

SE DIRE EN SE DEDOUBLANT : BARDAMU, FERDINAND ET LA SCENE ENONCIATIVE DE L'AVEU CHEZ CELINE

Rihab DHAHRI

Doctorante en lettres modernes

LA MO – Littératures Antiques et Modernes

Nantes Université, France

rihab.dhahri@etu.univ-nantes.fr

Résumé : L'étude explore la façon dont Louis-Ferdinand Céline utilise l'alternance entre Bardamu et Ferdinand comme un véritable jeu de mise en scène de sa propre voix. L'auteur de l'article soutient que ce passage d'un prénom à l'autre dépasse le simple choix littéraire : il s'agit d'un mécanisme narratif conçu pour ajuster la frontière entre la personne réelle de l'écrivain, celui qui raconte et le personnage mis en récit. En appuyant son analyse sur les concepts d'ethos, de posture d'énonciation, de pacte autobiographique et d'autofiction, le texte montre comment Céline affirme une présence physique et verbale écrasante tout en entretenant un flou volontaire sur son identité véritable. Le parcours proposé, qui s'étend du *Voyage au bout de la nuit* jusqu'à la trilogie allemande, met en lumière une évolution : le masque de Bardamu s'efface peu à peu au profit de Ferdinand, rapprochant la fiction du nom de famille réel de l'auteur, Destouches, sans pour autant basculer dans la confession autobiographique classique. L'analyse souligne également ce qu'on pourrait appeler la logique de l'aveu impossible. Lorsque le récit aborde des sujets délicats ou compromettants, le texte n'avoue pas directement : il choisit le détour, la surenchère grotesque et un style percutant qui cherche à étourdir le lecteur. En définitive, l'œuvre célinienne se situe dans un espace intermédiaire, à la croisée du roman personnel et de l'autofiction, et invite à revoir les catégories traditionnelles du récit de soi à travers cette gestion permanente de l'instabilité du nom.

Mots-clés : Céline, énonciation, ethos, autofiction, aveu, nom propre, posture discursification.

SAYING ONESELF BY DOUBLING : BARDAMU, FERDINAND AND THE ENUNCIATIVE SCENE OF CONFESSION IN CÉLINE'S WORK

Abstract: Across Céline's oeuvre, the narrative identity remains perpetually unstable. The shift from Bardamu (in *Journey to the End of the Night* and *Death on Credit*) to Ferdinand (in the German trilogy) reflects two distinct masks for a single voice that reveals itself only to retreat. Far from a simple literary convention, this nominal split acts as a calculated enunciative mechanism that continuously recalibrates the distance between the real-life author and the speaking subject.. This places Céline's work precisely within the zone of indeterminacy that Philippe Gasparini explores in *Est-il je ?* (2004), between Lejeune's autobiographical pact (1975) and the autofiction inaugurated by Doubrovsky in *Fils* (1977). The study details how vocal rhythm and stylistic saturation replace conventional confession, turning the nominal instability into a strategic tool of self-presentation.

Keywords: Céline, enunciation, autofiction, discursive ethos, onomastic doubling, autobiographical pact, scene of enunciation, style.

Introduction

Lorsqu'une trajectoire romanesque s'ouvre par les tribulations d'un narrateur désigné comme Ferdinand Bardamu et s'achève, six volumes plus tard, sous la seule voix d'un « Ferdinand », la critique littéraire se trouve confrontée à un problème dont la portée dépasse le cadre étroit de la génétique textuelle ou de l'anecdote biographique. Entre la parution inaugurale de *Voyage au bout de la nuit* en 1932 et l'achèvement ultime de la trilogie

allemande réunissant D'un château l'autre (1957), Nord (1960) et Rigodon (1969), la désignation du sujet parlant subit un glissement décisif, méthodique et révélateur. Loin d'apparaître comme une simple commodité de création, ce remaniement patronymique touche directement aux fondements théoriques du « pacte autobiographique » formalisé par Philippe Lejeune en 1975, lequel repose impérativement sur l'identité stricte établie entre l'auteur empirique, le narrateur du récit et le personnage principal. Or, Louis-Ferdinand Céline ne valide à aucun moment formel ce contrat de transparence : Bardamu ne saurait se confondre sans réserve avec Louis-Ferdinand Destouches, médecin de profession et citoyen inscrit à l'état civil. Pourtant, l'écrivain s'interdit simultanément le confort rassurant de la pure fiction romanesque : le prénom Ferdinand réactive immédiatement le second prénom civil de l'auteur, cela même que le pseudonyme « Céline » s'employait initialement à recouvrir et dissimuler dans le champ social.

Face à ce constat, le présent travail se propose d'interroger la nature strictement énonciative et esthétique de ce nomadisme patronymique à travers une problématique articulée autour de trois axes de recherche majeurs. En premier lieu, il convient de se demander comment le « je » célinien parvient à s'exposer de manière aussi massive, véhémence et omniprésente tout en demeurant fondamentalement insaisissable quant à son ancrage référentiel strict. En deuxième lieu, nous examinerons quel statut générique et théorique il faut accorder à cette identité instable qui résiste sciemment à la classification binaire traditionnelle opposant le roman d'invention à l'autobiographie sincère. En troisième lieu, l'étude évaluera dans quelle mesure la mise en scène spécifique de cette parole retravaille et déplace la possibilité même de l'aveu littéraire, en transformant le récit de soi en un théâtre de la provocation et de l'esquive.

Pour répondre à ces interrogations, la présente recherche s'appuie sur trois hypothèses fondamentales qu'il s'agira de vérifier méthodiquement. La première hypothèse pose que le passage progressif de Bardamu à Ferdinand ne constitue nullement une simple évolution chronologique ou une fantaisie du créateur, mais s'organise comme un dispositif énonciatif régulateur extrêmement précis, destiné à ajuster en permanence la distance entre l'écrivain empirique et l'instance locutrice du discours. La deuxième hypothèse avance que l'instabilité du nom propre génère un espace générique tiers, situé historiquement et théoriquement à l'intersection exacte du pacte autobiographique théorisé par Lejeune et de l'autofiction conceptualisée par Serge Doubrovsky. La troisième hypothèse soutient que ce dédoublement nominal conditionne une stratégie paradoxale de l'aveu : l'accumulation d'éléments potentiellement compromettants ou condamnables se trouve systématiquement neutralisée par des procédés de saturation stylistique, d'exagération grotesque et de théâtralisation énonciative.

Dès lors, les objectifs scientifiques poursuivis par cette étude consistent tout d'abord à analyser l'ethos discursif célinien pour comprendre comment la dynamique de la voix et du rythme prime sur l'identité formelle garantie par le nom propre. Il s'agira ensuite de cartographier de manière rigoureuse le glissement nominal de Bardamu vers Ferdinand à travers l'ensemble de la fresque romanesque célinienne. Un autre objectif essentiel réside dans l'examen précis de la déconstruction de la scène d'aveu dans les moments critiques de l'œuvre, notamment lors des épisodes traitant de la lâcheté militaire ou du séjour à Sigmaringen. Enfin, ce travail ambitionne de discuter la portée théorique globale du cas célinien au regard des typologies contemporaines de l'autofiction et des écrites de soi, en confrontant le texte aux modèles formulés par Lejeune, Doubrovsky, Colonna et Gasparini.

Le corpus d'étude retenu embrasse la totalité du parcours narratif célinien afin de saisir la dynamique d'ensemble de cette trajectoire énonciative. Il associe d'une part le cycle bardamien composé de *Voyage au bout de la nuit* et de *Mort à crédit* (1936), et d'autre part le cycle ferdinandien incarné par la trilogie allemande tardive. Cette démarche comparatiste et séquentielle permettra de suivre les métamorphoses du sujet parlant. Afin de mener à bien cette démonstration, l'article s'articulera autour de quatre chapitres fondamentaux : nous analyserons tout d'abord le déploiement de l'ethos et de la voix du narrateur ; nous examinerons ensuite les mécaniques du dédoublement nominal entre présence et effacement ; nous disséquerons les structures de l'aveu impossible ; enfin, nous mesurerons l'impact théorique du cas célinien sur les définitions contemporaines de l'autofiction.

1. L'ethos du narrateur célinien : la voix comme fondement de la présence énonciative

1.1. Fondements théoriques : l'ethos comme construction discursive

Issue de la tradition rhétorique aristotélicienne où elle désignait la mœurs et le caractère que l'orateur doit afficher pour inspirer confiance à son auditoire, la notion d'ethos a été profondément renouvelée et élargie par les sciences du langage et l'analyse du discours contemporaine. Comme l'a parfaitement établi Ruth Amossy dans ses travaux consacrés à la présentation de soi (2010), l'ethos dépasse largement le cadre restreint d'une posture morale ou d'une stratégie consciente visant la persuasion logique. Il désigne plus fondamentalement l'image de soi globale que tout locuteur projette inévitablement à travers sa manière de prendre la parole, la sélection de ses termes et la structure de sa syntaxe. Cette perspective prolonge et enrichit considérablement les recherches fondatrices de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) sur les marques formelles de la subjectivité dans le langage. Kerbrat-Orecchioni a démontré que l'énonciation porte toujours l'empreinte directe du sujet parlant à travers un réseau complexe d'embrayeurs, de déictiques, de modalisateurs, d'évaluatifs et de termes affectifs qui colorent le discours d'une affectivité irréductible.

Dans le domaine de l'analyse du discours littéraire, Dominique Maingueneau (2004) a affiné cette approche en l'adossant au concept central de « scène d'énonciation ». Selon Maingueneau, le texte littéraire ne se contente pas de transmettre un contenu représentatif ou de raconter une histoire abstraite : il scénographie la parole elle-même en instaurant un cadre énonciatif singulier qui façonne un ethos corporel, vocal et psychologique. Cet ethos précède et englobe le sens propositionnel énoncé. Ainsi, l'identité du sujet narrateur au sein d'un texte littéraire ne doit pas être recherchée prioritairement dans ses déclarations doctrinales directes ou dans les indications de son état civil, mais bien dans le grain spécifique de sa prose, dans le découpage de sa syntaxe et dans les inflexions rythmiques de son énonciation. C'est à partir de cette corporéité de la voix que le lecteur reconstruit la figure et l'autorité de celui qui s'adresse à lui.

1.2. La voix bardamienne : oralité, scansion, rupture

L'application de ces outils linguistiques à l'œuvre de Céline montre d'emblée que l'ethos célinien est avant tout de nature vocale et rythmique. Comme l'a démontré Henri Godard dans son ouvrage capital *Poétique de Céline* (1985), le style célinien ne retranscrit nullement le langage populaire réel ou l'argot des rues de manière mimétique et passive, mais en élabore une transposition littéraire artificielle et hautement élaborée. La phrase courte, les incisions syntaxiques répétées, l'usage systématique de la ponctuation exclamative ou des trois points de suspension, ainsi que la réinvention de l'argot constituent les outils d'une véritable fabrique du style. Ce travail réinvente sur la page blanche l'émotion direct du parler vivant et la tension de la voix saisie dans l'instant.

Dès les premières phrases de *Voyage au bout de la nuit*, le narrateur ne s'installe pas par une présentation formelle de ses titres ou de sa généalogie, mais par une scansion singulière, essoufflée, incisive et rupturiste qui mime la brutalité d'un monologue oral surgissant à l'improviste. Cette oralité travaillée façonne une scène d'énonciation vivante où le narrateur prend à partie un interlocuteur virtuel, instaurant un rapport d'intimité forcée et de connivence immédiate. Cette proximité physique et auditive tend à suspendre le jugement critique du lecteur pour l'immerger dans la temporalité du récit. La célèbre « petite musique » célinienne, loin de se réduire à un simple ornement esthétique, agit comme l'opérateur principal de cette présence énonciative. Le sujet se fait reconnaître non par ce qu'il prétend être sur le plan civil, mais par la signature acoustique incontestable de sa prose.

1.3. Une rhétorique de la sidération plutôt que de la persuasion

En substituant l'effet d'entraînement vocal et le choc émotionnel à la démonstration logique ou à la persuasion classique, la prose célinienne met en place une véritable rhétorique de la sidération. Le rythme effréné, l'empilement des interjections et les ruptures de construction captent l'attention du lecteur en neutralisant ses capacités d'analyse à distance. Ce primat absolu accordé au mouvement et à la scansion permet au texte d'assumer des postures éthiquement hautement problématiques, telles que la revendication scandée de la lâcheté, le cynisme absolu ou la misanthropie radicale, sans jamais laisser au lecteur le temps ou l'espace d'élaborer une contre-argumentation rationnelle. La voix s'impose à l'esprit comme une évidence sensible et esthétique indiscutable.

Cet ethos vocal hypertrophié constitue le véritable ciment qui assure la continuité profonde de l'œuvre tout au long des mutations patronymiques. De Bardamu à Ferdinand, et en dépit des transformations historiques et des traumatismes de l'histoire personnelle de l'auteur, la voix demeure immédiatement reconnaissable dans sa matérialité. La scansion hachée de *Rigodon* prolonge directement les saccades inaugurales du *Voyage*, déplaçant ainsi l'enjeu identitaire : l'authenticité du sujet ne repose plus sur la permanence d'un nom propre garanti par le droit, mais sur la fidélité à un grain vocal et à une énergie énonciative. Contrairement à la tradition de la prose classique ou réflexive représentée par Proust ou Gide, où l'identité se construit à travers une syntaxe distanciée et une analyse psychologique complexe, Céline fonde la présence du sujet sur la rugosité apparente, la vulnérabilité corporelle et la véhémence de son énonciation.

2. Le dédoublement nominal comme stratégie de présence et d'effacement

2.1. Le pacte autobiographique et ses conditions d'énonciation

Pour mesurer la portée de l'innovation célinienne dans le domaine de la scénographie identitaire, il convient de rappeler les définitions canoniques formulées par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (1975). Lejeune définit l'autobiographie comme un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. L'élément juridique et formel indispensable qui fonde ce contrat de vérité repose sur l'équation parfaite et vérifiable entre le nom de l'auteur inscrit sur la couverture, le nom du narrateur qui dit « je » et le nom du personnage dont le parcours est relaté. C'est cette trinité onomastique irréprochable qui engage la responsabilité morale et légale du signataire du livre et qui distingue fondamentalement le témoignage historique ou l'autobiographie du territoire de la fiction romanesque.

2.2. *Bardamu, ou le nom comme écran partiel*

L'examen du cycle bardamien révèle le déploiement d'une posture énonciative extrêmement ambiguë qui déjoue par avance les critères fixes de Lejeune. Dans *Voyage au bout de la nuit* puis dans *Mort à crédit*, le patronyme Bardamu constitue à première vue un masque romanesque évident, une création imaginaire qui place le texte sous le patronage de la fiction. Pourtant, ce masque est d'emblée troué de toutes parts : le personnage-narrateur est doté du prénom Ferdinand, réactivant directement le second prénom civil de Louis-Ferdinand Destouches. De surcroît, le parcours de Bardamu épouse dans ses grandes lignes les étapes décisives de la vie de l'auteur empirique : l'expérience de la Première Guerre mondiale, le séjour en Afrique coloniale, le voyage en Amérique taylorisée, l'exercice de la médecine dans les banlieues populaires d'Aulnay et de Clichy, et l'enfance passée dans les passages parisiens auprès d'une mère commerçante.

Ce dispositif crée ce que l'on peut qualifier d'écran partiel ou de masque translucide. Le lecteur perçoit de manière permanente la dimension fortement autobiographique du matériau raconté, sans que le texte ne ratifie formellement le pacte de vérité par une stricte conformité des noms. Céline utilise la protection juridique du roman pour faire passer un témoignage d'une violence inouïe sur son époque, tout en conservant la liberté de dramatiser, de déformer et de caricaturer les faits vécus sans s'exposer à la réfutation factuelle.

2.3. *Ferdinand, ou le seuil du pacte dans la trilogie allemande*

Lorsque s'ouvre la période tardive de la trilogie allemande, le patronyme romanesque de Bardamu disparaît définitivement du champ textuel. Dans *D'un château l'autre*, *Nord et Rigodon*, le narrateur renonce à ce pronomif fictif pour ne plus se désigner que sous le prénom de Ferdinand, ou à travers les appellations du docteur ou du vétéran de Meudon. Ce glissement ramène le narrateur à la désignation usuelle et intime de l'auteur dans sa vie quotidienne et professionnelle. De plus, le contexte référentiel se fait d'une précision historique absolue : l'exil à travers l'Allemagne en ruines, le séjour dans l'enclave de Sigmaringen aux côtés des dirigeants du régime de Vichy, la détention au Danemark et les accusations d'amnistie ou de déchéance civique sont évoqués avec une fidélité troublante à la réalité biographique.

Pourtant, malgré ce rapprochement spectaculaire avec le réel, l'absence résolue du patronyme civil complet de Destouches empêche la fermeture définitive du pacte autobiographique traditionnel. Ce glissement resserre au maximum l'écart entre l'instance d'écriture et le personnage représenté, sans jamais dissoudre complètement la frontière protectrice de l'espace romanesque. Cette zone d'indétermination maintenue offre à Céline la possibilité tactique de mobiliser un matériau historique direct et hautement compromettant tout en conservant, sur le plan de la forme littéraire, une réserve de dénégarion fictionnelle. Le sujet s'expose dans toute sa matérialité souffrante tout en continuant de jouer avec les codes de la fabulation.

2.4. *Un régime intermédiaire, entre pacte et autofiction*

Par ce positionnement singulier, l'œuvre célinienne anticipe et éclaire les réflexions de Philippe Gasparini présentées dans son essai *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (2004). Gasparini montre qu'il existe historiquement toute une catégorie de textes majeurs qui occupent un espace intermédiaire incertain entre le pacte autobiographique rigide de Lejeune et l'autofiction théorisée par Serge Doubrovsky en 1977. Doubrovsky définissait l'autofiction comme la stricte identité nominale entre auteur, narrateur et

personnage, combinée à un récit de faits entièrement imaginés ou retravaillés par la psychanalyse et l'écriture. Céline emprunte la voie exactement inverse de cette définition : il maintient une légère disjonction nominale par le refus du patronyme exact, tout en s'appuyant sur un fond d'événements historiques et biographiques scrupuleusement attestés.

En modulant la désignation du nom propre de volume en volume, Céline transforme le patronyme en un véritable curseur énonciatif. Le nom ne sert plus uniquement à désigner un être réel inscrit dans l'histoire, mais devient un instrument de régulation discursification qui mesure la distance variable entre l'écrivain et son double de papier. Céline exploite ainsi la gravité du récit d'expérience authentique et la charge subversive du témoignage vécue, tout en se ménageant les avantages d'un statut romanesque qui lui permet de déformer la réalité selon les exigences de sa poétique.

2.5. Le débat critique : entre roman personnel et cas-limite générique

Cette instabilité fondamentale de l'identité nominale explique en grande partie la diversité des interprétations et les hésitations de la critique littéraire face au texte célinien. Pour Jacques Lecarme (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997), le terme de « roman personnel » apparaît comme le plus adéquat pour décrire ces formes narratives où le masque romanesque subsiste sous des modalités atténuées ou affaiblies. Lecarme soulignait déjà lors des débats consacrés aux typologies de l'écriture de soi (*Autofictions & Cie*, 1993) que l'œuvre de Céline représente un cas-limite exceptionnel qui résiste à l'assimilation forcée aux cadres rigides de l'autofiction moderne tout comme au modèle classique des confessions. Cette oscillation permanente du nom prépare de manière décisive la mise en place d'une dramaturgie spécifique du discours : la scène de l'aveu impossible.

3. L'aveu impossible : théâtralisation, provocation et saturation stylistique

3.1. Ce qu'on entend par aveu : le cadre théorique foucauldien

Afin de saisir la singularité de la parole célinienne lorsqu'elle aborde la question de la faute, de la faute morale ou de la déchéance, il est nécessaire de dépasser la conception romantique ou rousseauiste de l'aveu perçu comme une effusion intime, spontanée et libératrice visant la purification de l'âme. Nous envisagerons ici l'aveu dans la perspective d'analyse développée par Michel Foucault dans *La Volonté de savoir* (1976). Foucault démontre que l'aveu constitue avant tout un dispositif discursif et institutionnel complexe, un rituel d'énonciation codifié où le sujet qui parle s'institue lui-même comme coupable ou vérité devant une instance de pouvoir ou un juge réel ou virtuel. L'aveu suppose donc une asymétrie fondamentale entre celui qui confesse sa faute et celui qui écoute, juge, pardonne ou condamne.

3.2. Le paradoxe d'un aveu qui s'intensifie pour se dérober

Transposé dans le champ de la littérature célinienne, ce schéma subit une subversion spectaculaire. Lorsque le narrateur célinien se trouve confronté à des événements historiquement ou moralement compromettants – qu'il s'agisse de la couardise sur le champ de bataille de 1914 ou de la présence aux côtés des collaborateurs en exil à Sigmaringen en 1944 –, la prise de parole ne produit à aucun moment l'élucidation morale, la repentance ou la contrition attendues par la société. Plus le texte semble s'approcher d'un moment de confession sans concession, plus la machinerie stylistique se complexifie et s'intensifie pour faire écran. L'aveu célinien fonctionne selon un paradoxe constant : il s'expose avec un éclat provocateur pour mieux se dérober sur le plan de la responsabilité éthique.

3.3. La lâcheté héroïsée : la scène de guerre dans le Voyage

L'un des exemples les plus éclatants de cette mécanique d'énonciation se trouve au début de *Voyage au bout de la nuit*, lors des scènes décrivant la barbarie des combats de la Première Guerre mondiale. Bardamu y proclame ouvertement, à haute voix et sans la moindre vergogne, sa lâcheté absolue face aux balles et son refus catégorique du sacrifice patriotique. Il écrit notamment cette déclaration célèbre :

« Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? [...] C'est clair, je refusais la guerre et tout ce qu'il y avait dedans... Je ne la déplorais pas moi... Je ne me lamentais pas sur son sort... Je la refusais tout court... » (Céline, 1932, p. 17)

Une analyse attentive des structures syntaxiques et stylistiques de ce passage révèle la manière dont l'aveu de la lâcheté se trouve immédiatement détourné de sa fonction de confession pour devenir un outil de provocation. Tout d'abord, l'emploi de la fausse interrogation modalisée (« Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? ») court-circuite la délibération morale interne en transformant le doute en une certitude exclamative immédiate. Ensuite, le recours à l'hyperbole dramatique (« seul lâche sur la terre », « deux millions de fous ») inverse la charge de la culpabilité : le narrateur n'apparaît plus comme un être indigne qui manque à son devoir civil, mais comme le seul esprit lucide au milieu d'une collectivité atteinte de folie meurtrière. Enfin, la scansion hachée, la profusion des points de suspension et des exclamations imposent la tyrannie de l'affect brutal. L'aveu de la faute individuelle se dissout dans une posture théâtrale et spectaculaire qui transforme la lâcheté en une forme d'héroïsme négatif et de philosophie de la survie.

3.4. Sigmaringen et la saturation grotesque comme stratégie d'esquive

Dans la trilogie allemande, la gestion de la parole confrontée au scandale politique de la Collaboration relève d'une stratégie encore plus sophistiquée : la saturation par le grotesque. Évoquant le séjour des réfugiés français dans le château de Sigmaringen sous les bombes alliées en 1944, Ferdinand ne cherche ni à nier la présence des acteurs les plus compromis du régime de Vichy, ni à justifier idéologiquement ses propres positions passées. Le récit fait le choix de noyer la réalité historique sous une avalanche ininterrompue de détails physiologiques scabreux, de caricatures dégradantes, de querelles d'opérette et de décomptes médicaux sur les maladies des uns et des autres.

Cette prolifération descriptive et cet empilement d'épisodes rocambolesques désorganisent le cadre de la focalisation. Le « je » narrateur circule à travers le chaos et la débâcle de l'Allemagne en ruines comme un chroniqueur halluciné, un médecin débordé et une victime expiatoire, refusant d'adopter la posture réflexive du coupable qui fait son examen de conscience. L'aveu des zones d'ombre n'est pas contourné par le mensonge direct ou le déni factuel, mais littéralement dilué et étouffé sous la saturation du style et du grotesque. La tragédie politique est métamorphosée en une farce grandiose et macabre où la question de la responsabilité individuelle perd son sens traditionnel.

4. Portée théorique : Céline à l'épreuve des typologies de l'autofiction

4.1. *Fiction et diction : un partage à nuancer*

L'analyse du dispositif énonciatif célien permet d'apporter une contribution théorique importante aux débats menés par la poétique contemporaine, notamment autour des travaux de Gérard Genette dans *Fiction et diction* (1991). Genette établit une distinction fondamentale entre le régime de la fiction, fondé sur l'invention d'histoires imagino-romanesques et sur la suspension de la référence directe, et le régime de la diction, où le texte vaut par son assertion directe, son authenticité factuelle ou ses qualités purement stylistiques. Le cas célien contraint à nuancer fortement ce partage étanche. L'œuvre célienne occupe simultanément et de manière indissociable les deux régimes : elle emprunte toute sa structure narrative à l'appareil romanesque de la fiction tout en revendiquant haut et fort la charge référentielle indiscutable de la diction, garantie par la précision du prénom Ferdinand, la vérité des événements historiques traversés et la violence de l'expérience vécue.

4.2. *Les typologies de l'autofiction et la place du cas célien*

Pour préciser la place exacte de Céline au sein des théories de l'écriture de soi, il est éclairant de confronter sa prose aux quatre grandes catégories de l'autofiction modélisées par Vincent Colonna dans son ouvrage *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004). Colonna distingue l'autofiction fantastique, l'autofiction biographique, l'autofiction spéculaire et l'autofiction intrusive. Face à cette grille de lecture, le texte célien fait figure de monstre hybride. Vincent Colonna distingue quatre grandes formes d'autofiction : la variante biographique, la dimension spéculaire, la déclinaison fantastique et le modèle intrusif. Face à cette grille de lecture, l'écriture célienne s'affirme comme une création hybride et singulière. Par sa reprise massive d'éléments réellement vécus par l'auteur, l'œuvre de Céline se rapproche d'abord de l'autofiction biographique. Elle s'en détache pourtant délibérément par le refus constant de sceller l'identité patronymique sous le nom de Destouches.

Elle touche ensuite à l'autofiction spéculaire en raison de la présence permanente du sujet parlant, qui commente à tout moment sa propre voix. Elle s'en écarte néanmoins en rejetant la mise en scène intellectuelle ou formelle de la création littéraire, lui préférant le mime d'une improvisation oratoire. Le texte célien emprunte également à l'autofiction fantastique par ses visions cauchemardesques et la déformation hallucinatoire qu'il fait subir au réel, bien qu'il ne bascule jamais tout à fait dans le conte ou le merveilleux pur. Ainsi, l'œuvre partage la dynamique de l'autofiction intrusive à travers la prise à partie continue du lecteur et la rupture systématique de l'illusion romanesque traditionnelle. Cette irréductibilité de Céline aux classifications existantes démontre que son œuvre ne constitue pas un simple ancêtre primitif ou un dérivé de l'autofiction moderne, mais une voie alternative originale et d'une remarquable modernité.

4.3. *Un dispositif qui déplace la question du pacte vers celle du nom*

L'apport théorique majeur du cas célien réside dans ce déplacement épistémologique : alors que la tradition autobiographique classique de Rousseau à Lejeune envisage le nom propre comme un ancrage fixe, immuable et sacré qui garantit la sincérité du contrat de lecture, Céline démontre avec éclat que le nom propre peut devenir une variable instable, plastique et théâtralisée. Dans la prose célienne, la continuité du sujet et la vérité du témoignage ne sont plus garanties par la rigueur de l'état civil, mais par la

permanence du souffle, la régularité du rythme et l'inviolabilité de la voix. C'est l'ethos vocal qui authentifie la présence du sujet, rendant secondaire la stricte adéquation du patronyme.

4.4. Limites de l'analyse et perspectives de recherche

Il convient néanmoins de marquer la frontière et la limite de la présente démonstration en soulignant qu'elle s'applique prioritairement au corpus romanesque célinien. Les pamphlets violemment idéologiques des années 1930 – notamment *Bagatelles pour un massacre* (1937) ou *L'École des cadavres* (1938) – relèvent d'un régime d'énonciation radicalement distinct. Dans ces textes, Céline abandonne complètement le masque romanesque de Bardamu ou la médiation de Ferdinand pour signer directement en son nom d'auteur-pamphlétaire une parole d'assertion directe sans détour romanesque. Ce contraste saisissant confirme a contrario notre hypothèse centrale : lorsqu'elle quitte le territoire du dédoublement nominal et de la fiction modulée, la parole célinienne perd sa protection énonciative et s'expose de plein fouet aux sanctions juridiques, politiques et morales du discours direct. Une étude comparée systématique des seuils de responsabilité énonciative entre les pamphlets et les romans constituerait à ce titre un prolongement scientifique extrêmement fécond.

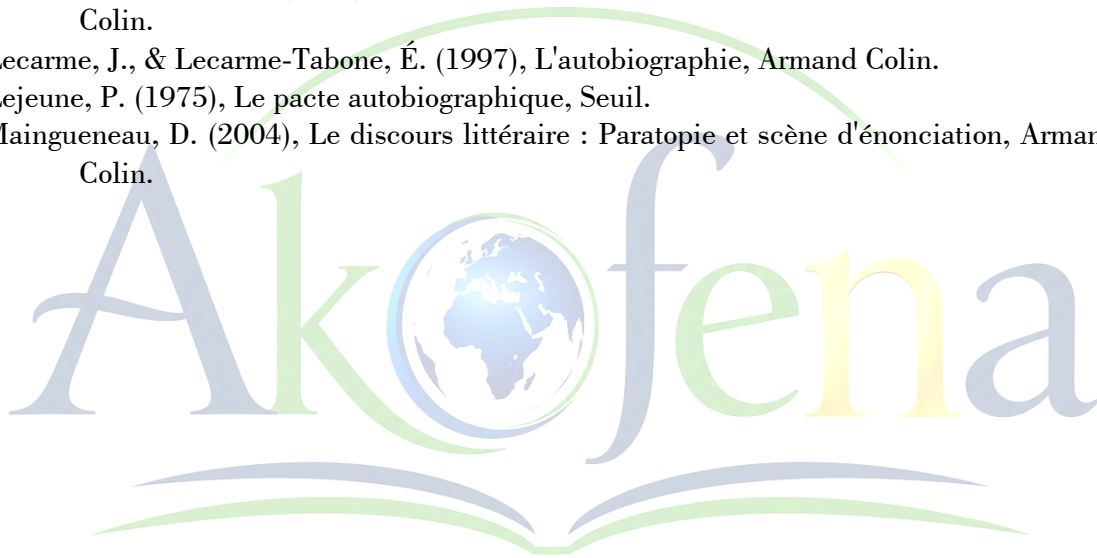
Conclusion

Au terme de cette étude, il apparaît avec évidence que le dédoublement nominal entre Bardamu et Ferdinand ne saurait être réduit à une simple curiosité littéraire ou à une coquetterie de créateur. Il constitue la structure énonciative fondamentale et régulatrice de l'ensemble de la fresque romanesque de Louis-Ferdinand Céline. À travers ce montage d'une grande sophistication, l'écrivain négocie sans relâche la distance critique entre sa personne empirique inscrite dans l'histoire et les avatars de son instance narrative. L'ethos vocal, porté par le travail d'une oralité réinventée, par la scansion hachée et par la « petite musique » des trois points, installe au cœur du texte un sujet à la présence physique accablante qui se dérobe simultanément à toute assignation identitaire fixe. Le glissement chronologique et poétique du nom, qui fait passer la narration des aventures de Ferdinand Bardamu au témoignage d'un Ferdinand identifié au médecin de Meudon, rapproche progressivement le récit des limites de l'état civil de l'auteur. Ce mouvement inscrit définitivement l'œuvre célinienne dans cet espace tiers et feutré conceptualisé par Philippe Gasparini, à la croisée exacte du roman personnel et des préfigurations de l'autofiction. Ce dispositif atteint son efficacité maximale dans le traitement réservé à la scène d'aveu : en substituant la théâtralisation stylistique, la provocation exclamative et la saturation grotesque à l'examen de conscience traditionnel, Céline parvient à exposer la faute et la misère humaine tout en refusant catégoriquement la posture de la contrition ou du repentir devant ses juges. Céline aura ainsi inauguré dans le paysage littéraire du XXe siècle une modalité profondément novatrice et dérangeante de l'écriture de soi : une écriture qui ne fonde pas la vérité du sujet sur la transparence ou la fixité légale du nom propre, mais sur son instabilité contrôlée et sur la souveraineté absolue du style.

Références bibliographiques

- Amossy, R. (2010), *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Presses Universitaires de France.
- Céline, L.-F. (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Denoël et Steele.
- Céline, L.-F. (1936), *Mort à crédit*, Denoël et Steele.

- Céline, L.-F. (1957), *D'un château l'autre*, Gallimard.
- Céline, L.-F. (1960), *Nord*, Gallimard.
- Céline, L.-F. (1969), *Rigodon*, Gallimard. (Œuvre publiée à titre posthume)
- Colonna, V. (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram.
- Dobrovsky, S. (1977), *Fils*, Galilée.
- Dobrovsky, S., Lecarme, J., & Lejeune, P. (Éds.). (1993), *Autofictions & Cie*, RITM, Université Paris X.
- Foucault, M. (1976), *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Gallimard.
- Gasparini, P. (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil.
- Gasparini, P. (2008), *Autofiction : Une aventure du langage*, Seuil.
- Genette, G. (1991), *Fiction et diction*, Seuil.
- Godard, H. (1985), *Poétique de Céline*, Gallimard.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980), *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin.
- Lecarme, J., & Lecarme-Tabone, É. (1997), *L'autobiographie*, Armand Colin.
- Lejeune, P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Seuil.
- Maingueneau, D. (2004), *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin.



Revue Scientifique des Sciences du Langage,
— Lettres, Langues & Communication —