traces énonciatives du personnage devenu narrateur, Bardamu. Le texte liminaire, tout en créant un télescopage flou entre narrateur et auteur, n'en fait pas moins partie intégrante de la structure narrative du livre, et, dans cette perspective, il éclaire profondément son sens. Ainsi, par une récurrence formelle, qui consiste à répéter le *c'est* dans « C'est un roman » et « C'est de l'autre côté de la vie », le texte suggère le fait que l'écriture du roman s'inscrit dans le prolongement de la vie du personnage homodiégétique Bardamu, et représente pour lui une façon de sublimer le contingent en le projetant dans un ailleurs symbolique (« de l'autre côté »). Une limite surgit ici, entre la *vie* d'un côté et le *roman* de l'autre, qui rappelle instantanément le *bout*, qui était à son tour, pour Bardamu, la limite entre la nuit et le jour. Dans cette perspective, la sortie de la nuit représente, pour Bardamu, le retrait (symbolique) de la vie, du réel, et l'entrée dans un autre espace, celui de l'écriture du roman. La fin du livre semble alors s'organiser autour du symbolisme de l'espoir, de la lumière, lié à la découverte de l'écriture.

En intégrant la logique de l'espoir dans le titre, les traductrices roumaines ont préparé le terrain à la manifestation cohérente de ce symbolisme; or, par d'autres choix de traduction, elles voilent la représentation du sens concret de ce jour.

Chez Angela Cismaș, la deuxième épigraphe disparaît, en effaçant ainsi d'un trait toute la projection du passage vers un ailleurs, vers le roman.

En faisant apparaître les deux épigraphes, Maria Ivănescu fait en sorte que le voyage sans espoir dans la nuit côtoie un autre voyage, relié à des données esthétiques telles l'imagination et l'écriture. Il n'en demeure pas moins que sa traduction arrive à voiler légèrement l'effet de mise en rapport avec le *voyage* de la première épigraphe. En effet, le syntagme *călătoria asta a noastră* ne se construit pas sur un effet d'insistance, ni d'opposition. L'adjectif possessif (*noastră*) situé après le nom représente la configuration normale du roumain, alors que le démonstratif *asta* est plutôt un appui de la parole, qui ne parvient pas non plus à construire une situation dialogique avec le premier texte liminaire.

Il est très intéressant d'observer que, à l'intérieur de cette épigraphe, le sens référentiel de *voyage* glisse vers deux représentations différentes. Le verbe *voyager* réfère au voyage du narrateur, qui est *utile*, car il a permis de surmonter les *difficultés* et les *fatigues*. Avec le nom *voyage*, c'est le titre même qui semble s'infiltrer, confirmé d'ailleurs, dans l'évolution du fragment, par l'équivalence entre *Notre voyage à nous* et *c'est un roman*. Le *voyage* de cette deuxième épigraphe concentre ainsi, grâce à de fins glissements sémantiques, autant le voyage-vie du narrateur, que son résultat, l'œuvre en elle-même. C'est dans ce sens que Henri Godard suggère la « valeur d'art poétique à l'état embryonnaire »<sup>1</sup> de ce texte.

La traduction du contenu dénotatif du fragment, tout comme le respect lexical de la figure dérivative (*călătorești / călătorie*), rend l'ouverture sémantique du fragment, le glissement entre les deux voyages différents, tout comme la projection

---

<sup>1</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1981, p. 1178.

dans l'équivalence entre le *voyage* et le *roman*: «E tare folositor să călătorești, asta îți stârnește imaginația. Restul e numai oboseală și decepție. Călătoria asta a noastră e în întregime imaginară. Iată forța sa. Ea ține de la naștere până la moarte. Oameni, animale, orașe și lucruri, totul e imaginat. E un roman, nimic altceva decât o istorie închipuită. Littré o zice, și el doar nu se înșală niciodată. Și apoi oricine e în stare să facă atâta lucru. E destul să închizi ochii. Călătorie dincolo de viață» (Maria Ivănescu).

Un bémol dissonant apparaît pourtant. Dans la dernière phrase, Maria Ivănescu réemploie le nom *călătoria*. Il est évident que ce mot s'est chargé, grâce à l'équivalence antérieure avec le roman, de son sémantisme, et qu'il le porte intrinsèquement. Il reste toutefois que l'épigraphe se ferme sur un *voyage*, et non pas sur la forme énigmatique *c'est*, qui, s'accrochant au roman grâce à une subtile équivalence, introduit toute l'interrogation symbolique du texte.

Dans cette traduction, l'interrogation est donc remplacée par une réponse. En fin de compte, la dernière phrase, est, en raison de la présence du mot *călătorie*, tirée vers le pôle du voyage concret, et non pas vers l'autre pôle, vers l'aboutissement mystérieux du voyage qu'est le roman lui-même. *Călătorie dincolo de viață* n'apporte pas une avancée, une interrogation sur la signification du titre, mais représente une simple reformulation, qui confirme le titre sous une forme différente.

Le *Voyage* contient certains mots-clés qui font basculer l'interprétation globale du livre vers l'apparition de l'écriture. Si la fin du livre apporte la projection vers le roman, c'est grâce cette fois à un couple synonymique remarquable. À la fin du *Voyage*, juste après la séparation entre Bardamu et Robinson, un étrange *boulot* apparaît dans le texte: « Au boulot ! que je me disais »<sup>1</sup>. Quelques lignes plus loin, l'apparition du jour s'accompagne d'un « boulot qui émerge de l'ombre »<sup>2</sup>. Dans le même contexte, Céline fait apparaître le synonyme verbal *travailler*: « Et puis c'est tout le paysage qui se ranime et se met à travailler »<sup>3</sup>.

Grâce au lien entre *boulot* et *travailler*, le *boulot* se rattache ainsi au travail de l'imagination, de l'écriture, qui apparaît dès le début du livre, dans la deuxième épigraphe (« Voyager [...] ça fait travailler l'imagination »). L'image du «boulot qui émerge de l'ombre» est hautement significative. Le *boulot* se situe du côté du jour, mais il a besoin de la nuit, de son extrême noirceur (de la mort de Robinson), pour pouvoir surgir. Les deux voyages deviennent ainsi imbriqués, solidaires, reliés par une relation de cause à effet.

Le grand risque du signifiant c'est le fait qu'il peut se disperser, par similitude formelle, vers n'importe quelle direction sémantique. Comme le souligne Michèle Aquien, « tous les possibles ne sont pas vrais: le contexte est là, et doit être là pour identifier la mise en rapport »<sup>4</sup>. Or, la présence du boulot qui émerge de l'ombre,

---

<sup>1</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 503.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Michèle Aquien, *Saint-John Perse. L'Être et le nom*, éd. Champ Vallon, Seyssel, 1985, p. 84.

relié, grâce à la synonymie, au *travail* de l'imaginaire qui est le roman, représente l'ancrage textuel pertinent grâce auquel toute la lignée thématique latente qui parle d'un *passage* dans le monde du livre s'active. La relation entre *boulot* et *travail* prend appui sur des rapports synonymiques entre les sens propres des mots. Malgré cela, le *boulot* de la fin n'est pas projeté par Maria Ivănescu dans la sphère de l'imaginaire et de l'écriture. Alors que dans les occurrences de la séquence finale, cette traductrice tourne généralement autour de la racine *muncă* (« La muncă ! îmi ziceam » / « începe munca »), pour la dernière occurrence, qui est la plus empreinte du symbolisme nuit / jour (écriture), à cause de l'opposition entre *ombre* et *boulot* qui y est contenue, cette traductrice rate carrément la portée dénotative. C'est un *travailleur* qui sort de l'ombre: « Muncitorul iese din umbră ». Toute la teneur abstraite, symbolique du syntagme est rabaissée dans le plan concret, incapable de s'envoler vers une dimension plus profonde. Mais si le rapport allusif à l'écriture est complètement effacé, c'est également parce que, dans la séquence initiale, cette traductrice remplace le sens légèrement figuré de *travailler* par un sens propre, le verbe *stârni*: « E tare folositor să călătorești, asta îți stârnește imaginația ». Le *boulot* final n'a ainsi plus de réelle signification. Tout rapport est effacé entre le début et la fin du livre, entre *travail* et *boulot*. Il reste que le *boulot*, c'est le travail de la narration, tel qu'il a été défini dans un autre passage du texte: « Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie entière »<sup>1</sup>. Ici encore, Maria Ivănescu efface les rapports de ce *boulot* avec un possible travail narratif, car elle utilise un synonyme, *povară*, qui prend en compte uniquement la composante sémantique de la difficulté, nullement le caractère actif de la démarche: « Asta îți ajunge ca povară pentru o viață întreagă ».

Dans la traduction de Angela Cismaș, la deuxième épigraphe, qui ancre les rapports entre voyage et écriture, est absente. Il n'en reste pas moins que, grâce à la séquence narrative ci-dessus, qui réfère au fait de « raconter » comme à un « boulot », le texte parvient à marquer la connexion entre *boulot* et *narration*. Trois formes différentes, synonymiques, apparaissent dans cette traduction à la fin du livre, *alucra* pour *travailler* (« peisajul se însuflețește și începe să lucreze »), *treabă* pour *boulot* (« la treabă ! îmi spuneam »), et *roboteală* pour la deuxième occurrence du mot *boulot*, celle dont le symbolisme est le plus profondément empreint de l'opposition nuit / jour (« roboteala iese din întuneric »). La tendance manifeste à surexploiter la synonymie obscurcit les rapports entre les deux occurrences du mot *boulot*, dont la répétition est très importante. Il reste que, par la récurrence d'un même signifiant, Angela Cismaș parvient à raccrocher le *boulot* qui ressort de l'ombre (*roboteala*), de l'autre *roboteala* qui était déjà désignée comme le boulot de la narration: « o roboteală ca asta poate umple o viață întreagă ».

Se répondant sans cesse, le début et la fin du livre inscrivent le texte dans un effet de circularité. Le *qu'on n'en parle plus* final qui, au niveau dénotatif, semble signaler l'échec langagier marque, tout au contraire, un début: « De loin, le

---

<sup>1</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 25.

remorqueur a sifflé; son appel a passé le point, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin... il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on n'en parle plus »<sup>1</sup>. Aussi surprenant que cela puisse paraître, il ne s'agit pas là d'une injonction, mais d'un constat, d'une proposition de but déguisée, d'un signe d'espoir.

En effet, dans le paragraphe final, un *passage* est ouvert par l'appel qui passe. Dans le sens de son étymon latin, l'appel est une *vocatio*, une vocation d'écrivain. Le contingent, la vie, sont ainsi appelés à se convertir en parole et en écriture. De même, le *qu'on n'en parle plus* est à relier à une autre séquence textuelle, où le narrateur envisage le délestage du mot, le silence, comme un vrai aboutissement: « On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on aura plus peur de se taire. Ça y sera »<sup>2</sup>. Ainsi reliées, les deux dernières séquences incitent à considérer que le silence ne s'installe pas avant que la parole ait été prononcée, mais tout au contraire, après que l'histoire, qui dit «une bonne fois pour toutes» les choses, ait été narrée. Ainsi, dans l'énigmatique *ça de ça y sera*, il faut voir l'œuvre, future, s'érigeant peu à peu de l'autre côté, à savoir le *c'* du début, qui est un roman (« C'est un roman, rien qu'une histoire fictive »), mais aussi le *ça* qui, par ailleurs, commence le roman proprement dit: « Ça a débuté comme ça ». Cela permet, en bouclant la boucle, de faire de l'œuvre littéraire « un objet réel qui a ses propres assises, sa propre logique »<sup>3</sup>. De l'ordre du mystérieux, de l'inconnu, ce pronom fait la conjonction entre les trois voyages: *ça*, le voyage de Robinson vers la mort, a débuté comme ça; *ça*, le voyage de Bardamu, à travers la mort, vers l'écriture a débuté comme ça; *ça*, le résultat, l'artefact, le texte du roman que le lecteur a sous les yeux, a débuté comme ça. Le verbe *débuter* de la première phrase comprend, dans sa forme même, grâce à la racine *buter*, le déverrouillage de la parole. En même temps, il fait résonner le paronyme *bout*, contenu dans le titre. Il se signale comme le contraire poétique du verbe *buter*, tel qu'il est présent dans la séquence suivante, à savoir en tant qu'échec de la parole: « Il faut bien passer par là pour entrer dans le fond de la vie. Avant, on tourne autour seulement. On se prend pour un affranchi mais on bute dans des riens. On rêve de trop. On glisse sur tous les mots. Ça n'est pas ça »<sup>4</sup>.

*Débuter*, c'est rompre le barrage de tout ce qui fait *buter* sur les mots. Alors que la séquence concernant l'échec de la parole, *buter dans des riens*, se place sous le signe de la négation cyclique (« ça n'est pas ça »), la séquence qui ouvre le roman, « Ça a débuté comme ça », se construit, toujours entre les deux piliers représentés par le pronom *ça*, comme une façon de faire entrer le mot, la parole, dans une affirmation cyclique.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 504-505.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>3</sup> Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, Paris, 1993, p. 27.

<sup>4</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 240.

Sur le plan de l'action proprement dite, le verbe *débuter* est une façon de retourner et du coup de prendre le dessus sur l'action par laquelle Madelon, que le narrateur décrit au passage comme une *butée*, tue Robinson avec un revolver, le *bute*. *Débuter*, c'est faire suivre à l'action un autre trajet, la faire passer de *l'autre côté* du miroir, dans l'imaginaire, dans l'œuvre qui, ainsi, peut commencer. Le verbe *débuter* renverse le contingent (la mort), pour le projeter dans l'espace de la parole, de la narration.

Devant l'impossibilité de faire jouer les mots *débuter* / *buter* / *buté*, quelles seraient les chances du traducteur de pouvoir refléter ce bouillonnement formel et sémantique à travers la récurrence du pronom *ça*? Dans la traduction, *ça* part avec un handicap majeur. En tant que sujet, sa place distributionnelle peut rester parfaitement vide. De surcroît, l'apparition d'un sujet comme *asta* peut apporter des connotations de lourdeur. Il est impossible donc pour le roumain d'inscrire les séquences circulaires comme *ça n'est pas ça* dans un même cycle de répétition. Le pronom *asta* apparaît ici une seule fois: « Nu-i asta » (Angela Cismaș), « Nu asta e » (Maria Ivănescu). Le pronom sujet *ça* se disperse par ailleurs, dans la traduction, dans un sémantisme de modalité adverbiale. Dans la séquence *ça y sera*, Angela Cismaș se dirige vers la fonction adverbiale: « așa va fi » (alors que Maria Ivănescu ne traduit pas). La circularité due à la répétition disparaît également dans la phrase de début, où sujet et fonction adverbiale coexistent. Angela Cismaș va vers la composante adverbiale, et n'exprime pas le pronom sujet (« A început așa »), alors que Maria Ivănescu représente les deux fonctionnalités, sans apporter non plus l'effet de récurrence formelle: « Asta a-nceput așa » (Maria Ivănescu). Il est évident que, à travers le texte, *asta* garde la même forme que *asta* dans *nu-i asta*, syntagme présent dans un contexte qui, dénotativement, fait référence à l'échec d'entrer dans les mots. Il nous semble toutefois qu'un mot si fréquent risque fortement de passer inaperçu, sans l'appui de la double répétition, qui constitue dans le texte de Céline le déclencheur textuel de la signifiante. Il n'en demeure pas moins que, dans la traduction de Maria Ivănescu, le pronom *asta*, chargé stylistiquement par l'effet d'insistance, parvient à introduire une vraie interrogation pour ce qui est de son contenu référentiel.

Si le *voyage*, la *mort* et la *littérature* sont reliés de façon formelle et pour ainsi dire indestructible, c'est également grâce à l'usage de la racine *pass-*, qui, reprise de façon inversée par rapport à la première épigraphe (« Nous cherchons notre passage ») signe pleinement le « rite de passage » de la vie/mort à la littérature. En effet, en s'appuyant sur la continuité formelle d'une même racine, motivée étymologiquement et dispersée dans des signifiants différents, Céline réussit le tour de force de relier, sémantiquement, les trois lignes majeures du texte, le voyage-vie, la mort et la littérature.

Le petit chapitre qui débute par « J'étais content de ne jamais avoir à retourner à Rancy »<sup>1</sup> impressionne par la fréquence des mots contenant la racine *pass-*. Les premières occurrences s'articulent autour du verbe *passer* dans le sens d'un avancement, qui s'inscrit dans la ligne sémantique du voyage, autant physique que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 287 sq.



temporel. Le texte fait d'abord apparaître un *passant*, pour parler ensuite d'une heure qui *pass*e, d'un *pass*é et d'une jeunesse qui *dép*asse, qui *re*pass, mais peu à peu, tout évolue vers un *passage* d'une tout autre nature, avec un *soi* qui *re*pass *de l'autre côté du Temps*: « Et puis soi partir, être sûr qu'elle s'en est bien allée sa jeunesse et tranquillement alors, de son côté, bien à soi, repasser tout doucement de l'autre côté du Temps pour regarder vraiment comment qu'ils sont les gens et les choses »<sup>1</sup>.

Si cet espace particulier, situé de « l'autre côté », semble être la littérature, c'est grâce à l'allusion à Proust. Céline parle avec les mots-clés proustiens, en introduisant dans son propre texte, par dessus la dénotation, leur sémantisme symbolique. Il est bien connu que, chez Proust, l'écriture permet d'échapper à la mort, de *retrouver le Temps perdu*. L'insistance sur les syntagmes *de son côté, de l'autre côté* se fait également dans la continuité du lexique proustien. Les pronoms réfléchis à valeur abstraite (*devant soi, soi partir, bien à soi*) suggèrent cette élévation à un autre niveau, de l'homme en une instance atemporelle, éternelle, mais ils portent vers Proust également par leur forme, qui cache le nom *Swann*, qui accompagnait le *côté* chez Proust.

Dans le texte de Céline, l'occurrence suivante de la racine *pass-* se retrouve dans le mot *passage*, qui n'est rien d'autre que le *passage* d'un livre: « En l'ouvrant, je suis juste tombé sur une page d'une lettre qu'il écrivait à sa femme le Montaigne, justement pour l'occasion d'un fils à eux qui venait de mourir. Ça m'intéressait immédiatement ce passage, probablement à cause des rapports que je faisais tout de suite avec Bébert »<sup>2</sup>. Grâce à la présence du mot *page*, qui constitue, avec le *passage*, un couple paronymique remarquable, Céline semble fixer formellement le *passage* dans la sphère du livre (d'une *page*). La racine *pass-* est contaminée par l'idée de la mort grâce au seul voisinage textuel. Cette contamination se met à l'œuvre effectivement, car, dans la dernière occurrence du chapitre, le sens du verbe qui contient la racine *pass-* est « mourir »: « Peut-être qu'il est déjà passé ? »<sup>3</sup>. Tout en se dispersant sémantiquement, la racine commune maintient le contact entre ces lignes majeures du texte, le voyage (l'avancée dans l'espace et dans le temps), le livre (le passage du livre, mais aussi le passage de l'autre côté du Temps, qui est un passage dans l'espace du livre) et la mort. Il semble, toutefois, que la série sémantique qui s'organise autour de divers *passages* aboutit dans le livre: le *passage* du livre est le seul qui se contracte, formellement, dans une *page*.

C'est justement le rapport avec le livre, avec la parole, qui est impossible à marquer en roumain. En effet, l'avancée physique et temporelle est représentée dans les deux traductions par des variations autour du verbe *a trece*: « *trecător* », « *ora ce trece* », « *trecut* », « *trecând* », « *să treci încetișor* ». Dans les traductions roumaines, le sémantisme de la mort cesse de s'organiser autour de la même racine: « *s-o fi săvârșit* » (Angela Cismaș), « *oare o fi murind* » (Maria Ivănescu). Il est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 291.

vrai que, contrairement au français, où le verbe *passer* a, entre autres, le sens de « mourir » (sens qui est soutenu d'ailleurs par la présence de *passer* dans *trépasser*, verbe qui s'inscrit uniquement dans le sémantisme de la mort), le roumain n'assure pas cette représentation sémantique par le seul verbe *a trece*. Une formule paraphrastique utilisée en roumain pour *mourir*, *a trece în lumea cealaltă* aurait toutefois facilement inscrire le verbe *a trece* dans la sphère sémantique de la mort.

Alors que le passage-mort peut être contourné assez facilement par une analyse textuelle adéquate, l'expression du *passage* du livre devient une impossibilité. En effet, le roumain a emprunté le terme *pasaj*, pour ce sens spécifique, directement au français. Se détruit ainsi tout rapport avec la racine roumaine *trec-*, et du coup, tout rapprochement formel et sémantique entre le livre d'un côté, et le voyage, la mort, de l'autre.

En conclusion, la signification du *Voyage au bout de la nuit* en tant que rite de passage vers la littérature s'appuie dans le texte sur une mise à contribution importante des signifiants linguistiques eux-mêmes, dans toute leur potentialité (récurrence des mots et des parties de mots, polysémie, homonymie, etc.). Cette oeuvre « donne l'impression de faire corps avec la langue dans laquelle elle est écrite »<sup>1</sup>. Grâce à la mise à contribution des associations entre les signifiants, des lignes sémantiques se créent par-dessus le sens dénotatif. Tout comme dans un texte poétique, « c'est le signifiant qui amène vers le sens »<sup>2</sup>, « le signifiant crée le monde des choses »<sup>3</sup>. Ce « sens » est particulier dans la mesure où il se détache du dénotatif : alors que la dénotation parle de l'enfermement dans le pessimisme le plus absolu, le sens allusif ne cesse pas de référer, par petites touches, cachées dans les signifiants les plus anodins, à un espoir représenté par l'écriture. Les rapports sémantiques semblent même s'inverser : la ligne construite allusivement, comme dans la poésie, devient la signification ultime du texte. L'axiome de Roman Jakobson, « la poésie, par définition, est intraduisible »<sup>4</sup>, prend tout son sens, et sa conséquence est manifeste pour la traduction : cette démarche poétique semble soustraire le texte et sa signification à toute tentative de traduction. En traduisant le sens dénotatif, les traductrices effacent en grande partie les rapports formels de signifiante qui traversent cette œuvre.

Pourrait-on affirmer toutefois que ce rite de passage subit une véritable destabilisation en roumain ? Nous avons pu remarquer que les deux traductions du *Voyage au bout de la nuit* se placent sous le signe d'une attitude non contradictoire entre le titre et la fin du livre, et font signe vers l'espoir du passage vers l'écriture. En revanche, à cause de l'impossibilité foncière à traduire maintes relations syntagmatiques et paradigmatiques entre les signifiants dans le corps même du texte, ces traductions ne parviennent pas à transmettre toute la tension de l'original,

---

<sup>1</sup> Henri Godard, *Une Grande génération : Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Sartre, Queneau, Simon*, Gallimard, Paris, 2005, p. 113.

<sup>2</sup> Michèle Aquien, *L'Autre versant du langage*, Librairie José Corti, Paris, 1997, p. 107.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>4</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 86.

qui se construit justement sur la mise en contraste entre la dénotation pessimiste et l'allusion à l'espoir du passage.

### **BIBLIOGRAPHIE**

- Aquien, Michèle, *Saint-John Perse. L'Être et le nom*, éd. Champ Vallon, Seyssel, 1985.
- Aquien, Michèle, *L'Autre versant du langage*, Librairie José Corti, Paris, 1997.
- Blondiaux, Isabelle, *Une Écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline*, A.G. Nizet, Paris, 1985.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris, 1952.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, 1981.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Călătorie la capătul nopții*, traducere de Maria Ivănescu, Cartea Românească, București, 1978.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Călătorie la capătul nopții*, traducere de Angela Cismaș, Nemira, București, 1995.
- Godard, Henri, *Une Grande génération : Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Sartre, Queneau, Simon*, Gallimard, Paris, 2005.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.
- Margellos, Cécile Inglessis, «Voyage au bout de Céline», in *Actes du dix-septième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Traduction et transposition*, Société d'études céliniennes, Paris, 2010.