

## La dimension scénographique de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline

Dr. Ali Assad \*

(Déposé le 27 / 9 / 2009. Accepté 29/12/2009)

### □ Résumé □

L'analyse discursive des textes littéraires, basée sur une approche scénographique, permet au lecteur de pénétrer au plus près des enjeux dramatiques, des conflits éthiques et des beautés esthétiques de l'œuvre.

Nous nous proposons dans cet article d'étudier la scénographie parodique et dramatique impliquée par *Voyage au bout de la nuit* pour montrer que les "contenus" des énoncés dans ce roman ne sont pas indépendants de la scène d'énonciation qui les légitime et prend en charge. Or, parler de la légitimation de l'énonciation d'une œuvre donnée, c'est prendre acte de la manière dont la scénographie gère son rapport à l'instance qui assume le "ton" de cette œuvre : le *Voyage* a fait place au français populaire pour rivaliser avec la langue de ceux qui sont du côté du pouvoir, la langue qui a partie liée avec l'ordre social et patriarcal. Ainsi, la construction de l'image du narrateur et de son langage, c'est-à-dire de son *ethos*, sert les enjeux du texte et fournit des appuis précieux pour se repérer dans le maquis du sens et des valeurs.

**Mots clés :** *scénographie, ethos, parodie, drame.*

---

\* Maître de conférences au département de français de l'université Tichrine, Lattaquié-Syrie.

## البُعد السينوغرافي في رواية "رحلة في أقاصي الليل" لـ لويس فرديناند سيلين

الدكتور علي يوسف أسعد\*

تاريخ الإيداع 27 / 9 / 2009. قبل للنشر في 29 / 12 / 2009

### □ ملخص □

إن التحليل الخطابى للنصوص الأدبية القائم على مقارنة سينوغرافية يُمكن القارئ من رصد أبعادها الدرامية والأخلاقية والجمالية. وتكشف دراستنا لبعض مشاهد المحاكاة الدرامية الساخرة في رواية "رحلة في أقاصي الليل" بأنّ "مضامين" هذه الرواية غير منفصلة عن المشهد الدرامي الذي تتبنى به وتتأسس عليه، فهذا المشهد هو الذي يضفي مشروعية عليها، كما أنه- في الوقت ذاته- يكتسب مشروعيته من عملية التعبير والإبلاغ. فمصادقية المشهد السينوغرافي لا تتفصل عن صورة الراوي وأخلاقياته (Ethos) وسلوكه اللغوي الذي يعمل على خلخلة الفكر المهيمن في بدايات القرن العشرين في فرنسا وفضح تهويماته النضالية ووقائعه الخطابية، وذلك من خلال استعمال لغة عامية تمزق رداء الفصحى التقليدية الذي يلبسه الخاصة والآباء ونوو السلطة.

الكلمات المفتاحية : سينوغرافيا، ايتوس، محاكاة ساخرة، دراما.

### INTRODUCTION:

\* أستاذ مساعد - قسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب - جامعة تشرين - اللاذقية - سورية.

Le propre des rituels énonciatifs de l'œuvre littéraire est que les paramètres de la situation d'énonciation y sont construits par l'œuvre elle-même, qui fonde ainsi la légitimité de sa parole. Aussi, D. Maingueneau préfère dans ce cas la notion de *scénographie* <sup>[1]</sup> à celle de *situation d'énonciation*. Par "scénographie", on désigne la situation d'énonciation propre à un énoncé (voir Maingueneau, 1993), son contexte. Et même si le sens de l'énoncé romanesque est parfois inséparable de la mise en scène dramatique (comme dans le cas du *Voyage*), on prendra garde de ne pas ramener la notion de "scène" au support théâtral, mais à la modification du régime énonciatif conducteur ou de la conduite générale de l'énonciation matricielle.

Si Maingueneau préfère la notion de "scénographie" à celle de "situation d'énonciation", c'est que cette notion n'est réductible ni aux circonstances de la production de l'œuvre ou de sa publication, ni aux représentations fictionnelles qu'elle en donne. Ainsi, quand on décrit de l'extérieur le mode de consommation de l'œuvre on capte un comportement social, on n'accède pas à la situation à travers laquelle une œuvre singulière pose son énonciation, celle qui la rend légitime et qu'elle légitime en retour <sup>[2]</sup>.

Mais l'analyse de la scénographie de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire l'analyse de l'espace langagier de son contexte d'énonciation, montre comment cette œuvre lie ce qu'elle dit à la mise en place de conditions de légitimation <sup>[3]</sup> de son propre dire.

La scénographie d'une œuvre littéraire est elle-même dominée par la scène littéraire. Mais ce n'est pas directement à la Scène littéraire en tant que telle qu'est confronté le coénonciateur, mais au rituel discursif imposé par tel ou tel genre : il lit un roman, et non de la pure littérature.

Néanmoins, l'œuvre n'est pas entièrement contrainte par le genre de discours. Dès que l'auteur fait véritablement œuvre, il ne peut se contenter de mobiliser un genre : la scénographie n'est pas imposée par le genre, elle est construite par le texte <sup>[4]</sup>. Ainsi, *Voyage au bout de la nuit* suscite, comme on va le voir, au-delà de la scène générique, une scénographie dramatique qui rivalise avec le régime énonciatif conducteur du roman.

Nous nous proposons dans cet article d'étudier la scène d'énonciation dramatique impliquée par *Voyage au bout de la nuit* pour montrer que les "contenus" des énoncés dans

<sup>1</sup> -Concept introduit dans *Nouvelles tendances en analyse du discours*, p. 29.

<sup>2</sup> - Voir D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, p. 84.

<sup>3</sup> - On peut voir à l'œuvre cette légitimation scénographique à l'aide d'un exemple concernant un texte de communication : une "lettre" rédigée par François Mitterrand lors de la campagne présidentielle de 1988. Pour favoriser sa réélection, on publia dans la presse et on adressa par la poste à un certain nombre d'électeurs une "Lettre à tous les français". Le sens de cet énoncé politique ne se réduit pas à son seul "contenu", il est inséparable de sa mise en scène épistolaire. Ainsi, le lecteur de la « Lettre » se trouve pris simultanément dans trois scènes, puisqu'il est interpellé à la fois comme citoyen (scène politique englobante correspondant au type de discours), comme électeur de l'élection présidentielle (scène du genre de discours) et comme individu qui reçoit une lettre (scène revendiquée par ce texte). Le cadre scénique du texte (scène englobante et scène générique) est néanmoins repoussé à l'arrière-plan, au profit de cette scénographie épistolaire qui constitue à l'évidence un écart par rapport aux normes alors dominantes de la communication politique. Le lecteur est ainsi pris dans une sorte de piège, car il est censé recevoir ce texte comme une correspondance privée, non comme de la propagande électorale. (Voir D. Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, p. 75).

<sup>4</sup> -Ainsi, la scénographie est le dernier volet de la scène d'énonciation triple décrite plus précisément par Maingueneau en 1999 : la *scène englobante*, correspondant au type de discours (...) littéraire, religieux philosophique... La *scène générique*, est celle du contrat associé à un genre (...) l'éditorial, le sermon (...). Quant à la *scénographie*, elle n'est pas imposée par le genre, elle est construite par le texte lui-même : un sermon peut être énoncé à travers une scénographie professorale, prophétique...etc. (Voir D. Maingueneau, 1999 : 83)

ce roman ne sont pas indépendants de la scène d'énonciation qui les prend en charge; c'est-à-dire qu'on ne peut pas dissocier l'organisation de ces contenus et le mode de légitimation de la mise en scène dramatique mobilisée.

## MATÉRIEL ET MÉTHODE:

L'analyse discursive du *Voyage*, basée sur une approche scénographique, nous permet de pénétrer au plus près des enjeux dramatiques, des conflits éthiques et des beautés esthétiques de ce roman.

Parler alors de la légitimation de l'énonciation, c'est prendre acte de la manière dont la scénographie gère son rapport à l'origine énonciative de cette œuvre, voire à l'instance qui en assume le "ton".

Ainsi, nous allons mettre l'accent sur la construction par le narrateur de sa propre image dans son discours, c'est-à-dire sur la notion de l'*ethos* [5]. Celle-ci a été empruntée, depuis une trentaine d'années, par l'analyse de discours qui entend aujourd'hui par *ethos* d'une part "l'image préexistante du locuteur" (*ethos* prédiscursif) et d'autre part son "image construite dans le discours" (*ethos* discursif)[6]. Selon D. Maingueneau, seul l'*ethos* discursif (qui est une construction purement langagière) correspond à la définition d'Aristote [7].

Mais à l'intérieur de la construction par le discours lui-même, de l'*ethos* discursif, d'autres affinements interviennent, engageant la conception du verbal (linguistique et paralinguistique) et de l'énonciation (importance de la réflexivité, opposition dire/montre). Nous insistons donc sur le fait que l'*ethos* du *Voyage* n'est pas attaché au sujet réel mais au sujet dans l'exercice de la parole, au sujet engagé dans l'interaction verbale [8].

L'*ethos* du *Voyage* correspond à la dimension de la scénographie qui articule corps et texte, celle "où la voix de l'énonciateur s'associe à une certaine détermination du corps" [9], suscite un imaginaire du corps de l'énonciateur chez le co-énonciateur. On ne peut pas en effet traiter de la scénographie du *Voyage*, sans prendre en considération l'imaginaire du corps qu'implique l'activité de parole : le texte du *Voyage*, on va le voir, n'est pas destiné à être contemplé, il est énonciation tendue vers un coénonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer "physiquement" à un certain univers de sens.

## SCÉNOGRAPHIE DE LA PARODIE DRAMATIQUE DU VOYAGE

<sup>5</sup> - "la rhétorique antique entendait par *ethè* les propriétés que se confère implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes mais la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer" (D. Maingueneau, 1993: 137)

<sup>6</sup> - R. Amossy, "Au carrefour des disciplines", Ruth Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, p.154.

<sup>7</sup> - Il est vrai que pour Aristote, l'*ethos* c'est le caractère que doit prendre l'orateur pour inspirer confiance à son auditoire, mais il semble qu'Aristote mette en relief un autre type d'*ethos* construit non en dehors du logos mais dans et par le logos : "il faut que cette confiance (inspirée par l'orateur) soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur" (Aristote cité par Maingueneau, 1999 : 77).

<sup>8</sup> - Ce phénomène, O. Ducrot l'a conceptualisé à travers sa distinction entre "locuteur-L" (=l'énonciateur) et "locuteur-λ" (= le locuteur en tant qu'être du monde), qui croise celle des pragmaticiens entre "montrer" et "dire" : l'*ethos* se montre dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas dans l'énoncé. Il reste par nature au second plan de l'énonciation : il doit être perçu, mais ne pas faire l'objet du discours. Pour Ducrot, "l'*ethos* est attaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante" (Ducrot 1984 : 201)

<sup>9</sup> - D. Maingueneau., *Le contexte de l'œuvre littéraire*, p. 138.

### *Mise en scène dramatique*

Le discours du *Voyage*, par son déploiement même, prétend convaincre en instituant une mise en scène dramatique qui le légitime. Cette mise en scène n'est pas un simple cadre, un décor, comme si le discours du *Voyage* survenait à l'intérieur d'un espace indépendant de ce discours. Mais, l'énonciation du *Voyage* légitime cette scénographie imposée. Dès son émergence, le *Voyage* suppose une certaine situation d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même.

Bien entendu, *Voyage au bout de la nuit* ne "dit" pas explicitement qu'il est porté par une scénographie dramatique, mais il le "montre" par des indices non seulement textuels [10], mais aussi intratextuels. En effet, avant d'écrire son roman, Céline avait d'abord raconté sous forme d'une pièce de théâtre intitulée *L'Église* les aventures de Bardamu en Afrique, à New York, ailleurs encore, et pour finir dans la banlieue parisienne. Quant aux indices textuels de la scénographie et leurs enjeux éthiques et dramatiques, nous allons les mettre en lumière en examinant, pour commencer, l'épisode du roman correspondant au récital qui a lieu à la Comédie-Française.

À la demande d'une belle actrice de la Comédie-Française, un poète ("un petit barde" [11] qui célèbre les héros et leurs exploits entreprend de "forger" un poème intitulé "l'Airain Moral de notre Victoire", à partir du récit des exploits de Bardamu pendant la guerre. Le professeur Bestombes y était particulièrement favorable :

"C'est le plus haut devoir des poètes, pendant les heures tragiques que nous traversons, déclara le professeur Bestombes, qui n'en ratait pas une, de nous redonner le goût de l'**Épopée** ! Les temps ne sont plus aux petites combinaisons mesquines ! Sus aux littératures racornies ! Une âme nouvelle nous est éclosée au milieu du grand et noble fracas des batailles ! L'essor du grand renouveau patriotique l'exige désormais ! Les hautes cimes promises à notre Gloire !...Nous exigeons le souffle grandiose du **poème épique** !...Pour ma part, je déclare admirable que dans cet hôpital que je dirige, il vienne à se former sous nos yeux, inoubliablement, une de ces sublimes collaborations créatrices entre le Poète et l'un de nos héros !" [12].

Le devoir du poète, d'après Bestombes, est de représenter en vers des actions humaines "hautes", en l'occurrence des "actions de guerre" [13]. Et le mode de représentation dont ce médecin-chef se réclame c'est l'épopée, un mode narratif illustrant, selon Aristote, les hautes actions [14]; Bestombes exclut par là ce qu'il appelle "petites combinaisons mesquines", ou encore "littératures racornies". Mais le narrateur, fait l'éloge, par-dessus la tête de Bestombes, d'actions basses représentées par des effets comiques et parodiques. D'abord l'événement du récital a lieu à la Comédie-Française, d'autant plus que

<sup>10</sup> - Dès la page 29, Céline emploie le mot "scène" pour désigner la route où le colonel et l'homme de liaison viennent d'être tués. Toutefois, c'est lorsque Bardamu sera médecin que plusieurs personnages seront explicitement présentés comme des comédiens. Tout se passe comme si, pris de vertige avant leur néant, certains humains cherchaient à paraître, faute de pouvoir être. De là l'espèce de bonheur dont ils jouissent quand l'occasion se trouve de jouer un rôle. La mère de la jeune femme qui agonise tient "le rôle capital" (p. 331). La fille mère du chapitre suivant "pavoisait en fille mère" (p. 346) Quand à la maison où l'on a appelé Bardamu en urgence pour deux malades, la sage-femme y "mettait les deux drames en scène, au troisième, transpirante, ravie et vindicative". Bref, "les êtres vont d'une comédie vers une autre (p. 331).

<sup>11</sup> - *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952. p. 100. "barde" : poète celtique qui célébrait les héros et leurs exploits.

<sup>12</sup> - C'est nous qui soulignons. *Voyage au bout de la nuit*, p. 99.

<sup>13</sup> - *Ibid.*, p. 98.

<sup>14</sup> - Voir G. Genette, *Palimpsestes*, p. 20.

L'*Airan moral* est déclamé par une comédienne. Notons que le "petit barde" magnifie "monstrueusement" le récit de Bardamu :

"Son poète décidément me rendait des points pour l'imaginative, il avait encore monstrueusement magnifié la mienne, aidé de ses rimes flamboyantes, d'adjectifs formidables qui venaient retomber solennels dans l'admiratif et capital silence. Parvenue dans l'essor d'une période, la plus chaleureuse du morceau, s'adressant à la loge où nous étions placés, Brandelore et moi-même, et quelque autres blessés, l'artiste, ses deux bras splendides tendus, sembla s'offrir au plus héroïque. Le poète illustre pieusement à ce moment-là un fantastique trait de bravoure que je m'étais attribué. Je ne sais plus très bien ce qui se passait, mais **ça n'était pas de la piquette**. Heureusement, rien n'est incroyable en matière d'héroïsme. Le public devina le sens de l'offrande artistique et la salle entière tournée alors vers nous, hurlante de joie, transportée, trépidante, réclamait le héros" [15].

L'expression "**ça n'était pas de la piquette**", appartenant à un registre familier, crée dans cet extrait un contexte qui dénonce le langage exagérément soigné du "petit barde". Bardamu commence la construction de son *ethos* discursif par le style populaire qu'il adopte. Son langage populaire ici est de nature à détruire de l'intérieur les bribes du discours adverse (le discours épique et patriotique); ce qui marque sa volonté d'une prise de distance par rapport à un langage épique dénoncé comme artificiel et ampoulé.

Le recours à une locution populaire situe le discours de Bardamu dans le style bas, alors que le poète, lui, s'exprimait en style élevé. Mais cette apparente infériorité dans la hiérarchie des styles, loin de dévaloriser Bardamu, manifeste au contraire son aplomb : le poète épique ne lui en impose pas. L'*ethos* discursif, mis ainsi en place, instaure une relation d'égalité entre les individus qui, comme Bardamu, se sont affranchis du respect des convenances langagières et ceux qui sont du côté du pouvoir et qui, pour s'assurer un pouvoir sur autrui, manient un discours emphatique, enflé et vide. D'ailleurs l'apparente affinité lexicale entre "barde" et "Bardamu" ne se justifie que par la volonté implicite de suggérer une revendication d'égalité de la part du narrateur ; cette affinité tend à détruire l'apparente hiérarchie langagière, et, par conséquent, sociale (la langue officielle ayant partie liée avec l'ordre social). Comment est-il possible alors de célébrer des actions hautes par un langage qui, au fond, est aussi creux et vide ? L'égalité revendiquée par Bardamu instaure un paradoxe ingénieux : le petit barde n'est pas si différent de Bardamu. Or, celui-ci n'est qu'un lâche, et fier de l'être; il n'a cessé tout au long du roman de faire l'éloge de la lâcheté [16]. Du coup, le discours du petit barde, s'exprimant en style élevé, apparaît s'appliquer à une plate situation, à un sujet trivial. Autrement dit, on a l'impression que le poète épique parle, en fait, d'une réalité grossière en style noble. Le "poème épique" prôné par Bestombes finit ainsi par incarner à la perfection le genre héroï-comique, puisqu'il traite en style noble un sujet risible, à savoir l'histoire d'un guerrier poltron. D'ailleurs la comédienne, qui récitait le poème, "semblait s'offrir au plus héroïque". Mais le plus héroïque qui a gagné la "palme d'héroïsme", ce n'est pas Bardamu, mais Branledore, son compagnon de chambre à l'hôpital .

<sup>15</sup> - *Voyage au bout de la nuit*, p. 100-101.

<sup>16</sup> - " Toute possibilité de lâcheté devient une magnifique espérance à qui s'y connaît. C'est mon avis. Il ne faut jamais se montrer difficile sur le moyen de se sauver de l'étripade, ni perdre son temps non plus à rechercher les raisons d'une persécution dont on est l'objet. Y échapper suffit au sage " (*Voyage au bout de la nuit*, p. 120) ou encore : "La banalité de la farce nouvelle qu'il faut jouer vous écrase et il vous faut somme toute encore plus de lâcheté que de courage pour recommencer" (*ibid.*, p. 214).

À commencer par son prénom qui suggère que ce n'est qu'un jeune garçon méprisant, un "branleur" [17], tout semble placer Branledore dans une situation de faiblesse absolue :

"c'était un ancien convive des hôpitaux, lui, Branledore. Il avait traîné son intestin perforé depuis des mois, dans quatre différents services (...) il rendait, urinait et coliquait du sang assez souvent Branledore " [18].

Pourtant, cette faiblesse vient fonder pour lui une sorte de droit. Et Branledore en a profité pour "attirer et (...) retenir la sympathie active des infirmières" [19]. Il a beau être "salaud", son *ethos* préalable n'en est pas moins favorable :

" Branledore accaparait tout le devant de la loge et (les) dépassait tous, puisqu'il pouvait (les) dissimuler presque complètement derrière ses pansements. Il le faisait exprès le salaud" [20].

De plus, sa représentation discursive ne fait que lui concilier les "bonnes grâces toutes spéciales du personnel traitant" [21], car "il le possédait le truc, lui " :

"Alors entre deux étouffements s'il y avait un médecin ou une infirmière à passer par là : "Victoire ! Victoire ! Nous aurons la Victoire !" criait Branledore, ou le murmurait du bout ou de la totalité de ses poumons selon le cas. Ainsi rendu conforme à l'ardente littérature agressive, par un effet d'opportune mise en scène, il jouissait de la plus haute cote morale. Il le possédait, le truc, lui" [22].

On voit bien ici que l'*ethos* discursif est inséparable d'une certaine façon de se mouvoir dans l'espace social. En effet, Branledore jouissait d'une "persistante popularité parmi les infirmières" [23], parce qu'il était "conforme à l'ardente littérature agressive, par un effet d'opportune *mise en scène* ". Ainsi, tout le monde à l'hôpital copiait ses manières pour se placer "dans le ton" :

"Au début, tout en copiant Branledore de notre mieux, nos petites allures patriotiques n'étaient pas encore tout à fait au point, pas très convaincantes. Il fallut une bonne semaine et même deux de répétitions intensives pour nous placer absolument dans le ton, le bon"[24]

Or, l'*ethos* triomphant de Branledore ne remporte qu'un succès éphémère, car c'est sur l'*ethos* de la lâcheté que parie Céline pour défendre son propre texte. Le second moment du discours tend alors à construire par le langage un *ethos* plus favorable pour Bardamu. Ce second moment, correspondant à l'épisode de *l'Amiral Bragueton*, nous permettra de mieux saisir comment la construction de l'image du narrateur sert les enjeux du texte.

<sup>17</sup> - La plupart des noms dans le *Voyage* ont une certaine connotation obscène : "Madame Hérote" (fait sur "érotique" ?), "Birouette" (fait sur "biroute" : pénis), "Putta" (fait sur "putain"). "Bambola-Fort Gono" (le second nom évoque le gnoque "microbe spécifique de la blennorragie, maladie transmise sexuellement". "l'Amiral Bragueton" (fait sur "briquette") "San Tapeta" (Céline fait d'une tapette (un homosexuel passif) un saint !), etc.

<sup>18</sup> - *Voyage au bout de la nuit*, p. 90.

<sup>19</sup> - *Ibid.*

<sup>20</sup> - *Ibid.*, p. 101.

<sup>21</sup> - *Ibid.*, p. 9.

<sup>22</sup> - *Voyage au bout de la nuit*, p.90.

<sup>23</sup> - *Ibid.*, p.98.

<sup>24</sup> - *Ibid.*, p.91.

### *Ethos et ton sur l'Amiral-Bragueton*

Tout genre de discours doit gérer son rapport à une vocalité fondamentale. Aussi, il faut prendre acte de la manière dont la scénographie gère sa vocalité, son inéluctable rapport à la voix. Cette vocalité se manifeste à travers un "ton" qui enveloppe l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé.

Ainsi, le narrateur-Bardamu essaye de s'installer dans le ton de Branledore en le phagocitant. Le lecteur n'est peut-être pas insensible à la stylisation de la narration, dans l'épisode du récital, par l'insertion du discours de Branledore :

"Comme le Théâtre était partout il fallait jouer et il avait bien raison Branledore ; rien aussi n'a l'air plus idiot et n'irrite davantage, c'est vrai, qu'un spectateur inerte monté par hasard sur les planches. Quand on est là-dessus, n'est-ce pas, faut prendre le ton, s'animer, jouer, se décider ou bien disparaître" [25].

À partir de la deuxième phrase ("rien aussi n'a l'air plus idiot et n'irrite davantage, c'est vrai.."), on assiste à une stylisation du discours de Branledore, d'un Branledore se servant du discours théâtral. Ce discours se lit sur le plan de la conscience stylisée et sur celui de la conscience stylisante; il témoigne implicitement de cet accord entre la voix de Branledore et celle de Bardamu. Mais cet accord n'a pas été tout à fait au point, car c'est Brandelore qui a eu finalement tous les hommages. Aussi, Bardamu va se mettre, dorénavant, en quête de cet accord. Et c'est à bord de l'*Amiral Bragueton*, le navire qui l'amène en Afrique, qu'il réussira, à merveille, à être dans le ton de Branledore.

Sur l'*Amiral Bragueton*, Bardamu dont "l'importance (...) croissait prodigieusement de jour en jour" [26], a été magnifié par les "officiers de la coloniale":

" les officiers de la coloniale bien tassés d'apéritifs en apéritifs autour de la table du commandant, les receveurs buralistes, les institutrices congolaises surtout, dont l'Amiral-Bragueton emportait tout un choix, avaient fini de suppositions malveillantes en déductions diffamatoires par me **magnifier jusqu'à l'inférieure importance**" [27]

Encore une fois, Bardamu est magnifié, mais, cette fois, de façon négative : c'est l'envers de la médaille. Il n'est plus magnifié par les poètes chantant les héros, mais par les héros eux-mêmes : il ne s'agit plus de "petit barde", mais d'"officiers héroïques" qui, on va le voir, deviennent, par un tour de passe-passe langagier, l'autre visage de Bardamu.

En effet, si dans la Comédie-Française, Bardamu est interrogé par la comédienne sur ses "actions de guerre", sur l'*Amiral Bragueton* c'est lui-même qui, en comédien, interroge les autres (les officiers) sur leurs exploits. Il joue donc le rôle que jouait la comédienne [28] ; au lieu d'être interrogé, il interroge :

"Je demandais et redemandais à ces héros chacun son tour, des histoires et encore des histoires de bravoure coloniale. C'est comme les cochonneries, les histoires de bravoure, elles plaisent toujours à tous les militaires de tous les pays" [29].

La position de ces officiers-là, ressemble alors à la position attribuée auparavant à Bardamu dans la Comédie-Française. Ce sont eux qui sont interrogés :

<sup>25</sup> - C'est nous qui soulignons, *ibid.*, p. 90.

<sup>26</sup> - *Ibid.*, p. 117.

<sup>27</sup> - *Ibid.*

<sup>28</sup> - La comédienne est remplacée par une "pianiste institutrice" (p. 122) portant une "robe en guipure de grand apparat" (p. 119) (rappelons que Brandelore était "placier en dentelle" ; mais ses liens avec la pianiste ne se réduisent pas à une histoire de tissu : tous les deux étaient jaloux de Bardamu).

<sup>29</sup> - *Voyage au bout de la nuit*, p. 122.

"c'est facile de demander et de redemander des histoires de guerre. Ces compagnons-là en étaient **bardés**" [<sup>30</sup>].

Le mot "bardés" nous fait penser à "Bardamu" [<sup>31</sup>]. Encore une fois, l'*ethos* discursif mis en place instaure une relation d'égalité entre les interlocuteurs. "Barder" signifie "couvrir d'une barde" ("barde" : armure faite de lames de fer qui protégeait le portail et la croupe du cheval. Du reste, "barde", comme barda, est emprunté de l'arabe barda'a " " بردعة, bâ). Par extension, on dit d'un chevalier qu'il est "bardé de fer" (recouvert d'une armure), et, par figuration, qu'il est "bardé de décorations" (il en est couvert). Alors, être bardé d'histoires, c'est avoir plein d'histoires, même si le sens populaire de "barder" ("prendre une tournure violente") reste présent à l'esprit. Ainsi, le narrateur Bardamu ne cherche-t-il pas, à l'instar de Branledore, à être conforme à "l'ardente littérature aggressive" ?.

On le voit, le pouvoir de persuasion du *Voyage* tient au fait qu'il amène le lecteur à s'identifier à la mise en mouvement d'un corps inscrit dans le langage. La qualité de l'*ethos* y renvoie à la figure d'un "garant" qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir dans son énoncé. En effet, dans l'épisode de *l'Amiral Bragueton*, on assiste à des subversions langagières qui *se montrent* à travers un *ethos* discursif où s'abolit ce qui sépare le corps et la parole (en témoigne le rapprochement par fausse étymologie ou par contamination associative entre "Bardamu", "barde" et "bardés"). Bardamu joue le rôle qu'il s'est auparavant attribué à lui-même en tant qu'héros célébré. Mais cette fois il est *littéralement* célébré, car il joue à la fois le rôle du "petit barde" ;

"Il me fallait retrouver de la verve, de la faconde qui puisse plaire à mes nouveaux amis " [<sup>32</sup>].

et le rôle d'un officier "bardé d'histoires" :

"Ces hommes se mirent à raconter à propos de guerre autant de balivernes qu'autrefois j'en avais entendues et plus tard racontées moi-même, alors que j'étais en concurrence imaginative avec les copains de l'hôpital" [<sup>33</sup>].

Ainsi, la frontière séparant héros/guerrier poltron s'efface. Cet effacement se fait grâce à une certaine tonalité théâtrale caractérisant le discours de Branledore, ce "salaud" qui "possédait le truc". D'ailleurs, Bardamu, qui tient le rôle du "saligaud" dans l'épisode de *l'Amiral Bragueton*, se sert d'une formule utilisée par Branledore.

"Je pouvais me croire revenu aux plus beaux jours de l'hôpital (...) : "Eh bien en voilà une belle page d'Histoire !" [<sup>34</sup>].

Dans la Comédie-Française, Branledore a ravi la gloire à Bardamu qui, lui, a échoué à être dans "le ton, le bon", à avoir "une allure patriotique" "tout à fait au point, convaincante". Mais, maintenant, la situation change, car Bardamu arrive à bien jouer le rôle de Branledore :

" Entre braves, messieurs les officiers, doit-on pas toujours finir par s'entendre? Vive la France alors, nom de Dieu ! Vive la France !" C'était le truc du sergent Branledore. Il

<sup>30</sup> - *Ibid.*

<sup>31</sup> - On voit bien que le mot "barde" et le verbe "barder" attribuent de nouvelles dimensions au nom "Bardamu". Celui-ci n'est donc pas fait seulement sur "barda", équipement du soldat, ou poids de l'Histoire sous lequel il faut encore trouver moyen de se mouvoir.

<sup>32</sup> - *Voyage au bout de la nuit*, p. 122.

<sup>33</sup> - *Ibid.*, p. 123.

<sup>34</sup> - *Ibid.*, p. 122-123. C'est nous qui soulignons.

réussit encore dans ce cas-là. Ce fut le seul cas où la France me sauva la vie, jusque-là c'était plutôt le contraire " [35].

Finalement, Bardamu rentre dans la peau de Branledore comme dans celle de presque tous les personnages de l'épisode de *l'Amiral Bragueton* (le petit barde, la comédienne remplacée par une pianiste, et les officiers). Ainsi, dans ce roman, on passe de personnages unidimensionnels à un personnage ambivalent, à un dialogue brouillé et à une langue double. Bardamu joue lui-même, en même temps, les différents rôles de la situation qu'il évoque ; il devient, à lui seul, tout un théâtre: la distinction des voix qui peuvent passer par un unique soliloque, à savoir Bardamu, oriente la lecture du roman comme un monodrame [36].

### ***De la rhétorique patriotique à la grossièreté lyrique***

Une fois que Bardamu a acquis le "ton" lui permettant de rivaliser avec ceux qui sont du côté de la classe dominante, il tourne tout en dérision. Ainsi, dès son arrivée en Amérique et après avoir fui la galère nommée *Infata Combitta*, il pousse la construction de son *ethos* jusqu'à l'étrangeté bouffonne. Mais cet épisode n'est qu'une théâtralisation et une parodisation de la rhétorique patriotique qu'il a déjà utilisée à bord de *l'Amiral Bragueton* pour sauver sa peau :

" On me coinça ainsi entre deux cabines, au revers d'une courtine. Je m'échappai de justesse, mais il me devenait franchement périlleux de me rendre aux cabinets (...) Je ne fus qu'un bond pour aller me réfugier dans ma cabine. Je l'avais atteinte quand un des capitaines de la coloniale (...) me barra net le chemin (...). Il portait son kepi le mieux doré, il s'était boutonné entièrement du col à la briquette, ce qu'il n'avait pas fait depuis notre départ. Nous étions donc en pleine cérémonie dramatique (...) " Monsieur vous avez devant vous le capitaine Frémizon des troupes coloniales (...) j'ai l'honneur de vous demander raison!..Certains propos que avez tenus à notre sujet depuis votre départ de Marseille sont inacceptables !..Voici le moment, monsieur d'articuler bien haut vos griefs !.." [37].

Dans cette "cérémonie dramatique", il fut question d'en finir avec Bardamu en le balançant "par-dessus bord", mais celui-ci a bien "articulé" ses "griefs" en faisant sienne la rhétorique patriotique, le temps de retourner la situation. Cependant, quand il fuit la galère qui le transporte, vendu comme esclave d'Afrique, en Amérique, tout bascule :

"Ayant trouvé une petite cabane vide je me suis faufilé et j'ai dormi tout de suite (...) C'est là que je fus repéré et puis coincé entre deux escouades bien résolues à m'identifier. Il fut tout aussitôt question de me foutre à l'eau (...) Enfin survint le commandant de la station lui-même. Il s'appelait le "Surgeon général" ce qui serait un beau nom pour un poisson. Lui se montra grossier, mais plus décidé que les autres. "Que racontez-vous mon garçon? me dit-il, que vous savez compter les puces? Ah, ah!..." (...) Mais moi du tac au tac je lui récitai le petit plaidoyer que j'avais préparé. "J'y crois au dénombrement des puces ! C'est un facteur de civilisation parce que le dénombrement est à la base d'un matériel de statistique des plus précieux !" [38].

<sup>35</sup> -*Ibid.*, 121-122.

<sup>36</sup> - Il s'agit d'une manifestation scénique du moi intérieur d'un seul personnage par la présence d'autres personnages qui font partie d'un univers imaginaire ou psychique du personnage principal. (Voir la définition de Joseph DANAN, "Monodrame (polyphonique), in *Lexique du drame moderne et contemporain*).

<sup>37</sup> - *Voyage au bout de la nuit*, p. 119.

<sup>38</sup> -*Ibid.*, p. 188.

Cet épisode entretient avec l'épisode de *l'Amiral Bragueton* un rapport de renversement spéculaire et subversif. Outre les similitudes de lexique entre les deux épisodes ("balancer par dessus bord / foutre à l'eau"; "On me coïça/ je fus coïcé", ...etc.), on s'aperçoit que l'épisode de *l'Amiral Bragueton* est dégradé ici par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes. L'épisode de la galère *infanta Combitta* révèle en effet un type d'énonciation qui discrédite l'énoncé, malmène son prestige par la trivialisation des signifiants. Ainsi, Bardamu n'est plus appelé "Monsieur" [39]; il se voit plutôt affublé de sobriquets sympathiques mais peu valorisants comme "jeune homme" ou "mon garçon" [40]. Du reste, il n'est plus question de "capitaine", mais de "surgeon général". Le mot "surgeon" évoque, pour Bardamu, "un beau nom pour un poisson". Dès lors, ce n'est plus Bardamu qui est menacé d'être balancé par-dessus bord, mais plutôt le commandant du navire transformé dorénavant, pour ainsi dire, en poisson. Notons aussi que Bardamu ne cherche plus, comme sur *l'Amiral Bragueton*, ni à "faire très aimable figure" [41], ni à subtiliser sur les mots et les tours de phrase, c'est-à-dire à préparer un plaidoyer qui soit dans la "note lyrique" [42]. Son *ethos* discursif adopte un langage allergique à l'enflure de la voix et digne d'un "agent compte-puces". Le texte ici se moque de son hypotexte (correspondant à l'épisode de *l'Amiral Bragueton*) et provoque, par transformation stylistique à fonction dégradante, un "dégonflement ironique" [43] de l'héroïsme. Mais l'effet parodique repose autant sur le contraste comique créé par la réécriture transformatrice que sur l'intention de l'auteur.

## CONCLUSION:

Une lecture rétroactive des trois épisodes (le récit de la Comédie-Française, le voyage en Afrique à bord de *l'Amiral Bragueton*, et la fuite de la galère *infanta Combitta*), montre que Céline, à partir d'un poème épique, réussit à faire l'éloge d'un guerrier poltron et à produire un effet de mise en abyme, celui d'une épopée de la lâcheté. Il s'agit d'une reprise plus ou moins littérale du poème épique détourné vers une signification parodique et comique. Le passage de l'épisode du récit à celui de l'*infanta Combitta* en passant par celui de *l'Amiral Bragueton*, correspond globalement à un passage de l'héroï-comique (où il s'agit de parler d'une réalité grossière en style noble) au burlesque (où il s'agit de parler d'une réalité noble en style bas). Bardamu n'est en fait qu'un acteur qui ramène l'esprit du lecteur à des objets comiques; il nous fait penser à ces bouffons qui cherchaient à réjouir les auditeurs par le tour ridicule qu'ils donnaient aux poèmes épiques récités par les rhapsodes de la Grèce antique. Aussi, il y aurait sans doute toute une étude à faire sur l'aspect théâtral des romans de Céline. Par ailleurs, la mise en scène dramatique n'est que l'*ethos* d'une virulente dénonciation des stéréotypes dominants à une certaine époque où "des millions de Français et d'Allemands sont partis allègrement, chacun de leur côté, pour se tirer les uns sur les autres" [44]. Cet *ethos* montre qu'"à chaque vertu sa littérature immonde" [45]. Notons, néanmoins, que Céline cherche à disqualifier l'*ethos* favorable de Bardamu tout en rusant avec lui dans une polyphonie énonciative d'une rare subtilité.

<sup>39</sup> - *Ibid.*, p. 119.

<sup>40</sup> - *Ibid.*, 188.

<sup>41</sup> - *Ibid.*, 121

<sup>42</sup> - *Ibid.*

<sup>43</sup> - L'expression est de Jean Serroy ( cité par Daniel Sangsue dans *La Parodie*, p. 68)

<sup>44</sup> - H. Godard, *Voyage au bout de la nuit*, p. 17.

<sup>45</sup> - *Ibid.*, p. 218.

Cependant, on ne saurait dresser de cloison entre l'*ethos* et le code langagier utilisé par Céline qui écrit à la jointure instable entre l'espace langagier populaire et l'espace langagier littéraire. En faisant s'entrechoquer français "populaire" et narration littéraire, il montre que seul est légitime ce code langagier, à la mesure du monde chaotique que présente son récit. Le choix de la langue populaire s'explique parce qu'on ne peut rendre compte de l'inhumanité du monde moderne dans la langue officielle qui a partie liée avec l'ordre social, qui est la langue de la classe dominante, de ceux qui, pour s'assurer un pouvoir sur autrui ou pour poursuivre un intérêt personnel, manient la rhétorique traditionnelle destinée à intimider, se donner de l'importance, imposer son autorité.

### Bibliographie:

- 1-ADAM, J.-M. *Linguistique textuelle.Des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris,1999.
- 2-AMOSSY, R. *Au carrefour des disciplines*, Ruth Amossy (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux-Niestlé, Lausanne, 1999.
- 3-AUHLIN, A. "Ethos et expérience du discours : quelques remarques", in *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, M.Wauthion et A.C.Simon (éds), Louvain, Peeters, 2001.
- 4-ARISTOTE, *Rhétorique*, Les Belles-Lettres, Paris, 1967.
- 5- DANAN, J. « Monodrame (polyphonique) », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, sld Jean-Pierre SARRAZAC, Collection « Circé Poche », 2004.
- 6-DUCROT, O. *Le dire et le dit*, chapitre VIII "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", Minuit, Paris, 1984.
- 7- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- 8-GODARD, H. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard, 1991.
- 9- GODARD, H. *Poétique de Céline*, , Gallimard, Paris1985.
- 10-KERBRAT-ORECCHIONI,C. *Les interactions verbales*, tome 3, Armin Colin., Paris,1994
- 11- MAINGUENEAU, D. *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, Paris, 1987.
- 12- MAINGUENEAU, D. *L'Analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, Paris, 1991.
- 13- MAINGUENEAU, D. *Le contexte de l' œuvre littéraire*, Dunond, 1993.
- 14-MAINGUENEAU, D. "Ethos, scénographie, incorporation", in Amossy, 1999.
- 15-MAINGUENEAU, D. *Analyser les textes de communication*, Nathan, Paris, 2000.
- 16- MAINGUENEAU, D. *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2003.
- 17-REBOUL, O. *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991.
- 18-SANGSUE, D. *La parodie*, Hachette, Paris, 1994.