

ILONA POMIAN

L'UNIVERS GROTESQUE
DANS « LE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT »
DE LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Le premier roman de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*¹, est un véritable laboratoire de la laideur. Maints esthéticiens trouveraient dans ce texte une matière à exploiter tout exceptionnelle. Aujourd'hui, nous avons la chance de compter la laideur parmi d'autres catégories esthétiques, telles la beauté, l'harmonie, le tragique, le comique ou l'ironie. Néanmoins, le laid n'était envisagé, durant des siècles, que par l'opposition au beau. Incontestablement, l'héritage des esthétiques antérieures, surtout celle médiévale², y est très précieux. Celle-ci, était strictement liée à la vie religieuse de l'époque. Ainsi, le beau et le laid dans l'Europe chrétienne au Moyen Age jouaient-ils un rôle exceptionnel. La première catégorie exprimait tout ce qui était positif, beau et divin, contrairement à la seconde qui faisait penser aux péchés, à la condamnation et à la mort. C'est seulement dans la première moitié du XIX^e siècle, l'époque qui s'inspirait fortement à l'esprit médiéval, que l'esthétique littéraire s'est mise à changer de forme, de manière, soi-disant, officielle. Les manifestes littéraires, telle la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo (1827), ont ouvert une époque au laid qui fonctionne comme une des catégories esthétiques ayant les mêmes droits que le beau. Indubitablement, la laideur est présente dans l'art depuis toujours. Sauf qu'avant le romantisme, elle définissait ce qui était le contraire de la beauté, c'est-à-dire elle comprenait l'ensemble des phénomènes dont les propriétés

Mgr ILONA POMIAN – candidate au doctorat à l'Institut de Philologie romane de l'Université Catholique de Lublin Jean Paul II ; adresse pour correspondance : Al. Raclawickie 14, PL 20-950 Lublin ; e-mail : ilona.pomian@gmail.com

¹ Désormais le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline sera noté VBN.

² Cf. U. ECO, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków, 1997.

renonçaient aux critères du beau acquises à une époque donnée. Dans l'Antiquité on différenciait la laideur de ce que l'on présentait dans l'œuvre, et la laideur de l'œuvre même, au niveau de la forme. Néanmoins, on attribuait une validité esthétique uniquement au premier de ces deux cas. L'autre était pris tout simplement pour l'imperfection de l'œuvre (GŁOWIŃSKI 2002 : 71). Finalement, le rôle de cette catégorie esthétique n'a augmenté qu'à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, parallèlement à l'apparition des mouvements artistiques tels que le naturalisme, le futurisme, le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme ou bien, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le pop art. Tous ces courants, surtout le naturalisme, toléraient ou encore propageaient la laideur, également la laideur formelle. Par conséquent, dans les arts plastiques, les créateurs, en utilisant les objets usuels quotidiens, voire des ordures, ont appelé à la vie des formes toutes nouvelles, comme le collage ou bien le ready-made. En revanche, dans la littérature, ces changements étaient perceptibles surtout dans la versification des poèmes, par exemple, dans les calligrammes d'Apollinaire, ou dans les distorsions de la narration, comme c'était le cas du flux de conscience de James Joyce.

Céline, lui aussi, s'inscrit dans l'histoire de cette évolution esthétique. Sur le marché littéraire, son œuvre se montre révolutionnaire, parce qu'elle est presque entièrement baignée de la laideur. En même temps, il est le premier à utiliser cette catégorie esthétique non seulement dans l'aspect sémantique, mais aussi pour donner forme à son œuvre. Ce caractère double du laid implique son omniprésence dans le roman. Ainsi, l'auteur arrive-t-il à rendre parfaitement des phénomènes affreux à l'aide du « débrillé apparent du style » (DAUPHIN 1976 : 21). Dans ce cas, nous devons donner raison à René Trintzius qui avoue : « [j]e ne sache pas de livre où la forme soit plus inséparable du fond » (DAUPHIN 1976 : 20). Du coup, il faut se poser la question de savoir comment faire pour présenter autrement le monde toujours mauvais, sinon à l'aide des moyens qui impliqueraient toute une série d'associations négatives et qui renforceraient d'avantage l'impression du nihilisme et de l'absurdité de l'univers dans lequel se plongent les héros.

En écrivant le *Voyage au bout de la nuit*, Céline fait recours au grotesque qui, à son tour, est une notion inséparablement liée à la laideur. Le grotesque, quoiqu'il soit profondément enraciné dans la littérature européenne, ne revoit sa renaissance qu'au vingtième siècle. C'est avec cette convention littéraire que l'auteur est capable de construire une œuvre pleinement imprégnée du laid. Essayons d'analyser comment il applique les principes du

grotesque dans son premier roman. Pour notre analyse, nous nous permettons de nous servir de la définition du grotesque élaborée par Michał Głowiński.



Image 1 : Umberto BOCCIONI, *Forze di una strada*, 1911.

Dès les premières pages du livre, nous remarquons le goût particulier de Céline pour les formes exagérées, épouvantables, monstrueuses et avachies. Nous pénétrons dans de véritables microcosmes de la laideur qui se présentent aux yeux du protagoniste-narrateur durant ses voyages à travers le monde. Chaque destination possède son propre caractère que l'auteur essaye d'exprimer en mettant en relief leurs traits négatifs. Parfois, il les pousse à l'extrême, en amplifiant et en exagérant leur caractère distinctif, ce qui tourne en ridicule certains personnages, leurs attitudes et même tous les systèmes sociaux dans lesquels il leur arrive de vivre. Par conséquent, l'homme célinien, relativement à la latitude à laquelle il se trouve, reçoit une caricature de l'image adéquate à la situation donnée. Tout en lisant le roman, nous saisissons que l'auteur traite l'homme de chair à canon, de « sac à larves » (VBN 116), de rouage de la machine ou bien, tout simplement, de « tripes tièdes et mal pourries » (VBN 337). Céline ridiculise l'homme soit

en le réduisant tout simplement aux processus biologiques, soit en déformant les attitudes conventionnellement acquises par la société en tant que correctes, comme c'est le cas du patriotisme et de l'héroïsme. En ce qui concerne la notion même de la caricature, elle « manipule deux éléments qui caractérisent l'essence de la beauté selon tous les esthéticiens depuis Platon et Aristote : la grandeur (*megethos*) et la mise en ordre (*taxis*) » (DEMERSON 1996 : 184). Il semble que, dans son premier roman, Céline montre au lecteur la forme caricaturale du patriotisme. Il diminue son rôle en sapant ainsi les valeurs fondamentales de la fierté nationale des Français. L'écrivain présente le problème de l'héroïsme sous un autre jour que, par exemple, André Malraux dans la *Condition Humaine* l'a fait, dont les héros, persuadés de la légitimité de leurs actes et profondément croyants en succès de leur mission, sont prêts à faire des sacrifices pour une cause. En revanche, le héros célien, un jeune homme, se laisse emporter par une vision idéaliste de l'ardeur au combat. Son zèle, attaché aux promesses de la gloire immortelle, le pousse à s'engager dans l'armée. De surcroît, il le fait, sans y réfléchir spécialement, comme il l'explique à Arthur Ganate, juste pour « voir si c'est ainsi » (VBN 10). Malheureusement, la déception arrive très vite. « Comment aurai-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy ? », se plaint-il (VBN 14). « Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes ? A présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... » (*ibid.* 14). Il se peut que selon Céline, le patriotisme soit un élan simple et écervelé propre aux « gamins » qui ne pensent qu'au prix final, ladite gloire. Ils semblent ne pas se rendre compte du fait qu'en entrant dans la guerre ils seraient obligés de passer par l'enfer, de verser leur sang pour la Patrie ou même de perdre la vie afin qu'un jour peut-être quelqu'un mentionne leur nom. L'enthousiasme du protagoniste-narrateur se termine au moment où « il s'est mis à y en avoir moins des patriotes [...] et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route » (VBN 10).

Déjà au front, Bardamu commence à comprendre que les idées de l'héroïsme et du patriotisme qui se trouvent gravées dans son esprit se révèlent un de mensonges flagrants qui mènent à la mort les soldats naïfs comme lui et son camarade, Robinson, rencontré pour la première fois durant la guerre. Toutefois, leur naïveté leur permet de ne pas se compter parmi ceux qui sont condamnés à l'échec, voire à la mort. Nous voudrions bien citer un fragment qui est une vive réflexion des espoirs crédules du héros, Bardamu.

« Ils sont peut-être tous morts à l'heure actuelle ? que je me demandais. Puisqu'ils ne veulent rien comprendre à rien, c'est ça qui serait avantageux et pratique qu'ils soient tous tués très vite... Comme ça on en finirait tout de suite... On rentrerait chez soi... On repasserait peut-être place Clichy en triomphe... Un ou deux seulement qui survivrait... Dans mon désir... Des gars gentils et bien balancés, derrière le général, tous les autres seraient morts comme le colon... Comme Barousse... comme Vanaille... (une autre vache)... etc. On nous couvrirait de décorations, de fleurs, on passerait sous l'Arc de Triomphe. On entrerait au restaurant, on vous servirait sans payer, on payerait plus rien, jamais plus de la vie ! On est les héros ! qu'on dirait au moment de la note... Des défenseurs de la Patrie ! Et ça suffirait !... On payerait avec des petits drapeaux français !... La caissière refuserait même l'argent des héros et même elle vous en donnerait, avec des baisers quand on passerait devant la caisse. Ça vaudrait la peine de vivre » (VBN 18).

Par conséquent, Céline déforme et ridiculise cette vertu universellement admirée chez les soldats. L'héroïsme dans le cas de Bardamu n'est qu'un slogan dépourvu de contenu, c'est-à-dire des véritables actes héroïques. Le protagoniste se fait connaître en tant que lâche, mais le lâche qui a pourtant l'ambition de se transformer en héros, en « défenseur de la Patrie » (*ibid.* 18), sans la nécessité de s'exposer à un risque quelconque. Ainsi, après avoir gagné la blessure et, par conséquent, la médaille, il se retrouve dans un hôpital parisien où il peut finalement réaliser son but en se dédiant à radoter à propos de ses actes de courage présumés. Il rivalise d'invention aussi avec Branledore et qui sera le meilleur en inspirant de l'admiration du personnel de l'hôpital.

Le clou qui, une fois pour toutes, tourne en ridicule le patriotisme célienien est dû à l'introduction du personnage de Lola. Cette infirmière américaine, qui se prend pour une patriote « air Jeanne d'Arc » (VBN 50), remplit une « fonction bénigne » (*ibid.* 50). Pour elle, le devoir des beignets, « modeste certes, mais sacré quand même » (VBN 51) devient la source d'un conflit tragique. En effet, sa mission lui vaut quelques kilogrammes supplémentaires, ce qui lui fait venir à l'esprit l'idée d'une désertion éventuelle. Cependant, ayant l'aversion pour la lâcheté, elle ne tolérerait pas la possibilité de céder son devoir à quelqu'un d'autre. Par conséquent, « [e]lle [a] en peu de temps aussi peur des beignets que [Bardamu] des obus » (VBN 51).

Bien que la caricature soit très importante pour la convention littéraire du grotesque, elle n'en est pas l'unique composante. Philippe Sollers remarque en 1988 que « [p]eu de livres ont aussi grande puissance de vision que *Voyage au bout de la nuit*. Vision intense : celle de la révélation de la misère, de la guerre, de la maladie sans fin, de la mort » (GODARD 1991 :

186). Il ajoute que « [l]e héros métaphysique de Céline est ce petit homme toujours en route, entre Chaplin et Kafka mais plus coriace qu'eux [...] perplexe, rusé, perdu, ahuri, agressé de partout, bien réveillé quand même, vérifiant sans cesse l'absurdité, la bêtise, la méchanceté universelles dans un monde de cauchemar terrible et drôle » (*ibid.* 186). Mais l'absurdité célinienne qui est ici en cause diffère de celle proposée par Kafka dans *Le Procès* et par Lewis Carroll dans *Alice au pays de merveilles*. Joseph K., le héros kafkaïen, se retrouve inopinément dans une situation inexplicable, qui n'a aucune raison d'être. Alice, à son tour, vit des aventures extraordinaires dans un monde irréel qui n'admet pas d'interprétation logique. Bardamu, en revanche, se jette dans un voyage à travers un monde bien réel.



Image 2 : John TENNIEL, illustration du livre *Alice au pays de merveilles*, 1865.

Ce voyage, dont la décision est prise spontanément, lui change de vie complètement, parce qu'il commence à comprendre que les hommes sont énigmatiquement mauvais, d'où qu'ils viennent.

« Ils ne seraient dans un autre quartier ni moins rapaces, ni moins bouchés, ni moins lâches que ceux d'ici. Le même pinard, le même cinéma, les mêmes ragots sportifs, la même soumission enthousiaste aux besoins naturels, de la gueule et du cul, en referaient là-bas comme ici la même horde lourde, bouseuse, titubante d'un bobard à l'autre, hâblarde toujours, trafiqueuse, malveillante, agressive entre deux paniques » (VBN 346).

Paweł Matyaszewski (1984 : 45) se pose la question de savoir si ce que fait Bardamu au cour du roman c'est encore un voyage ou déjà une fuite. Les vagabondages, grâce auxquels le héros s'assure de l'antipathie du monde entier, évoluent vers une poursuite obsessive. Il se peut que Bardamu se mette dans une sorte d'état de dépendance de « se déplacer sans cesse et partout » (*ibid.* 45). Avec des déplacements spatiaux, le protagoniste-narrateur fait également un voyage au fond de lui. Les expériences acquises durant la balade entre les continents lui permettent de créer une véritable philosophie des déplacements. « [C]e ne serait autre part, ni plus agréable, ni pire... » (VBN 364), pense-t-il.

« Un peu meilleur l'endroit [sic !] dans les débuts, forcément, parce qu'il faut toujours un peu de temps pour que les gens arrivent à vous connaître, et pour qu'ils se mettent en train et trouvent le truc pour vous nuire. [...] En somme, c'est le petit délai où on est inconnu dans chaque endroit nouveau qu'est le plus agréable. Après, c'est la même vacherie qui recommence » (VBN 364).

Seulement cette trouvaille contribue à ce que Bardamu finisse par découvrir la source du sentiment de l'absurdité de la vie humaine. Par conséquent, l'homme célinien semble être condamné à une existence qui n'a pas de sens, parce qu'il est forcé de fonctionner dans un univers hostile et plongé dans les ténèbres insondables des esprits maladifs de ses habitants ; dans le monde qui n'apporte rien de plus que la souffrance et la mort. En réalité, le monde dans l'optique célinienne est étouffant, parce qu'en dépit des apparences d'être énorme, il est tout petit à cause du fait que tous ses coins se ressemblent par leurs caractère sinistre et repoussant. L'homme célinien ne saurait remporter le succès ni vivre sa vie heureusement, parce qu'il est déterminé. Dès la naissance, il est autant porteur de vie que des maladie et de mort qui se cachent dans chaque cellule de son organisme, toujours prêtes à se révéler. Le fragment du texte que nous voudrions citer semble exprimer assez catégoriquement l'idée de l'absurdité de l'existence terrestre de l'homme. Celui-ci, sachant qu'il ne peut pas échapper à son destin, se débat de l'aube au crépuscule juste pour donner l'illusion de contrôler sa vie. En revanche, il se laisse emporter par un courant qui le rend impuissant à tel point que son libre arbitre paraît rester en carafe. Bardamu confie en effet :

« je ne peux pas m'empêcher de mettre en doute qu'il existe d'autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar. La grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme

que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde. Cauchemar d'avoir à présenter toujours comme un petit idéal universel, surhomme du matin au soir, le sous-homme claudicant qu'on nous a donné » (VBN 418).

Ultérieurement, tout en pensant au *Voyage au bout de la nuit* dans le contexte de la convention du grotesque, nous ne saurions pas omettre son esprit de contradiction qui se réalise, dans la majorité des cas, par la diversité de l'atmosphère du roman. D'un côté, il s'agit du comportement du héros qui, comme l'évoque Emmanuel Berl en 1976, « veut à la fois être le gosse costaud et le pauvre petit. Il veut qu'on craigne ses biceps et qu'on le plaigne. C'est très difficile de faire les deux choses simultanément. Il en résulte une contradiction. [...] Il y a une joie et une peine de l'écriture » (GODARD 1991 : 181). De l'autre, il importe de ne pas oublier l'ambiance grotesque du roman provoqué par le mélange des éléments tragiques et comiques. Le *Voyage...* n'est pas le premier à présenter les atrocités des temps modernes, telles la belligérance, les problèmes des systèmes colonial et capitaliste, tels que l'esclavage et l'exploitation des subordonnés, puis aussi, les conditions de la vie des banlieusards du Vieux Continent. Quoique Céline soit le premier à introduire le comique dans le style dont il se sert en traitant des problèmes existentiels de l'homme du XX^e siècle. Voici en quoi le *Voyage...* diffère des romans de la grandeur humaine, comme c'est le cas des œuvres de Saint-Exupéry, *Citadelle*, ou de Malraux, *La Condition Humaine* dont nous avons déjà parlé. Le rire³, pour Céline, est une sorte de soupape de sécurité qui permet au lecteur de diminuer la tension produite par des situations tragiques auxquelles il assiste, bon gré mal gré, durant la lecture. Céline vise à pousser le lecteur à rire à l'occasion des moments qui provoqueraient naturellement l'angoisse, le dégoût ou la tristesse. Dans l'épisode guerrier, il plaisante dans des moments qui exigeraient plutôt de la méditation et de la compassion. Il ne s'abstient pas de comparaison et de métaphores provocatrices, par exemple, quand il compare le sang du « colon » à « la confiture [glougloutant] dans la marmite » (VBN 17) ou bien un cheval gravement blessé, ce qui le fait souffrir énormément, à « un âne » (VBN 25). Les récits de l'Afrique et des Etats-Unis provoquent des éclats de rire par les images des gens qui ne savent pas s'adapter au monde où ils

³ Henri Godard consacre au sujet du rire tout un chapitre. Cf. *Louis-Ferdinand Céline. Voyage au bout de la nuit*, Editions Gallimard, Paris, 1991, pp.123-131.

vivent. Par conséquent, nous rencontrons, dans le roman, soit des colonisateurs oisifs et perplexes qui, étant incapables à entreprendre des opérations qui leur permettraient de se libérer de cette pénitence africaine, tombent dans le ridicule ; soit des couples américains qui, vivant sous le même toit, « n'[ont] pas l'air de se parler entre eux, entre sexes, tout à fait comme dans la rue. On aurait dit des grosses bêtes bien dociles, bien habituées à s'en-nuyer » (VBN 199). La période française à son tour est la source inépuisable des situations comiques grâce auxquelles le lecteur a la possibilité de pénétrer dans le monde abominable et imprégné de toute sorte de pourriture matérielle et morale, sans se laisser frustrer totalement. Les drôleries lui permettent de se distancier de la gravité des problèmes concernant la société française du début du vingtième siècle. Une des scènes les plus amusantes du roman a lieu dans un hôtel qui « attir[e] surtout les étudiants de la province » (VBN 358). Céline nous présente l'existence de ces « bourgeois jeunet[s] » (VBN 359) dans un miroir déformant. Ces jeunes hommes qui « réclame[nt] [sic !] de la Bohème pour s'étourdir [...] [v]ers les débuts du moins passe[nt] par une brève et vraie crise d'érotisme, tout l'hôtel vibr[e]. On se lav[e] les pieds. Une randonnée d'amour [est] organisée. L'arrivée des mandats de province [les] décid[e] » (*ibid.* 359). Henri Godard (1991 : 127) commente ce phénomène en expliquant que « [s]ous une forme qui est encore simple et massive, Céline commence dans le *Voyage...* ce travail qui vise à affranchir le lecteur de toute crainte ou de toute révérence à l'égard des langages qui l'oppriment. « Dans ce domaine, », dit-il, « le rire qu'il fait courir tout au long de ses dénonciations les plus violentes est un rire libérateur ».

Et finalement, le grotesque se caractérise par l'introduction dans l'œuvre littéraire des éléments provocateurs qui restent en désaccord avec les règles universellement admises par la société. Le *Voyage au bout de la nuit* dès le 20 octobre 1932 suscite de vives émotions, parce qu'il dépasse les normes universellement reconnues. En effet, il devient l'objet « de polémique, d'enthousiasme pour les uns, d'indignation pour les autres, et finalement de scandale lors de l'attribution du Prix Goncourt le 7 décembre » (GODARD 1991 : 175) qui, en réalité, n'a pas eu lieu. Robert Denoël remarque que ce roman est « impossible à classer, difficile à définir à cause de son originalité » (*ibid.* 173). L'auteur rejette décidément l'opinion selon laquelle sa poétique aurait la source dans le manifeste naturaliste de Zola. Dans la lettre à Milton Hindus du 12 juin 1947, il écrit : « en fait de naturalisme je trouve tout dans *La Tempête* – tout ce qu'il me faut » (*ibid.* 37-38). Comme Shakespeare trois siècles avant, Céline a l'audace d'élaborer sa propre

poétique qui, aux yeux des éditeurs, laisse beaucoup à désirer. Jerzy Sito, dans la préface de la traduction polonaise de *La Tempête* souligne l'importance d'une grande volubilité de l'énoncé, d'une certaine rugosité de la phrase et de son rythme par saccades (SHAKESPEARE 1976 : 10). Nous reconnaissons des moyens similaires dans le *Voyage...*. Seuls ceux-ci visent à s'identifier à l'allure de la civilisation humaine qui, chez Céline, a l'air d'une masse informe, abominable et dépourvue d'un sens quelconque. Nous voyons que les grossièretés, les vulgarismes et les néologismes assidûment intégrés dans le langage du roman sont la meilleure façon de peindre le monde affreux du vingtième siècle. Ce qui frappe aussi au niveau linguistique, c'est le contraste entre la manière d'expression et la situation dont on parle. L'auteur aborde de manière audacieuse des sujets tabou, des saintetés des Français, tels que le patriotisme, la domination coloniale et la beauté irréprochable du français. Par conséquent, il sape la fierté nationale de ses compatriotes.

L'apparition du *Voyage au bout de la nuit* en 1932, livre jugé généralement laid, remplit l'opinion publique de confusion. Indubitablement, le scandale qui l'accompagne augmente d'avantage la célébrité du roman et de son auteur. Céline ose franchir les limites de ce qui est universellement « permis » à l'époque, tout en invitant son lecteur à une aventure inoubliable à travers le roman dont l'univers représenté aussi bien que sa forme suivent les règles dictées par la catégorie du laid. Ladite laideur est résultat des maintes opérations que l'auteur applique scrupuleusement en composant le texte du roman, dont celles provenant de la convention grotesque semblent être dominantes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANCHÉ, Robert : *Des catégories esthétiques*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1979.
 CAROLL, Lewis : *Alice au pays des merveilles*, Editions Gallimard, Paris, 1994.
 CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Podróż do kresu nocy*, Świat Literacki, Izabelin 2005, traduit par Oskar Hedemann.
 — : *Voyage au bout de la nuit*, Éditions Gallimard, coll. Folio, Paris, 1952.
 DAMOUR, A.-C. et J.-P. : *Louis-Ferdinand Céline. Voyage au bout de la nuit*, PUF, Paris, 1985.
 DAUPHIN, Jean-Pierre, [réd.] : *Les critiques de notre temps et CÉLINE*, Éditions Garnier Frères, 1976.
 DEMERSON, Guy : *L'esthétique de Rabelais*, Editions SEDES, Condé-sur-Noireau, 1996.
 ECO, Umberto : *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań 2007.
 — : *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków, 1997.

- GŁOWIŃSKI, Michał [réd.] : *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław, 2002.
- GODARD, Henri : *Louis-Ferdinand Céline. Voyage au bout de la nuit*, Editions Gallimard, Paris, 1991.
- HUGO, Victor : *Cromwell*, Ernest Flammarion, Paris, 1932.
- KAFKA, Franz : *Le Procès*, Editions Gallimard, coll. Folio Classique, Paris, 1987.
- MALRAUX, André, *La Condition Humaine*, Librairie Gallimard, Paris, 1933.
- MATYASZEWSKI, Paweł : *La vision du monde dans le « Voyage au bout de la nuit » de Louis Ferdinand Céline*, la thèse de maîtrise dactylographiée, KUL, Lublin, 1984.
- OLEĐZKA-FRYBESOWA, Aleksandra, RADOWSKA, Krystyna, SADKOWSKI, Waclaw [réd.] : *Literatura na świecie. Céline*, Warszawa, 1990, nr 12, 233.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de : *Citadelle*, Editions Gallimard, Paris, 2000.
- SHAKESPEARE, William : *Burza*, PIW, Warszawa, 1976.
- SOURIAU, Etienne : *Les catégories esthétiques*, Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1956.

IMAGES :

Image 1 : Umberto BOCCIONI, *Forze di una Strada*, <http://www.generativedesign.com/diseagno/D451LKNQ/Cart14.jpg> (consulté le 29 août 2009).

Image 2 : John TENNIEL, illustration du livre *Alice au pays de merveilles*, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Alice_par_John_Tenniel_25.png (consulté le 30 août 2009).

ŚWIAT GROTESKI W „PODRÓŻY DO KRESU NOCY”
LOUIS-FERDINANDA CÉLINE’A

Streszczenie

Niniejszy artykuł prezentuje, w jaki sposób, za pomocą groteski, Louis-Ferdinand Céline tworzy w powieści niepowtarzalny świat brzydoty zarówno na poziomie treści, jak i formy. Posiłkując się definicją groteski Michała Głowińskiego, autorka stara się odszukać i zanalizować jej poszczególne elementy, takie jak: odwoływanie się do osobliwych form, absurd, zderzenie tragizmu i komizmu, jak również stylu wysokiego z niskim oraz łamanie konwencji literackich i społecznych.

Streszcila Ilona Pomian

Mots clefs : grotesque, laideur, caricature, absurdité.

Słowa kluczowe: groteska, brzydota, karykatura, absurd.

Key words: grotesque, ugliness, caricature, absurdity.