

Structure narrative de *Voyage au bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline

Ali ABBASSI

Université Shahid Beheshti

e-mail: ali_abasi2001@yahoo.com

Nosrat HEJAZI

Université de Téhéran

e-mail: nos_hej@yahoo.com

Résumé

Le présent article a pour objet de repérer les techniques et les astuces par le biais desquelles l'idéologie et la subjectivité d'un écrivain tel que Céline, se manifestent au niveau de l'énonciation. Pour ce faire, nous avons recouru aux outils linguistiques ainsi qu'aux nouvelles méthodes d'analyses élaborées par Jaap Lintvelt.

Les principales questions qui constituent l'assise de cette recherche peuvent être formulées comme suit: comment et dans quelle mesure, la structure narrative d'un roman parvient à refléter l'idéologie de l'auteur, à rendre compte de l'univers affectif et subjectif de celui-ci? Quels procédés et quelles stratégies sont utilisés pour obtenir du lecteur qu'il assimile et adopte, la subjectivité du créateur du roman? Et finalement, quels sont les effets produits par ces techniques narratives sur la réception des lecteurs?

Mots-clés: Narration, homodiégétique, hétérodiégétique, auctorial, actoriel, perceptif-psychique.

I. Introduction

La nouvelle critique considère l'homogénéité de fond et de forme dans une œuvre littéraire donnée, comme un présupposé axiomatique. La sociocritique, la critique thématique et même d'autres modèles d'approches s'appuyant essentiellement sur la stylistique, avaient préalablement analysé l'idéologie et l'univers subjectif du narrateur/ romancier de *Voyage au bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline relativement à la guerre, à la colonisation, aux hôpitaux, etc. De même, les diverses analyses stylistiques, basées principalement sur «l'axe individuel de style» de l'écrivain¹, ont permis de souligner à plusieurs reprises l'importance du langage populaire, voire argotique du narrateur (qui diffère sensiblement du niveau soigné du langage littéraire) dans l'élaboration et le rendu de l'atmosphère de noirceur et d'amertume d'un univers tant méprisé par ce dernier.

Le présent article a pour ambition de repérer les techniques et les astuces par le biais desquelles l'idéologie de l'écrivain et sa subjectivité se manifestent dans l'énonciation, et de recourir, pour ce faire, aux outils linguistiques ainsi qu'aux nouvelles méthodes d'analyses élaborées par Jaap Lintvelt. La question principale qui forme la base de cette recherche pourrait

1. Dans l'étude stylistique d'une œuvre littéraire, trois axes méritent d'être envisagés:

D'abord «l'axe générique», qui étudie les rapports entre l'énonciateur et l'énoncé (ou entre le narrateur et le narré) mais également, entre l'énonciateur et le destinataire (ou le narrateur et le narrataire). Ensuite, il faut s'attacher à l'analyse de «l'axe esthétique» qui étudie les procédés spécifiques mis en œuvre dans l'exploration des thèmes privilégiés par tel ou tel courant littéraire.

Et finalement, au troisième niveau se situe «l'axe individuel» qui cherche à relever les particularités propres au style d'un écrivain. Cet axe nous permet de sonder l'univers imaginaire d'un écrivain, ses prises de positions idéologiques, ses préférences culturelles ou artistiques, etc. Les recherches effectuées sur l'écriture de Céline s'inscrivent majoritairement dans cette dernière catégorie d'analyse.

être formulée de la manière suivante: comment et dans quelle mesure, la structure narrative d'un roman parvient à refléter l'idéologie de l'auteur, mais aussi, à reconstruire son univers affectif et subjectif? Quels procédés et quelles stratégies sont utilisées pour que le lecteur assimile et adopte, en dernière instance, la subjectivité de créateur du roman? Et finalement, quels sont les effets entraînés par ces techniques narratives sur la réception des lecteurs?

Notons que les cadres théoriques à l'intérieur desquels évolue Lintvelt sont inspirés des études de «linguistique pragmatique» (Cf. Kerbrat-Orecchioni, 1980, et Ducrot, 1984) et aussi de celles relatives à «l'axe générique de la stylistique» (Fromilhague, Sancier, 1996, p. 25). En substance, cette recherche sera à la fois marquée par la linguistique et la stylistique.

II. Les principes méthodologiques de l'analyse narratologique de Lintvelt

S'agissant de l'analyse narratologique d'une œuvre littéraire, Lintvelt distingue nettement quatre "catégories narratives": le plan "verbal", le plan "perceptif-psychique", le plan "temporel", et le plan "spatial". A l'intérieur de chaque catégorie, sont analysés des "critères narratifs" spécifiques tels que la "perspective narrative", le "moment", et la "position" de la narration, etc. Il fixe également la «dichotomie fonctionnelle» entre le narrateur et l'acteur comme le tout premier principe de sa méthode et considère que cette binarité établit *a posteriori* les formes narratives de base:

- Narration hétérodiégétique
- Narration homodiégétique

La narration (et *a fortiori* l'univers diégétique) sera hétérodiégétique si le narrateur ne participe pas à la diégèse en tant qu'acteur. Au contraire dans la narration homodiégétique le narrateur participe lui-même comme acteur à l'action romanesque, et remplit donc à ce titre la double fonction d'actant et de narrateur. Autrement dit, dans la narration homodiégétique, le

8 Plume

«personnage-acteur» et le «personnage-narrateur» appartiennent à un même univers diégétique. De même, la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur permet au lecteur d'être constamment guidé dans l'univers fictif par ce que Lintvelt nomme, «le centre d'orientation» ; c'est par ce biais que Lintvelt parvient à distinguer cinq «types narratifs». Or dans l'étude analytique d'une œuvre, suivant la désignation de la forme narrative de base (hétérodiégétique/ homodiégétique) et selon les types narratifs dominants (eux-mêmes distingués par le choix du centre d'orientation), nous pouvons analyser les critères narratifs dans l'ensemble de ces quatre plans. Ces derniers, à l'intérieur desquels se rangent les critères narratifs, sont repérables dans tout texte narratif. Il est à noter cependant que parmi ces critères, certains sont sciemment ou inconsciemment mis au point, par l'auteur, et que cette préférence attribue à l'œuvre une signification sous-jacente.

En ce qui concerne le *Voyage au bout de la Nuit*, notre analyse se limite, pour des raisons de longueur et de complexité, au plan verbal et au plan perceptif-psychique. Ces deux plans sont parfaitement complémentaires et si nous les avons traités séparément, c'est pour faciliter nos analyses. Dans l'étude du plan verbal, l'on cherche souvent la relation qu'entretient le narrateur avec la narration et avec la diégèse. Dans cette catégorie nous cherchons notamment à mesurer le degré d'insertion du discours du narrateur, et aussi, le degré et les modalités d'implication du narrataire dans l'acte narratif. En d'autres termes, le plan verbal permet de trouver la réponse aux questions suivantes: «Qui parle dans le texte?» et «À qui parle-t-on?».

L'analyse de «l'incipit» (la première phrase ou parfois le tout premier paragraphe d'un récit), permet de mettre en relief le narrateur, la personne grammaticale, et enfin «la forme narrative de base». Ceci est clairement illustré dans les toutes premières lignes de *Voyage au bout de la Nuit*:

« Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit, rien. C'est Arthur

Ganate qui m'a fait parler [...]» (Céline, 1952, p. 9).

Etant donné que la narration est effectuée à la première personne et que le narrateur évoque le moment où il était présent en tant qu'acteur dans la diégèse, la narration est de forme narrative «homodiégétique». C'est justement à travers cet énoncé liminaire que le narrateur exprime son intention de relater sa vie: il est forcé de parler. On devine ainsi que le récit dans son ensemble, est un faisceau de souvenirs, de sentiments et d'expériences vécus par le narrateur. Puisqu'il s'agit de l'évocation du passé, en adoptant un point de vue rétrospectif, le narrateur assume une narration ultérieure (et non pas simultanée) aux épisodes et aux événements romanesques:

« C'est loin déjà de nous le soir où il est parti, quand j'y pense. Je m'en souviens bien quand même » (Ibid., p. 94).

Or, le «Je» dans *Voyage au bout de la Nuit* représente deux instances:

La première renvoie au narrateur qui transpose ou relate sa vie passée dans le *hic et nunc* de la narration (Fromilhague, Sancier, 1996, p. 226):

« Les seuls jours supportables dont je puisse me souvenir au cours de bien des années, ce furent quelques jours d'une grippe lourdement fiévreuse » (Céline, Op.cit., p. 540).

Et la deuxième est un «Je» qui appartient à un espace et un temps révolu:

« [À vingt ans je n'avais déjà plus que du passé, nous parcourûmes ensemble avec ma mère des rues [...]] ».

La différence entre ces deux «Je» est un point essentiel qui sera développé ultérieurement, dans le passage relatif au plan perceptif-psychique. Mais d'abord, intéressons-nous au plan verbal:

Au niveau verbal, ce qui prévaut au sein de l'ensemble des critères narratifs, et ce, de manière à éclipser les autres, c'est surtout la présence saillante et incontournable de «l'instance émettrice» (le narrateur) et réceptrice (le narrataire) dans le tissu narratif de *Voyage au bout de la Nuit*.

10 Plume

Mais comment et dans quelle mesure la présence dialectique du couple narrateur/narrataire s'inscrit dans le récit, et quels sont les signes d'une telle présence imposante au niveau du discours narratif? Pour pouvoir répondre à cette question, il faut se tourner vers la texture narrative, en tenant compte des caractéristiques de l'appareil formel du récit, et des types fonctionnels du discours (Cf. Maingueneau, 1986, et, Kerbrat-Orecchioni, 1980).

Outre l'intervention de la première personne du narrateur dans l'univers narré, qui permet de désigner *a posteriori* la forme narrative de base (narration homodiégétique), la présence du narrateur se manifeste principalement à travers les jugements et les commentaires variés qui oscillent souvent entre le délire et la sagesse: à vrai dire, non seulement le narrateur transpose et relate les événements vécus (ce qui est sa tâche première), mais aussi, il intervient constamment dans son récit, conformément à sa tâche optative, et souvent sous forme de commentaires (Reuter, 1991, p. 62). Sa présence est telle, qu'elle conduit à suspendre la représentation des faits. Le récit cède ainsi la place à une série désordonnée de maximes et d'aphorisme:

« [...] Un fou, ce n'est que les idées ordinaires d'un homme mais bien enfermé dans une tête. Le monde n'y passe pas à travers sa tête et ça suffit. Ça devient comme un lac sans rivière, une tête fermée, une infection » (Céline, Op.cit., p523).

De même, le narrateur se met à méditer sur le comportement des individus qu'il a rencontré au cours de sa vie pour souligner ainsi la bêtise des actes et les défauts humains. Ces «discours évaluatifs» constituent des jugements intellectuels ou moraux sur les êtres, réflexions générales et abstraites du narrateur sur l'univers et l'ordre établie (qui selon l'expression de Lintvelt, témoignent de «la fonction généralisante» du langage), le tout produisant des ruptures momentanées dans le déroulement mécanique de la diégèse, en inscrivant l'œuvre dans le cadre du discours (au sens de Benveniste). Ce dernier n'appartient plus, dès lors, à un passé révolu. Il

concerne l'"ici" et le "maintenant" du narrateur.

En sus des «fonctions évaluatives» et généralisantes qui relèvent du discours du narrateur, la présence de ce dernier se manifeste aussi et surtout à travers la «fonction métanarrative» du langage. Pour maintenir la «cohésion narrative» déjà perturbée par les interprétations des faits et des commentaires portant sur les personnages, le narrateur célinien se prononce dans le récit et sur le récit et assume *ad hoc* sa tâche de médiateur de la représentation: «Mais d'abord que je raconte les choses» (*Ibid.*, p. 609). Ainsi souligne-t-il non seulement sa vocation de relater les événements dans un certain ordre, mais rappelle aussi les modalités et les difficultés du travail narratif:

« On est retourné chacun dans la guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile à raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendrait déjà plus » (*Ibid.*, p. 66).

Un autre exemple nous est fourni dans un passage où le narrateur, en utilisant le verbe performatif « raconter », souligne sa fonction première de présentation des faits:

« J'essaierai de raconter plus tard, à loisir, de quelle manière les choses se passèrent » (*Ibid.*, p. 537).

Un autre indice témoignant de la persistance de la voix émettrice dans le texte, est la comparaison que le narrateur établit entre le moment actuel de la narration et le moment passé de l'action. Les «déictiques spatio-temporels» dispersés dans l'ensemble du texte recréent deux cadres spatio-temporels fort éloignés. Ces embrayeurs indiquent souvent une rupture définitive entre le moment de l'«histoire» et le moment du «récit»:

« Il s'appelait Pinçon ce salaud là, le commandant Pinçon. J'espère qu'à l'heure actuelle, il est bien crevé (et pas d'une mort pépère). Mais à ce moment là dont je parle, il était encore salement vivant, le Pinçon » (*Ibid.*, p. 36).

Cette présence est aussi certifiée par une série de questions que le narrateur se pose de temps en temps: ces questions se forment sur l'espace

blanc de la psyché du narrateur et rendent compte de son tempérament obsessionnel. À titre d'exemple, dans le passage suivant, nous aurons affaire à une série de questionnements obsessionnels débitée par le narrateur:

« *Combien de temps faudrait-il qu'il dure leur délire? Pour qu'ils arrêtent épuisés enfin, ces monstres? Combien de temps un accès comme celui-ci peut-il bien durer? Des mois? Des années? Combien ?*

« Peut-être jusqu'à la mort de tout le monde, de tous les fous ? Jusqu'au dernier ? » (Ibid., p. 26).

Les points énumérés en haut constituent autant de stratégies intelligemment déployées par le narrateur en vue de marquer irrémédiablement sa présence dans l'économie du récit. Mais le narrateur fait également preuve d'astuce en prenant soin d'introduire ses jugements de manière oblique, par le biais du narrataire: en impliquant le narrataire, en le rendant complice, le narrateur célinien fera de ce dernier le médium de transmission de ses propres points de vue, de ses jugements et de ses convictions personnelles. Autrement dit, il ne tient pas à assumer la narration en se surexposant, mais au contraire, en engageant des narrataires fictifs, et en s'exprimant en partie par leur intermédiaire. Il modèle en quelque sorte leur subjectivité de manière à rendre leur idéologie conforme à la sienne. Comment l'auteur procède-t-il?

III. Posture canonique du narrateur célinien

Comme nous l'avons déjà souligné, le narrateur utilise systématiquement le pronom personnel «Je». D'après les principes de la linguistique structurale, il est naturel de retrouver, face à l'introduction d'un «Je», une autre instance, autrement dit, un «Tu» virtuel (voire réel), qui peut également et tout bonnement représenter le destinataire du «moi locuteur». La tradition romanesque a souvent ignoré l'instance réceptrice en la considérant comme entité extra-diégétique. Mais le narrateur du *Voyage au bout de la Nuit* maintient scrupuleusement le contact avec son narrataire fictif ; si bien que

dès le début du roman, et jusqu'à la fin, « le lecteur garde l'impression de lire un récit toujours à la limite d'être oralement rapporté à un narrataire réel» (Godard, 1985, p. 342). Quelles sont alors les techniques utilisées en vue de maintenir le lien communicationnel établi entre ces deux instances (le narrateur et le narrataire)? C'est le narrateur qui bien évidemment prend l'initiative et engage son narrataire de façon directe ou indirecte dans la narration: les questions que le narrateur pose à ce dernier, ou bien l'emploi de certains éléments linguistiques qui s'inscrivent notamment dans le cadre de l'appareil formel du discours, sont autant de moyens mis à contribution. Effectivement, une forme d'interlocution mi-implicite s'engage entre ces deux instances au moment où le narrateur introduit le «Vous» de la deuxième personne dans le discours (*Op.cit.*, p. 349-350) et par là, engage le narrataire dans un quasi dialogue:

« Vous savez, avant la guerre on était ignorant » (Céline, *Op.cit.*, p. 104).

« *Dans ce bruit d'eux-mêmes ils n'entendent rien. Ils s'envoûtent. Et plus la ville est grande et plus elle est haute et plus ils s'envoûtent.*

Je vous le dis moi . J'ai essayé. C'est pas la peine » (Loc.cit.).

De même, le narrateur n'hésite pas à donner à chaque moment des conseils, à formuler des injonctions à l'attention de son narrataire, à cette fin de maintenir ouverts les canaux communicatifs. Dans cette perspective, le maintien du contact n'est pas le seul soucis du narrateur ; il cherche également à influencer le narrataire avec les mêmes consignes ou conseils (ce que R. Jakobson appelle la «fonction phatique» du langage) et aussi, à orienter son jugement (fonction conative du langage)¹:

«Au cours de ces crises, je me prenais à désespérer de me retrouver

1. «Fonction phatique» et «fonction conative» sont des distinctions établies par Roman Jakobson. Jaap Lintvelt les rassemble sous la formule générale de «fonction communicative».

jamais assez d'insouciance pour pouvoir me rendormir jamais. Ne croyez donc jamais d'emblée au malheur des hommes . Demandez-leur s'ils peuvent dormir encore !... Si oui , tout va bien. Ça suffit ».

« À propos, faut pas s'arrêter non plus au coin des rues derrière les accordéons, c'est souvent là qu'on attrape du mal le coup de vérité » (Céline, Op.cit., p. 459).

Outre l'effet d'«intimation» engendrée à la suite de l'emploi de la deuxième personne, et en sus de la «sympathisation» qui renaît chez le narrataire, le recours à ce «Vous» est un moyen efficace pour créer chez lui un effet de choc. Examinons le passage suivant:

« Je dirai tout un jour, si je peux vivre assez longtemps pour tout raconter.

Attention dégueulasses ! Laissez-moi faire des amabilités encore pendant quelques années. Ne me tuez pas encore. Avoir l'air servile et désarmé, je dirai tout. Je vous l'assure et vous vous replierez d'un coup alors comme les chenilles baveuses qui venaient en Afrique foirer dans ma case et je vous rendrai plus subtilement lâches et plus immondes encore, si et tant que vous en crèverez peut-être, enfin » (Ibid., p. 311).

Le narrataire qui est déjà perdu dans la forêt des analyses et des commentaires et relatifs à la suite des événements, sort brusquement de l'univers discursif (au sens de Benveniste) et revient d'emblée dans ce que Benveniste appelle l'«histoire». Le narrataire, violemment interpellé par le narrateur, est amené à méditer sur la situation: il est sommé de réfléchir, de réagir. Parallèlement, ces «Vous» consécutifs décuplent non seulement le mécanisme d'analyses et de réflexion chez le narrataire, mais aussi chez le lecteur fictif, et finalement, chez le lecteur réel:

« Il existe pour le pauvre dans ce monde deux grandes manières de crever, soit par l'indifférence absolue de vos semblables en temps de paix, ou par la passion homicide des mêmes en la guerre venue. S'ils se mettent à penser à vous, c'est à votre torture qu'ils songent aussitôt les autres et rien

qu'à ça. [...] , on ne pense guère qu'à aimer pendant les jours qui vous restent puisque c'est le seul moyen d'oublier son corps un peu, qu'on va vous écorcher bientôt du haut en bas » (Ibid., p. 109).

Mis à part les outils linguistiques indirects, le narrateur ne cesse d'informer l'acte narratif par le biais d'un narrataire qui lui, est déjà un véritable "compère":

« Notons par exemple, qu'à cette même époque, le célèbre pâtissier du numéro 112[...] » (Ibid., p. 101).

« Récapitulons : les aviateurs m'avaient ravi Lola, les Argentins pris Musyne et cet harmonieux inverti [...] » (Ibid., p. 133).

« L'hôtel, parlons-en, c'est plus inquiet, c'est pas prétentieux comme un appartement » (Ibid., p. 451).

Quand le narrateur se sert du verbe performatif de manière à sous entendre le pronom personnel « nous », la syntaxe tient lieu de support à une situation de connivence suivant laquelle, la narration se retrouve assumée par les deux instances. A ce moment, selon l'expression de Henri Godard (*Op.cit.*, pp. 351-352), les fonctions de narrateur et de narrataire semblent s'égaliser. Enfin, en apostrophant le narrataire, le narrateur l'introduit définitivement dans l'activité narrative. À titre d'exemple, au cours de l'évocation d'un épisode de sa jeunesse, le narrateur sollicite (par des énoncés interrogatifs directs réduits à des formes monorhémiques) l'opinion de son narrataire vis-à-vis de la futilité de l'acte et de la destinée des voyageurs qui partent pour les pays colonisés d'Afrique:

« La lumière grésillante finirait bien par leur roustiller la rétine... ! Dans pas longtemps que leur resterait-il ? Un bout de cerveau Pour en faire quoi avec... ? Je vous le demande ? Là où ils allaient ? Pour se suicider ? [...] » (Céline, *Op.cit.*, p152).

IV. Singularité de la narration célinienne

Dans la partie précédente nous avons analysé une catégorie narrative essentielle dans l'approche narratologique proposée par Lintvelt. Les points

évoqués, relèvent tous du plan verbal de la structure narrative de *Voyage au bout de la Nuit*. Nous sommes ainsi parvenus à désigner la forme narrative de base de la diégèse (la narration homodiégétique). Nous avons également étudié les modalités de la présence du narrateur, émetteur du message, tout comme l'insertion du narrataire en tant que destinataire de la représentation. En dernier lieu, nous avons esquissé une réflexion à propos des modes d'interactions entre ces deux instances, l'une par rapport à l'autre, et aussi, dans l'économie d'ensemble du récit. Dans cette perspective, l'étude des appareils formels et fonctionnels du discours narratif, les modalités interrogatives et d'autres outils linguistiques ont facilité nos analyses relatives au plan verbal. Nous nous attacherons dès lors à montrer comment l'idéologie et l'univers mental de l'auteur se répercutent sur le plan perceptif-psychique (autre catégorie narrative dans la typologie lintveltienne).

Sur le plan verbal, la question essentielle était «Qui parle?» Or, lorsqu'il s'agit du plan perceptif-psychique, c'est du «Qui voit?» qu'il sera question. En général deux critères primordiaux sont à retenir dans cette catégorie: d'abord, celui de la «perspective narrative» (qui aboutira finalement à la désignation du type narratif) et ensuite, la «profondeur de la perspective narrative».

Dans la perspective narrative, le «sujet-percepteur» (acteur ou narrateur) fournit au narrataire son centre d'orientation. Autrement dit, le narrataire va saisir l'objet perçu ou l'univers romanesque dans son ensemble, à travers les multiples filtres (personnels) du sujet-percepteur: parfois ce sera le narrateur qui "sévira" à partir du centre d'orientation précité. Dans ce cas, la perspective narrative sera auctorielle (nous assisterons donc à un récit de «type narratif auctoriel»). Ailleurs, le centre d'orientation est mis à disposition par l'acteur. Dans ce cas, la perspective narrative sera actorielle. Autrement dit, dans le «type narratif actoriel», le narrataire est guidé par les filtres perceptifs-psychique du personnage-acteur. La désignation du type

narratif et la distinction entre le « par qui l'univers est perçu? », peut à ce titre être considérée comme l'élément démarcatif pour la bonne compréhension et l'analyse d'une œuvre littéraire.

Comme on l'a déjà souligné, dans la narration homodiégétique, le personnage-narrateur et le personnage-acteur sont unifiés à l'intérieur d'une seule et même personne, et le « je d'aujourd'hui » du personnage-narrateur (ou le « je-narrant »)¹ relate les expériences de son « je d'hier » de personnage-acteur (ou son « je-narré »)². Dans ce modèle, le je-narrant (appartenant au moment actuel du narrateur) ne possède pas les mêmes caractères perceptifs et/ou psychiques de son je-narré d'autrefois: or, l'univers brossé par le je-narrant diffère sensiblement de celui dépeint par le je-narré (Bakhtine, 1978, p. 396). Nous assistons donc à un nivellement de couches idéologiques non-homogènes qui, à cause du décalage spatio-temporel séparant le je-narrant et le je-narré, donnent lieu à deux niveaux de connaissance et de conscience fort éloignés, voire contradictoires.

Selon Lintvelt, dans le type narratif actoriel, « le personnage-narrateur s'identifie entièrement au personnage-acteur (le je-narré) pour revivre mentalement son passé. Le lecteur partagera donc la perspective narrative du personnage-acteur » (Lintvelt, 1989, p. 87). Cette Technique est un moyen très efficace qui permet au narrataire de saisir directement, et sans recourir à une personne tierce, les sentiments et les impressions de l'acteur, relatifs au moment de son implication concrète dans l'histoire. De cette manière, le lecteur peut percevoir le monde narré à travers la subjectivité et les filtres affectifs-psychiques de l'acteur. Alors que dans le type narratif auctorial (de la narration homodiégétique), le je-narrant, en adoptant un regard rétrospectif sur son passé, réactualise ses expériences vécues à l'intérieur d'un cadre spatio-temporel révolu. À ce moment, la perspective narrative du

1. "Narrating I".

2. "Experiencing I".

personnage-acteur se modifie en perspective narrative auctorielle (celle du narrateur) et le lecteur sera désormais orienté par la perception du personnage-narrateur. Dans l'extrait suivant nous assistons au passage de la perspective narrative auctorielle (donc du type narratif auctoriel) à la perspective narrative actorielle. Les monologues intérieurs de l'acteur, accompagnés des modalités interrogatives, reflètent parfaitement la crainte et l'angoisse de l'acteur au moment de l'action:

« Le truc du coton m'impressionna subitement comme devant cacher quelque ruse abominable de sa part. Je ne pouvais m'empêcher d'être possédé par la crainte énorme qu'il se mette à m'assassiner là, [...] cette idée m'étourdissait. Mais que faire ? Appeler ? Qui ? Les anthropophages du villages ?... Disparu ? Je l'étais déjà presque en vérité ! À Paris, sans fortune, sans dette, sans héritage, on assiste à peine déjà, on a bien du mal à ne pas être déjà disparu ...

Alors ici ? Qui se donnerait seulement la peine de venir jusqu'à Bikomimbo cracher dans l'eau seulement, pas davantage, pour faire plaisir à mon souvenir ? Personne évidemment » (Céline, Op.cit., pp. 219-220).

Le personnage-acteur de *Voyage au bout de la Nuit*, au début de son itinéraire initiatique était un personnage naïf, superficiel, presque enfantin: tout se passe pour lui comme s'il était coupé du monde environnant. Mais lors de son affrontement avec les allemands, sur les routes des Flandres, il découvre d'un seul coup la vérité et depuis, son esprit subit de multiples et radicaux changements:

« Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. J'étais dépuçelé (Ibid., p. 25).

À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu ... ça venait des profondeurs et c'était arrivé » (Ibid., p. 24).

Il faut retenir que dans le type narratif actoriel, le lecteur est constamment orienté par la perspective du je-narré: le lecteur éprouve, tout

comme Bardamu (le personnage-acteur du *Voyage...*), une crainte épouvantable vis-à-vis des champs de guerre ; il souffre tout comme lui, de l'atrocité des actes humains, et il se retrouve, au terme de ce voyage, tout comme le vieux Bardamu, fatigué et totalement vidé. En choisissant la perspective narrative du personnage-acteur, l'auteur s'efforce de broser en détails et de façon directe les méandres de l'évolution psychiques du je-narré. Il essaie aussi de restituer de manière palpable toute l'amertume et la terreur que le personnage-acteur a réellement vécues et ceci, avec l'intention de faire naître dans l'esprit du lecteur, une nouvelle conception de la vérité humaine. Ce dernier comprendra ainsi, et découvrira par lui-même, la misère de l'homme et sa dilution progressive dans ce monde de mensonge et d'escroquerie. Or, le type narratif actériel autorise dans ce roman une peinture critique et satirique de l'aspect grotesque de l'homme ; une peinture qui petit à petit prend ses distances par rapport à la crédulité enfantine et la bouffonnerie de l'acteur dans ses toutes premières années de jeunesse, pour donner lieu vers la fin de ce voyage heuristique, à un tableau noir qui reflète, tangiblement, la bêtise humaine. Cette aptitude à «voir autrement», Céline-romancier la concède au personnage-narrateur ou au je-narrant de la diégèse. Comme nous l'avons préalablement souligné, le je-narrant, en adoptant une vision rétrospective, raconte sa vie passée, à travers un décalage spatio-temporel considérable. Cette distance temporelle impose sa marque dévastatrice sur les pensées, les us et coutumes de l'époque, et sur les modes de vie qui séparent l'«aujourd'hui» de l'«hier» (cette différence est mise en relief dans le texte par les embrayeurs temporel):

« Ces uniformes dont on commence à ne plus se souvenir qu'avec bien de la peine furent les semences de l'aujourd'hui, cette chose qui pousse encore et qui ne sera tout à fait devenu fumier qu'un peu plus tard, à la longue » (Ibid., p. 97).

« La lingerie-librairie de Madame Herote, dans l'Impasse de Bérésins qui est à présent disparue [...] » (Loc.cit.).

C'est à partir de ce moment que le je-narrant parvient à une nouvelle conception du temps ; une expérience qui va dès lors bouleverser le tréfonds de sa pensée et transformer ses codes affectifs ; bref, une nouvelle vision «philosophique» en ressortira, ou tout simplement, un nouveau mode d'«être au monde»:

« En quelques mois, ça change une chambre, même quand on n'y bouge rien. Si vieilles, si déchues qu'elles soient les choses, elles trouvent encore, on ne sait où, la force de vieillir. Tout avait changé autours de nous. Pas les objets de place. Bien sûr, mais les objets eux-mêmes, en profondeurs. Elles sont autres quand on les retrouve les choses, [...] » (Ibid., pp. 470-471).

Or, pour transmettre sa doctrine et pour faire passer ses propres valeurs idéologiques, pour justifier ses jugements et ses commentaires aux yeux du lecteur (concernant la véritable nature de l'existence humaine et la futilité de ce monde), le romancier choisit la perspective narrative auctorielle. Le je-narrant que l'auteur a ainsi introduit dans la diégèse ne croit plus comme naguère, à «l'inanité» des rapports humains:

« Après des années quand on y resonge il arrive qu'on voudrait bien les rattraper les mots qu'ils ont dit certains gens et les gens eux-mêmes pour leur demander ce qu'ils ont voulu nous dire ...Mais ils sont bien partis ! ... on n'avait pas assez d'instruction pour les comprendre...

On voudrait savoir comme ça s'ils n'ont pas depuis changé d'avis des fois... mais c'est bien trop tard ... c'est fini ... personne ne sait plus rien d'eux. Il faut alors continuer sa route tout seul dans la nuit.

On a perdu ses vrais compagnons. On leur a pas seulement posé la bonne question, la vraie, quand il était temps. À côté d'eux on ne savait pas » (Ibid., p. 476).

Il est parvenu au contraire à une conception nouvelle de l'existence, selon laquelle, la «vie» ne se trouve plus en opposition avec la «mort»: elle est l'autre bout de l'axe bilatéral de vie-mort, voire le prolongement de celle-là. Il ne lui sera plus permis, dès lors, de concevoir de dialectique ou de

polémique entre ces deux principes d'existence ... Il suffit de comparer l'idéologie du personnage-narrateur à ce que le même personnage concevait autrefois en tant qu'acteur: Bardamu ou le je-narré du début du voyage s'enfuit devant la guerre, parce qu'il a horreur de la mort ; il évite les ténèbres, parce que l'obscurité lui apporte une terreur inénarrable. Mais ce même personnage, à la fin de son itinéraire intérieur, et au terme de ses longues années d'expériences, se trouve persuadé que la vie se trouve en deçà de la mort, et que la lumière se cache dans les profondeurs de l'obscurité. À cet égard, faisons attention à l'intitulé métaphorique du roman qui reflète mieux que d'autres éléments paratextuels, l'idéologie et la subjectivité véhiculées par l'auteur:

« On arriverait ensemble et alors on saurait ce qu'on était venu chercher dans l'aventure. La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit. Et puis peut-être qu'on ne saurait jamais, qu'on ne trouverait rien, c'est ça la mort » (Ibid., p. 430).

« On s'enfoncé. On s'épouvante d'abord dans la nuit, mais on veut comprendre quand même et alors on ne quitte plus la profondeur. Mais il y a trop de chose à comprendre en même temps. La vie est bien trop courte [...]

Faut se dépêcher, faut pas la rater sa mort. La maladie, la misère qui vous disperse les heures, les années, l'insomnie qui vous barbouille en gris, des journées, des semaines entières [...] » (Ibid., pp. 480-481).

À dire vrai, pour inculquer sa propre philosophie et pour communiquer le plus efficacement possible ses propres codes affectifs-psychiques au lecteur, l'auteur doit employer sciemment une perspective narrative susceptible de traduire comme il se doit, cet état d'esprit. Le type narratif actoriel ne saurait être un choix heureux à cause des contraintes que le cadre spatio-temporel impose au personnage-acteur. Ainsi, Bardamu-acteur, naïf et immature, n'a pas le profil nécessaire pour refléter l'idéologie sombre et obscure de l'auteur. En revanche le type narratif auctorial peut constituer un choix judicieux car efficace, en vue de restituer le tempérament maussade de

l'auteur. Autrement dit, nous avons affaire à un auteur qui se protège derrière les propos d'un narrateur mûr, à l'esprit pénétrant, et qui adopte également une perspective narrative soigneusement calculée à cette fin d'orienter l'idéologie et l'optique de son lecteur.

Cependant, outre ce déploiement de stratégies dans les couches profondes de la structure narrative, le narrateur de *Voyage au bout de la Nuit* possède une particularité qui différencie sensiblement son statut narratif par rapport à d'autres narrateurs de romans similaires. En fait, il s'agit de la profondeur de sa perspective narrative, duquel dépend le degré de savoir et de connaissance du sujet-percepteur relatif à l'univers fictif:

Quand c'est un personnage-acteur qui supporte la perspective narrative, à cause des limites que lui imposent son cadre spatio-temporel figé, il ne peut bénéficier d'un champ de connaissance illimité ; par exemple il n'a pas la possibilité d'anticiper les faits ultérieurs (et même s'il cède à ce genre de tentation, ses prévisions paraîtront incertaines. Ceci dit, au moment où le personnage-acteur recourt au centre d'orientation, les renseignements donnés au narrataire se limitent aux «introspections» de ce même personnage, ou à la rigueur, à une simple «extrospection». À titre d'exemple, dans le passage ci-dessous (soliloque de Bardamu-acteur), sa connaissance (et celui du lecteur) se limite à une série d'hypothèses et d'anticipations incertaines:

« Étais-je donc le seul à avoir l'imagination de la mort dans ce régiment? Je préférerais la mienne de mort, tardive [...] On a bien le droit d'avoir une opinion sur sa propre mort. Mais alors où aller? Droit devant moi? Le dos à l'ennemi? [...] Au matin on m'aurait fusillé : douze balles, plus une. Alors? » (Ibid., pp. 30-31).

Dans ce court extrait, la perspective narrative est celle de Bardamu. Celui-ci ne sait pas vraiment s'il y a d'autres soldats qui ont comme lui éprouvé physiquement la terreur de la guerre. Il ne sait non plus comment se tirer du pétrin. Ses soliloques, comme une suite de courtes interrogations, traduisent l'intensité de la frayeur qu'il éprouve au sein d'une nuit d'orage,

au milieu des échanges de balles. Mais quand la perspective narrative est fournie par le personnage-narrateur, les choses apparaissent différemment. En effet, le je-narrant peut très bien se livrer à des anticipations certaines sur la suite des faits romanesques, étant donné qu'il les a préalablement expérimentés dans sa vie passée. Sa posture spatio-temporelle, aussi bien que sa faculté perceptif-psychique, l'autorisent à anticiper les faits ultérieurs. Donc, le degré de connaissance et la profondeur de perspective narrative du je-narrant sont supérieurs à ceux du je-narré. Toutefois, il est curieux de constater que la profondeur de perspective narrative du narrateur célinien est aussi illimitée (olympienne) que celle du narrateur de récits hétérodiégétiques! Autrement dit, le degré de connaissance du narrateur célinien est comparable à celui des narrateurs omniscients des récits balzaciens. Le narrateur célinien est fort souvent au fait des moindres détails du récit: il connaît le passé des tous les personnages (impliqués ou non dans l'action romanesque), il connaît leurs pensées, leurs sentiments, leur psychisme. Il devine même ce qu'ils projettent dans leur esprit, et connaît les événements les plus récents. Bref, il agit en toute omniscience.

Ceci étant dit, ce narrateur est doté d'une faculté de connaissance qui réunit singulièrement les traits distinctifs de la narration homodiégétique et hétérodiégétique, pour ce qui concerne la profondeur de sa perspective narrative. L'exemple suivant, qui n'est d'ailleurs pas unique, en offre l'illustration:

« [Vigny-sur-Seine] perd un jardin par mois. La publicité dès l'entrée le bariolé en ballet russe. La fille de l'huissier sait faire des cocktails. Il n'y a que le tramway qui tienne à devenir historique [...] les gens sont inquiets, les enfants n'ont déjà plus les mêmes accents que leur parents, On se trouve comme gêné quand on y pense d'être encore de Seine-et-Oise. [...] la receveuse des Postes achète des romans pédérastiques et elle en imagine de bien plus réaliste encore [...]. La Seine a tué ses poissons et s'américanise entre une rangée double de verseurs-tracteurs [...]. Trois lotisseurs viennent

d'entrer en prison [...] » (Ibid., p. 531).

Ici, le degré de connaissance du narrateur semble en effet analogue à celui des narrateurs balzaciens.

Comment peut-on, dans ces conditions, justifier la spécificité de ce type de narration? Est-il concevable qu'un je-narrant qui théoriquement, ne peut rendre compte que de sa propre vie passée et de sa propre intériorité, fasse preuve d'un tel degré d'omniscience s'agissant de la vie intérieure des autres personnages? Comment les simples capacités d'introspection et d'extrospection d'un narrateur homodiégétique peuvent-elles manifester la qualité d'omniscience d'un narrateur hétérodiégétique? Les exemples de ce type ne contredisent-ils pas les théories de Lintvelt qui concèdent au narrateur homodiégétique un niveau de connaissance bien inférieur à celui, olympien, du narrateur hétérodiégétique?

Conclusion

Nous estimons de notre côté, que ce schème n'interfère pas avec les théories proposées par Lintvelt. Il convient donc de chercher la cause de cette anomalie dans l'emploi spécifique que l'auteur fait des jeux narratifs.¹ En effet, Céline oblige son narrateur à transgresser la limitation imposée au savoir d'un narrateur homodiégétique, lequel, théoriquement, ne peut avoir accès qu'au même niveau de connaissance qu'un narrateur hétérodiégétique. Interrogeons-nous alors sur les raisons d'un tel choix. En vérité, cette stratégie ne semble pas être sans effet sur la «réceptivité» du lecteur: traditionnellement, le lecteur a plutôt tendance à s'aligner sur les positions d'un narrateur «omniscient» et «omniprésent»; un narrateur qui «sait tout»,

1. Le cadre énonciatif dans ce roman subit pareillement un fort brouillage: la polyphonie énonciative, l'instabilité du système temporel, l'alternance constante entre le récit et le discours, créent de singulières variations formelles, certes volontaires, dans l'écriture célinienne.

qui est «universel», «fiable», véritable garant de la vérité du récit. Céline, pour sa part, semble parfaitement conscient de l'incapacité de persuasion de son narrateur homodiégétique. Pour ce faire, il choisit donc de camper un narrateur suprêmement compétant ; un narrateur capable d'inspirer confiance au narrataire (et par extension, au lecteur). Ainsi s'explique les variations de degré de connaissance du narrateur, dont le savoir oscille entre une connaissance restreinte et le savoir illimité. Rappelons pour finir, que le véritable soucis du narrateur/auteur de ce roman, est d'obtenir, par le recours heureux aux techniques narratives, une réceptivité maximale de la part du narrataire/ lecteur, mais aussi et surtout, son adhésion.

Bibliographie

1. Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.
2. Bakhtine, Michael, *Théorie et Esthétique du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.
3. Ducrot, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
4. Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
5. Fromilhague, Catherine ; Sancier-Chateau, Anne, *Introduction a l'Analyse Stylistique*, Paris, Nathan, 1996.
6. Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *l'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
7. Godard, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Pléiade, 1985.
8. Lintvelt, Jaap, *Essai de Typologie Narrative. 'Le point de vue'*, Paris, José Corti, 1989.
9. Mainueneau, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
9. Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Bordas, Paris, 1991.