BIANCA ROMANIUC-BOULARAND
Université Paris Est

Les masques énonciatifs de la majuscule

Masks of the Polyphonic Capital Letter

***Keywords* :** capital letter, polyphonic effects, Louis-Ferdinand Céline, *Journey to the End of the Night*.

***Abstract* :** In Céline's *Journey to the End of the Night*, the capital letter represents a remarkable polyphonic instrument, which acts, metaphorically, as a mask. Céline uses its emphatic function to reveal and to hide, at the same time, several enunciative voices. The author accentuates the effects of enunciative dissimulation by using successive forms of polyphony. Moreover, the accentuation of the polyphonic effects consists in using a lexicon of low level language that appears to be in conflict with the emphasis implied by the capital letter or in employing subtle resources, such as the allusion and the activation of secondary means.

Grâce à l'association constante avec le nom propre où elles marquent l'unicité, les majuscules accolées aux noms communs produisent un effet valorisant indéniable. Dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline, la fonction de valorisation est mise au service de deux intentions diamétralement opposées. Le narrateur s'en sert pour « accroître la résonance philosophique »[1] des mots de son propre discours, mais aussi pour mettre en abyme des discours emphatiques, généralement de nature patriotique, auxquels le narrateur n'adhère point : „<L>a majuscule […] sert en de nombreux cas à marquer une emphase ironique ou, plus exactement, une dénonciation ironique de l'emphase attachée aux « mots à majuscules », qui renvoient aux valeurs et aux prestiges consacrés"[2]. Dans cette deuxième situation, la majuscule est un instrument polyphonique remarquable, car elle introduit dans le texte un mélange de voix opposées : la voix propageant le discours patriotique et la voix du narrateur (ou d'un personnage) qui s'oppose, plus ou moins ouvertement, à son emphase caractéristique.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, trois types d'intégration de la majuscule valorisante sont à remarquer. Les mots valorisés apparaissent 1° dans les discours directs emphatiques, apportant une valorisation concordante avec l'environnement textuel et avec l'énonciateur, 2° dans les discours directs ironiques, où la valorisation est concordante avec l'environnement textuel, mais discordante avec l'énonciateur et enfin 3° dans le discours du narrateur, où la valorisation est discordante autant avec l'environnement textuel qu'avec l'énonciateur du discours. De l'ironie, plus ou moins manifeste, il y en a dans toutes ces formes. Mais alors que dans les deux premières formes, la majuscule, concordante avec les propos de

[1] Henri Godard, Poétique de Céline, Paris, Gallimard, 1985, p. 92.
[2] Danièle Racelle-Latin, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline, roman de la subversion et subversion du roman : langue, écriture, fiction*, Bruxelles, éd. Palais des Academies, 1988, p. 93.

l'énoncé, ne fait qu'intensifier la subversion, dans la troisième forme, la majuscule est à elle seule responsable de l'introduction d'une voix différente.

Discours direct

Tout discours direct rapporté fait apparaître deux voix, la voix de l'énonciateur du discours direct et la voix du rapporteur, qui se manifestent de façon paradigmatique. Or, dans le *Voyage*, une tension permanente entre les deux voix s'installe, en raison du positionnement idéologique du narrateur, diamétralement opposé à presque tous les énoncés rapportés. Henri Godard souligne que « la citation vaut à elle seule parodie »[1] et que le discours d'autrui « n'est cité que pour être mieux retourné contre lui-même par l'effet du contexte »[2]. Ce signe graphique, qui reste sous le contrôle du narrateur fictif en tant que scripteur[3], ne fait qu'accentuer l'emphase de ces discours, afin de mieux la dénoncer. La majuscule dans le discours direct semble donc être l'un des signaux les plus sûrs de l'ironie, comme le souligne d'ailleurs Philippe Hamon : « les ressources mêmes de la typographie permettent sans doute de se passer du point d'ironie. Les majuscules, notamment, qui miment efficacement l'emphase et la grandiloquence de nombreux discours sérieux, fonctionnent volontiers, quand on les multiplie, comme des hyperboles de ces derniers. »[4] Le choix de marquer textuellement l'emphase que le personnage homodiégétique Bardamu ressent dans la voix du Professeur Bestombes, respectivement de Roger Puta, se transforme automatiquement en un indicateur subtil d'ironie, signe d'une polyphonie finement discordante : « C'est de *l'Histoire* ça mes amis, ou je m'y connais pas ! Et quelle *Histoire* ! »[5] ; « Ils sont allés d'instinct et d'emblée se fondre avec notre véritable raison d'être, notre *Patrie*. […] C'est une vérité du cœur, la *Patrie*, comme toutes les vérités essentielles, le peuple ne s'y trompe pas ! »[6]

Discours direct ironique

Dans le discours ironique proprement dit, la majuscule joue un rôle comparable, celui d'accroître la distance entre les deux voix. La similarité fonctionnelle résulte d'une certaine analogie entre les deux discours. Alors que le discours direct est une « mention » proprement dite d'un autre discours (qui en l'occurrence s'avère idéologiquement opposé), le discours ironique feint d'être la « mention » d'un discours antagonique, à qui appartient en réalité la valorisation, mais, à la différence du discours direct, l'ironie est ici ouvertement assumée. Le

[1] Henri Godard, *op. cit.*, p. 134.
[2] *Ibid.*, p. 135.
[3] Le terme « scripteur » est pris ici dans la terminologie d'Henri Godard, pour qui le « scripteur » est le narrateur fictif en train d'écrire son histoire. (*Ibid.*, p. 35).
[4] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 85.
[5] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1981, p. 105.
[6] *Ibid.*, p. 94.

concept de « mention » est essentiel pour comprendre le rapprochement entre le discours direct et le discours ironique. Selon Sperber & Wilson, l'ironie se construit sur le modèle d'une « mention » d'un discours différent, qui, en contraste avec le positionnement de l'énonciateur, devient ridicule : « Nous soutenons que toutes les ironies typiques, mais aussi bien nombre d'ironies atypiques du point de vue classique, peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition ; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse et de pertinence »[1].

Cette forme d'ironie qui implique le fonctionnement pseudo-valorisant de majuscule apparaît plus particulièrement dans le monologue du personnage Princhard (pacifiste, antipatriote), qui, en tant que scripteur de son « brouillon », se sert de ce signe graphique pour stigmatiser l'emphase disproportionnée attachée à certains mots dans les discours patriotiques : « Elle s'est mise à accepter tous les sacrifices, d'où qu'ils viennent, toutes les viandes la *Patrie*… Elle est devenue infiniment indulgente dans le choix de ces martyrs la *Patrie* ! »[2] ; « Ils lui montrent eux les routes de la *Liberté* ! »[3]. Dans de telles phrases, en tant que trace tangible d'un discours impossible à attribuer à Princhard, la majuscule marque la plus forte intensité ironique, ce qui permet la mise à distance radicale du discours étranger. Par ailleurs, l'agencement textuel que Céline met en place, en disposant les termes avec majuscule à la fin des phrases, permet à l'ironie d'évoluer toujours vers sa charge maximale.

Discours du narrateur

Une forme différente de polyphonie est à remarquer lorsque le narrateur utilise la majuscule pour des mots intégrés dans son propre discours, dont la valorisation apparaît incompatible avec son positionnement idéologique. La majuscule s'infiltre en tant que trace d'un discours étranger, dont le narrateur ne mentionne la valorisation que pour mieux l'abîmer, ironiquement. Contrairement aux discours directs emphatiques et aux discours directs ironiques, ce type de polyphonie s'avère assez subtil. Le narrateur cache ses intentions subversives, en s'appuyant sur le fait que les termes qui y sont impliqués présentent une charge idéologique faible, où la majuscule peut passer pour normative. C'est le cas, par exemple, pour la majorité des noms de fonction. Le lexème « Gouverneur » en est peut-être l'exemple le plus remarquable. Un des rares noms de ce type à être écrit uniquement avec majuscule, il introduit dans le texte la fine moquerie du narrateur contre le discours flagorneur[4] des coloniaux à l'adresse de ce haut responsable tant redouté. Le poids de la subversion est accentué par la densité textuelle du terme (dans la séquence narrative qui présente l'épisode colonial, on retrouve pas moins de 14 occurrences du mot), mais aussi, subrepticement, par sa distribution à la fin du groupe

[1] Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Les Ironies comme mentions*, in « Poétique », n° 36, novembre 1978, p. 409.
[2] Céline, *op. cit.*, p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 69.
[4] « Cette manière d'écrire sent la flagornerie » (André Jouette, *Dictionnaire d'orthographe et expression écrite*, Paris, éd. Le Robert, 1993, p. 405).

rythmique, généralement en dislocation : « On leur apprenait à ces recrues le droit et la façon d'admirer le *Gouverneur*. Il avait l'air le *Gouverneur* de promener sur son uniforme tout l'or de ses finances […] Il s'envoyait Vichy chaque année le *Gouverneur* et ne lisait que le Journal Officiel. »[1] Ces voix qui se manifestent dans le mot à majuscule « Gouverneur », discordantes par rapport au discours du narrateur, surgissent comme des « accents » énonciatifs contrastants, qui imposent non pas uniquement un mouvement en profondeur, paradigmatique, mais également syntagmatique[2]. Contrairement au deuxième type d'intégration (discours direct ironique), où la majuscule augmente l'effet ironique, mais ne le crée pas, ici la majuscule est la seule responsable de la manifestation d'une autre voix. En conséquence, sa suppression entraînerait l'effacement complet de la voix discordante, et de tout effet subversif associé.

Polyphonie discordante

Céline ne se limite pas à mettre en place, par l'usage de la majuscule, des accents énonciatifs de nature contradictoire. Il va toujours dans le sens de la surenchère de ces contrastes. L'amplification de la polyphonie discordante devient ainsi l'une des caractéristiques essentielles du style célinien repérable au niveau énonciatif. L'usage préférentiel d'un registre lexical bas dans le contexte de ces majuscules pseudo-valorisantes représente pour Céline un outil de choix censé creuser le contraste, accentuer le rapport sémantique oppositif[3]. De nombreuses séquences textuelles hétérogènes se créent ainsi, à accentuations contradictoires. L'apparition de ces deux accents de nature différente engendre un effet de « contrepoint » musical responsable de la destruction de l'uniformité et de l'harmonie syntagmatique et énonciative[4].

La stigmatisation oppositive des discours étrangers, à l'aide du lexique dévalorisant, implique plutôt des mots dépourvus d'une valorisation intrinsèque palpable. Dès lors qu'elle est insérée dans un environnement textuel dépréciatif, toute majuscule devient « narquoise »[5] : « […] il lui fut confié (elle avait des relations) dans

[1] Céline, *op. cit.*, p. 126.

[2] En étudiant, dans le roman humoristique anglais, un phénomène similaire (l'intégration ironique, dans le discours du narrateur, des mots appartenant à l'opinion publique), Mikhaïl Bakhtine envisage les voix qui y ressurgissent comme des accents paradigmatiques : « ce sont deux consciences, deux volontés, deux voix, donc deux accents, qui participent à l'hybride littéraire intentionnel et conscient » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éd. Gallimard, 1978, p. 177). Ces voix créent en même temps, de manière syntagmatique, « un état mouvementé et vif, une oscillation parfois rythmique » (*Ibid.*, p. 123).

[3] Danièle Racelle-Latin souligne ce contraste, sans pour autant saisir la valeur subversive qui est incrustée déjà dans la majuscule ; ce signe reste, dans son approche, soumis à une fonction valorisante : « le bas registre de la narration entre en opposition avec le prestige des mots dotés d'une majuscule. » (Danièle Racelle-Latin, *op. cit.*, p. 93).

[4] Le Petit Robert définit le contrepoint musical comme une « théorie de l'écriture polyphonique », comme un « langage musical horizontal (opposé à harmonie) » (*Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, éd. le Robert, 2008).

[5] André Jouette, *op. cit.*, p. 402.

l'hôtel même, la *Direction* d'un service spécial, celui des beignets aux pommes pour les hôpitaux de Paris. »[1] ; « […] elles ne menaient nulle part les routes de *l'Administration* […] »[2]; « Le *Commandant* du navire, gros malin trafiqueur et verruqueux […] »[3]; « […] il était syphilitique leur *Directeur* […] »[4]. Dans ces situations, la majuscule est l'unique responsable du contraste, tantôt avec la situation narrative en elle-même (dans les deux premiers exemples), tantôt avec les lexèmes de bas registre ou dévalorisants (« gros malin », « trafiqueur », « verruqueux », « syphilitique »). Effectivement, en l'absence de la majuscule, aucun contraste ne serait perceptible.

Il arrive souvent que l'opposition majuscule/registre dévalorisant soit interne au discours du narrateur. Céline n'hésite pas à miner, par l'environnement textuel, son propre discours, le rendant ridicule. Se trouvent ainsi impliquées dans cet effet polyphonique deux « voix », qui relèvent en réalité de la tension permanente entre le côté littéraire et le côté populaire du même narrateur. Alors que la stigmatisation des personnages à idéologie discordante concerne les mots tout à fait banals, la dissociation interne à la voix du narrateur implique généralement des mots qui ont une « prétention à un statut philosophique »[5], tel le mot « Destin » dans la phrase suivante : « J'avais un passé poisseux et il me remontait déjà comme des renvois du *Destin*. »[6] Pour ces mots abstraits à propension philosophique, la majuscule accentue l'abyme déjà existant entre le prestige du terme philosophique (« Destin ») et la dévalorisation contextuelle (« poisseux », « remonter des renvois ») ; sa disparition ne ferait qu'atténuer le contraste, sans pour autant l'annuler.

Parfois, le rapport d'opposition entre la majuscule et le contexte est beaucoup plus subtil, car il ne marque pas l'opposition de face, mais par des moyens plus discrets, relevant de l'allusion et de l'activation de sens paradigmatiques secondaires. Dans la séquence « en train de filer un petit *Monsieur* »[7], la majuscule gratifiante[8] à « Monsieur » (accentuée par le surnom du personnage, qui apparaît quelques lignes plus loin suivant une spirale valorisante ascendante : « le Cid ») amplifie le contraste avec l'adjectif « petit », introduisant un subtil effet ironique, alors que dans la phrase « Le vieux monsieur se rapprocha de nous »[9], malgré la déférence plus manifeste, le mot garde la minuscule. La majuscule sert donc à marquer un contraste plutôt qu'à valoriser. La discordance entre les termes « petit » et « Monsieur » suggère la situation dans la narration, représentée par le

[1] Céline, *op. cit.*, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 134.
[3] *Ibid.*, p. 117.
[4] *Ibid.*, p. 133.
[5] Henri Godard, *op. cit.*, p. 92.
[6] Céline, *op. cit.*, p. 465.
[7] *Ibid.*, p. 370.
[8] « Dans les rapports entre les hommes, on devine ce que la majuscule peut apporter : d'un homme elle fera un seigneur ! Le simple monsieur devient de plus en plus Monsieur, titre, à l'origine, réservé au frère du roi ! » (Albert Doppagne, *Majuscules, abréviations, symboles et sigles*, Paris, Duculot, 1991, p. 9).
[9] Céline, *op. cit.*, p. 108.

balancement entre idéal (valorisation) et réalité, car ce « Monsieur » cherche « une *petite* amie bien élevée, son rêve »[1] mais n'arrive jamais à atteindre son idéal : « elles n'étaient jamais assez bien *élevées* pour son goût ». Toute la structure est sous le signe du contraste, grâce à des choix lexicaux très fins. Le mot « élevées », en activant le sens concret (« haut »), entre en contraste avec « petit », et introduit une situation qui littéralement est comique : les petites amies doivent être « bien élevées » pour arriver aux exigences d'un « petit ». Le syntagme « petites amies » est à son tour d'une extrême efficacité pour mettre en place l'antagonisme, car ce « Monsieur » espère trouver cette qualité (d'être « bien *élevées* ») chez des « *petites* amies ». L'effet oppositif s'installe également entre « grandes » et « petites » dans le syntagme « deux grandes espèces de petites amies ». On observe que cet antagonisme ne se manifeste jamais de face, de manière nette, mais par la collision d'un sens principal tantôt avec une connotation (comme pour la majuscule de « Monsieur »), tantôt avec un sens de nature différente (« élevées », activant le sens propre), tantôt avec un sens qui a perdu tout contact de nature sémantique avec le sens premier (dans « petite amie », il n'y a rien de « petit »).

Trois énonciateurs

Certaines majuscules peuvent créer un effet polyphonique remarquable, qui consiste à multiplier le nombre d'énonciateurs qui se manifestent paradigmatiquement dans un seul énoncé. Ce nombre passe, chose surprenante, de deux à trois. Cet effet, qui résulte de la recombinaison de deux formes de polyphonie ci-dessus mentionnées, est rendu possible grâce à l'identification non équivoque de la source énonciative responsable de la valorisation par la majuscule. Dans la phrase suivante, qui fait partie du discours direct ironique de Princhard, trois niveaux énonciatifs semblent se manifester : „«Les hommes qui ne veulent ni découdre, ni assassiner personne, les *Pacifiques* puants, qu'on s'en empare et qu'on les écartèle !»”[2]. Le plus « profond » niveau énonciatif est représenté par le discours du groupe générique des « pacifiques ». La valorisation présente dans la majuscule du mot « Pacifiques » leur appartient. Le segment antérieur, « Les hommes qui ne veulent ni découdre, ni assassiner personne », peut être considéré d'ailleurs comme un écho de ce même discours, plus vague cependant. Les « patriotes » reprennent ce mot, avec la valorisation afférente, dans leur propre discours, le rendant ainsi manifestement subversif. Un seul mot est intégré dans un discours étranger, on se trouve donc à peu près dans le troisième cas de figure (discours d'un énonciateur, avec reprise d'un unique mot appartenant à un discours idéologique adverse, suivi de subversion ironique). L'attachement d'un adjectif profondément dénigrant, « puants », permet aux « patriotes » (guerriers) de prendre position contre l'effet de valorisation, et de délimiter ainsi clairement leur propre territoire énonciatif. À son tour, le discours des patriotes est repris ironiquement par Princhard, cette fois-ci dans son intégralité. Le terme « Pacifiques » subit ainsi une deuxième mise en abyme, qui arrive ainsi à superposer la valorisation initiale (du

[1] *Ibid.*, p. 371.
[2] *Ibid.*, p. 70.

groupe générique des « pacifiques ») avec la propre valorisation de Princhard. Il n'en demeure pas moins que la valorisation n'est pas directement sienne, mais, par le biais de la double mise en abyme ironique, provient d'une source plus profonde.

Ce fragment conjugue une double forme de polyphonie, une polyphonie ponctuelle, qui implique le discours des « pacifiques » et celui des « patriotes », et une polyphonie étendue, qui engage le discours des patriotes et celui de Princhard. Les effets de la majuscule concernent toutefois uniquement la première forme. La présence de la majuscule n'a pas de conséquences sur l'ironie phrastique élargie, c'est-à-dire sur la manifestation de la voix des patriotes dans le discours de Princhard. En revanche, elle est indispensable pour faire apparaître la voix la plus profonde, la plus enfouie, celle des pacifiques. En l'absence de la majuscule, le nombre d'énonciateurs se réduirait à deux - comme d'ailleurs dans toute forme d'ironie classique.

Polyphonies dans l'enchaînement syntagmatique

La majuscule sert par ailleurs à installer un effet de variation qui se construit par la présence, dans l'enchaînement syntagmatique, de deux types de polyphonie différente.

Ainsi, la polyphonie subtile du discours direct est suivie par un effet polyphonique plus évident présent dans le discours du narrateur. Ainsi, Céline aime reprendre dans son propre discours un terme qu'il a d'abord marqué avec majuscule dans le discours direct emphatique. Dans la structure suivante, le syntagme prononcé avec emphase par Puta, « Défense Nationale », est repris dans le discours du narrateur : „«Je ne vous demande pas d'où vous venez ! Eh non ! *Défense Nationale* avant tout, c'est mon avis ! » À ces mots de *Défense Nationale*, il se fit tout à fait sérieux, Puta, comme lorsqu'il rendait la monnaie…”[1]. En raison de son statut fonctionnel (mention), la deuxième occurrence est en quelque sorte à mi-chemin entre la responsabilité énonciative de Puta et celle du narrateur. En règle générale cependant, la reprise ironique semble complètement intégrée dans le discours du narrateur. Le procédé d'intégration est loin de marquer une prise en charge énonciative. Tout au contraire, il permet d'obtenir le détachement énonciatif maximal. Par exemple, dans le fragment suivant, Céline utilise le mot « Maire » avec la majuscule valorisante d'abord dans le discours direct, pour marquer l'emphase de ce discours, ensuite il feint de le placer sous sa propre responsabilité énonciative, en le rendant ainsi manifestement subversif : „«Je suis le *Maire* de Noirceur – qu'il a annoncé tout de suite, sans qu'on lui demande – et j'attends les Allemands ! » Et il est sorti au clair de lune pour nous reconnaître le *Maire*.”[2] Cette séquence rend par ailleurs manifeste la manière dont Céline reprend, dans son propre discours, les mots appartenant à des discours autres. Il s'agit, en réalité, d'une relation de mise en abyme subversive, que la dislocation du terme « Maire », dans le discours du narrateur, vient par ailleurs renforcer. En effet, cette dislocation crée un effet d'instance, qui touche non pas tant le mot, que l'emphase produite par ce mot, ce qui augmente la charge subversive contre le discours direct du maire.

[1] *Ibid.*, p. 105.
[2] *Ibid.*, p. 44.

La variation est parfois plus subtile. Tout en étant intégrés dans le discours du narrateur, les termes concernés appartiennent toutefois à des contextes de nature différente : une forme de polyphonie concordante est suivie d'une forme de polyphonie discordante. Voici un exemple où, dans la même phrase, Céline varie la nature de la polyphonie : « Il s'épuisait en de touchants efforts, le *Maire* de Noirceur, ardent à nous persuader que notre *Devoir* était bien de foutre le camp tout de suite à tous les diables, moins brutal certes mais tout aussi décidé dans son genre que notre commandant Pinçon. »[1] Dorrit Cohn introduit la notion de « contagion stylistique » lorsque « le lexique est fortement influencé (ou contaminé) par le langage intime de l'être fictif qui en est la cause »[2]. Il apparaît que, dans le contexte, le mot « Maire » est effectivement intégré dans un discours contaminé par la façon de parler du maire, et de ce fait, sa valorisation est en quelque sorte concordante avec l'entourage textuel. En effet, en employant des lexèmes appartenant à un registre soutenu, Céline introduit dans son récit l'écho de la verbosité pompeuse du maire : « s'épuisait », « ardent », « persuader », « touchants efforts ».

Une situation tout à fait différente se présente pour le lexème « Devoir ». S'il apparaît comme discordant par rapport au discours qui l'entoure (« que notre Devoir était bien de foutre le camp »), c'est en raison de la nature même de ce discours. On est en présence d'un discours rapporté en style indirect, qui est censé éliminer les traces de l'énonciateur primaire. Céline ne respecte pas l'exigence de « homogénéité »[3] du discours indirect : de toute évidence, il garde, grâce à la majuscule au mot « Devoir », un morceau du discours originaire de l'énonciateur primaire (le maire), dont la voix s'est infiltrée auparavant, en filigrane, sous la forme de la contagion. Le mot « Devoir » écrit avec majuscule aurait suffi pour marquer une certaine opposition, même si le discours du narrateur avait été neutre lexicalement. Or, Céline creuse la distance idéologique avec la voix du maire, en utilisant, dans son propre discours, des lexèmes à connotations fortement dévalorisantes (« foutre le camp », « à tous les diables »), qui rapportent le sens des propos du maire, mais sont loin d'en marquer la lettre : l'appartenance de ces lexèmes au rapporteur (narrateur homodiégétique) est au demeurant confirmée par le commentaire qui suit (« moins brutal certes »), indiquant que la « brutalité » appartient au rapporteur et non pas au maire. La présence des majuscules fait ainsi apparaître instantanément deux façons de marquer la polyphonie. Dans la première occurrence, la majuscule s'accompagne de tout un ensemble lexical, alors que dans la deuxième, en tant que vecteur de la polyphonie discordante, de l'hétérogénie énonciative, elle assume à elle seule ce rôle : c'est justement la mise en place de la contradiction énonciative qui justifie son usage.

---

[1] *Ibid.*, p. 45.
[2] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, éd. du Seuil, Paris, 1981, p. 50.
[3] Jacqueline Authier, « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », in DRLAV, n° 17, septembre 1978, p. 27.

Quelle qu'en soit la forme de manifestation, la majuscule se présente dans le *Voyage au bout de la nuit* comme un masque énonciatif indéniable. Sous le couvert de la valorisation, elle ne cesse pas, en mettant en abyme, de dévaloriser. Derrière un énonciateur, elle dissimule – ou plutôt elle donne à voir – un autre, qui parvient à se dévoiler grâce à son absence même.

BIBLIOGRAPHIE:

Authier, Jacqueline, « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *DRLAV*, n° 17, septembre 1978.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éd. Gallimard, 1978.

Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, éd. Gallimard, 1981.

Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, éd. du Seuil, Paris, 1981.

Dictionnaire Le Petit Robert, Paris, éd. le Robert, 2008.

Doppagne, Albert, *Majuscules, abréviations, symboles et sigles*, Paris, Duculot, 1991.

Godard, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

Jouette, André, *Dictionnaire d'orthographe et expression écrite*, Paris, éd. Le Robert, 1993.

Racelle-Latin, Danièle, *Le ''Voyage au bout de la nuit'' de Céline, roman de la subversion et subversion du roman : langue, écriture, fiction*, Bruxelles, éd. Palais des Academies, 1988.

Sperber, Dan, Wilson, Deirdre, « Les Ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, novembre 1978.