

Troisième année, 6, Automne-Hiver 2006-2007 publiée en Automne 2008

L'étude de la typologie narrative dans *Mort à Crédit* de Louis Ferdinand Céline

Ali ABBASSI

Université Shahid Beheshti - Maître de Conférences

E-mail: Ali_Abasi2001@yahoo.com

Morteza ABBASABADI

E-mail: m7phonix@g.mail.com

(Date de réception: 28/05/2008 – Date d'approbation: 16/09/2008)

Résumé

Sur la base d'une analyse structurale au niveau narratologique, effectué à travers le couple narrateur/acteur, la présente recherche suivra le parcours d'un sujet humain, à travers une œuvre majeure du XX^e siècle, *Mort à crédit* de Céline, et ses efforts pour repousser la mort. Étant donné que la mort, comme l'indique bien le titre de l'ouvrage, est la grande préoccupation du roman, cette étude essaiera de montrer comment ce sujet a été traité. La dislocation du problème révèle le noyau du conflit qu'est le temps, par conséquent la question du temps ou mieux dire la maîtrise du temps constitue la problématique de cette recherche. Effectuée dans une discipline structurale colorée par la narratologie de Jappe Lintvelt, cette étude confirme que sur la fluctuation entre un système discursif et romanesque ou sur les glissements méthodiques d'un narrateur homodiégétique vers son homologue hétérodiégétique et par ailleurs sur le plurivocalisme ou mieux dire le dialogisme romanesque, l'œuvre ne vise qu'un objectif, repousser l'idée de la mort.

Mots-clés: Narration, auctorial, actoriel, homodiégétique, hétérodiégétique, récit, autocritique.

Introduction

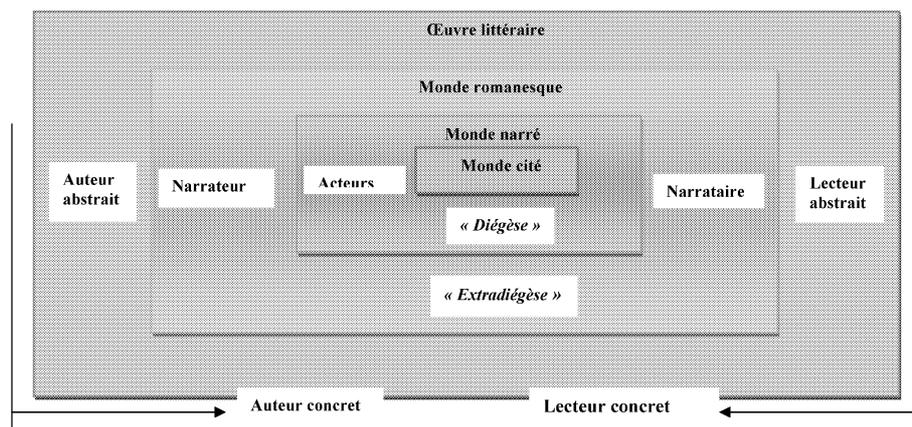
À qui s'escrime à saisir l'innovation esthétique d'une œuvre littéraire, le roman de Céline offre un objet d'étude privilégié. En effet une simple réflexion sur son œuvre élargit l'horizon théorique au domaine des études critiques. Sur les possibilités du plurivocalisme romanesque, sur le fonctionnement des voix narratrices, sur la liaison entre l'histoire fictive et l'authenticité autobiographique, *Mort à crédit* ne se limite pas uniquement à présenter des tentatives systématiques sclérosées dans les disciplines déjà arbitrairement codifiées, tout au contraire il en fait apparaître des nouvelles et les met en œuvre en vue de stimuler des réflexions novatrices qui étendent nos moyens d'appréhension du « Texte ».

Le roman exprime en fait l'angoisse existentielle d'un sujet face à la déficience compréhensive dans la relation entre l'homme et le monde ce qui aboutit à l'absurdité (du latin *absurdus* qui signifie dissonance). L'anxiété provoquée par cette non-significativité relationnelle apparaît à travers le nihilisme philosophique qui avait touché les romanciers contemporains de Céline. Les réactions divergentes face à cet obscurcissement de l'horizon se résument en deux catégories: actif et passif. Parmi des milliers d'individus même des personnalités de marque, qui s'étaient résignés à une passivité morbide, Céline a tenu une lutte inlassable contre le souffle empesté du néant qui s'incarne dans la capitulation intellectuelle au nihilisme désastreux. S'il ne peut pas remporter la bataille objectivement, il la gagne sur le terrain subjectif par le moyen de ses productions intellectuelles et précisément ses romans.

Cette étude narratologique a pour ambition d'élucider le mécanisme structurel utilisé pour parvenir à cet objectif, en se concentrant sur cette question primordiale qu'est le temps, qui lui sert aussi de problématique exclusif: Pourquoi la question de la maîtrise du temps sous-tend l'analyse narratologique de *Mort à crédit*? Pour répondre à cette question, nous analyserons d'abord le statut du récit; et ensuite, nous examinerons la diversité dans la typologie narrative d'après Jaap Lintvelt; et enfin, nous

traiterons la question de l'autocritique dans ce roman. La narration connaît une multiplicité modale dans laquelle le texte narratif littéraire est une option de marque. Mais cette pluralité modale est susceptible d'être réduite à certains types narratifs bien catégorisés. Cette idée fonctionne comme le fondement de différentes théories ; certes dans ce magma des théories il paraît nécessaire de préciser la particularité méthodique du présent travail et sa mise en pratique. À travers une conception large de la typologie narrative, nous essayons d'encadrer les instances narratives, en tenant compte du fait que ce cadre illustré même dans « La typologie narrative » de Lintvelt, suit un chemin qui s'amorce à l'objectivité et s'achève en subjectivité.

À ce stade il convient d'éclaircir une fois de plus que l'idée directrice qui met en valeur cette étude narrative sous une approche analytique, n'est que la dialectique interne entre une propension bien justifiable du sujet de rejeter la mort et l'effet subversive du temps qui met en péril la survivance de chaque étant. Évidemment ce désir contrarié causera des répercussions remarquables qui mettent en marche des mécanismes intellectuels en vue de franchir les limites de l'impossible en jouant avec les moyens subtils du royaume du possible.



La genèse de cette distinction analytique entre la dimension référentielle et la dimension allégorique du texte narratif remonte à la notion d'*éthos* qui

8 Plume 6

provient de la rhétorique antique. Pour Aristote « Nous persuadons par *éthos* (mœurs, caractère) » (*Rhétorique*, 1988, p.50), alors que le rhétoricien est loin de transmettre ses idées par les effets gestuelles.

La définition que formulent Schmid et Booth de l'auteur abstrait et concret dans une analyse narratologique se coïncide avec ce que Ducrot destine à travers une analyse énonciative sous le nom de « Locuteur-L » et « Locuteur-λ », c'est-à-dire le locuteur en tant que tel et le locuteur en tant qu'être du monde. Cette distinction pourrait être rapprochée des conceptions analytiques de Jean Rousset pour qui « l'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose mais pour se dire » (1962, p.50). Dominique Maingueneau aussi dans son œuvre intitulée *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* ne dit que la même chose. En substance, nous pouvons récapituler ces idées sous le titre de *La Renaissance du texte*. Autrement dit, ce qui importe désormais, c'est l'énoncé et non pas l'énonciateur, et dans une ambiance romanesque, c'est le narrateur qui occupe le devant de la scène tandis que l'auteur préfère se retirer dans l'anonymat.

Selon Lintvelt, le narrateur assume toujours la fonction de représentation (*functio narratiua*) sans jamais remplir la fonction d'action (*functio actionis*) qui est attribuée au personnage. Il y a toutefois une divergence dans le mot « personnage » étant apte à raconter et à être raconté, autrement dit, il s'agit d'un personnage-narrateur le (*Je-narrant*) et d'un personnage acteur le (*Je-narré*). Comme nous le constatons, la dichotomie lintveltienne s'incarne aussi dans le corpus du personnage. Cela débouche sur une distinction générale des formes narratives en deux catégories dont les termes sont empruntés à G. Genette:

- La narration hétérodiégétique
- La narration homodiégétique

La narration est hétérodiégétique si le narrateur reste en dehors de la diégèse, par contre dans la narration homodiégétique, un même personnage s'engage dans une double fonction: en tant que narrateur le Je-narrant, il assume la narration du récit et en tant qu'acteur le Je-narré il remplit son rôle

du personnage dans l'histoire. L'opposition narrateur / acteur est propice pour élaborer le centre d'orientation du texte grâce auquel nous pouvons préciser les traits distinctifs des différents types narratifs qui se forment à l'intérieur des deux catégories basiques. Ainsi la narration *hétérodiégétique* se diversifie en trois types narratifs:

✓ *Le type narratif auctorial*

✓ *Le type narratif actoriel*

✓ *Le type narratif neutre*

Dans la narration *homodiégétique* deux types narratifs se reconnaissent:

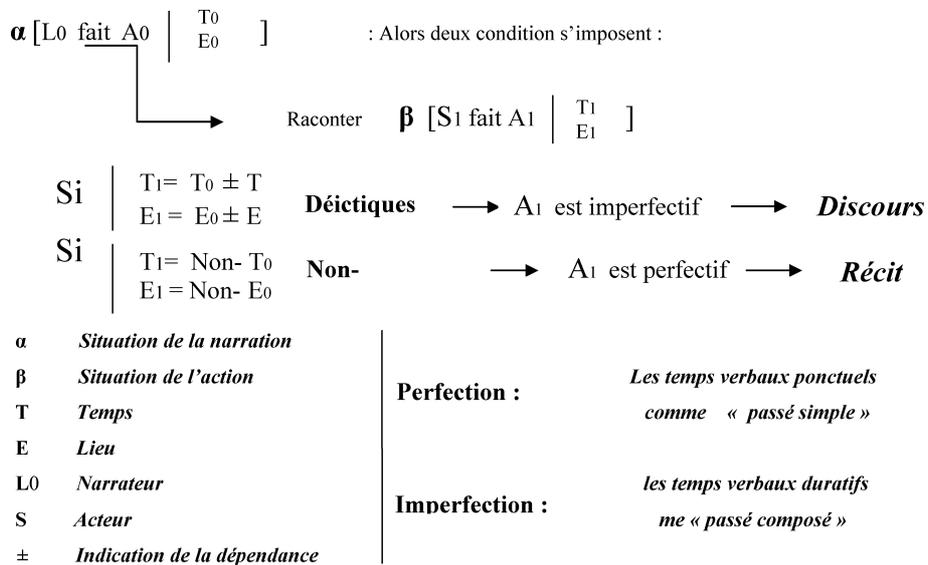
✓ *Le type narratif auctorial*

✓ *Le type narratif actoriel*

Etant donné que même un enregistrement pur et simple du récit implique une perception individuelle de la part du personnage, la narration homodiégétique exclut le type narratif neutre. Il est à noter que toute combinaison entre différents types narratifs mentionnés ci-dessus est toujours possible, d'autant plus que les cinq types narratifs sont déterminés par les cinq plans analytiques: plan perceptif-psychique, plan temporel, plan spatial, plan verbal. Le texte romanesque programme en grande partie sa réception ; tout roman propose, dans une certaine mesure, à la fois une histoire et son mode d'emploi. Une série de signes indique selon quelle convention le livre demande à être lu, c'est ce que nous appelons « le pacte de la lecture ».

Choisir un pacte déterminé entre les différentes possibilités et le mettre en jeu, dépend de la stratégie narrative du texte qui est elle-même inspirée par l'objectif du locuteur. Il va de soi que l'étude structurale du texte pour en trouver le contrat de la lecture, mettra au grand jour cet objectif. Les premières lignes de *Mort à crédit* montrent bel et bien qu'il s'agit d'un pacte discursif au moins au début. L'analyse structurale des segments constitutifs du texte présente une forte démonstration de l'ambiance discursive initiale. D'emblée nous donnons la définition générale du récit et du discours ensuite nous mettons à l'épreuve le corpus du texte:

10 Plume 6



Le théorème de récit et de discours s'interprète selon la proposition: «P v Q» puisque toujours des combinaisons entre les éléments internes de la théorie sont possibles, alors il convient d'épargner la table de probabilité du théorème qui affiche la validité logique de la proposition dans les différents cas:

P	Q	→	P v Q	v → ou
V	V	→	V	
F	V	→	V	
V	F	→	V	
F	F	→	F	

À ce stade quelques explications s'avèrent nécessaires ; d'abord la définition des unités déictiques spatio-temporelles: Ce sont des unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (situation à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains éléments constitutifs de la situation de la communication, à savoir:

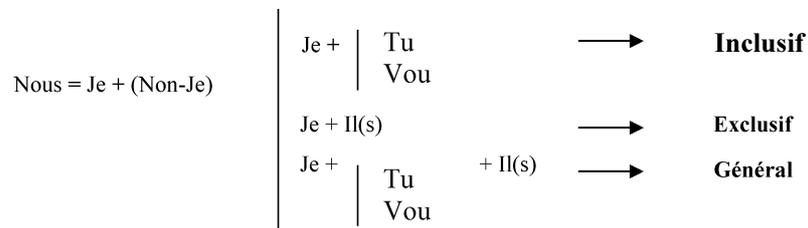
✓ Le rôle que tiennent, dans le procès d'énonciation, les actants de l'énoncé

✓ La situation spatio-temporelle du locuteur et éventuellement de l'allocutaire.

«Ce qui varie avec la situation, c'est le référent d'une unité déictique et non pas son sens.» (Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1999, p.41). La relation référentielle-textuelle des déictiques se distingue par rapport à deux autres relations référentielles: « référence absolue », « référence cotextuelle ». Mais quand aux déictiques, ce qui importe, c'est que ces unités prennent la signification en rapport avec le degré zéro de la présence du narrateur. L'utilité des déictiques est de faire une liaison entre le monde de la narration et le monde du narré alors R. Jakobson les appelle «Embrayeurs» traduit de l'anglais « Shifter ».

En fonction de ce que nous venons de dire, c'est claire que *Mort à crédit* s'amorce à travers une ambiance discursive:

« Nous voici encore seuls. » (*Mort à crédit*, p.13)



Les deux derniers cas sont éliminés, par conséquent nous voyons que le narrateur et le narrataire sont en contact direct avec le monde narré:

« ...Bientôt je serai vieux, et ce sera enfin fini. » (*Ibid*)

Le narrateur est aussi le sujet de l'action qui va se réaliser:

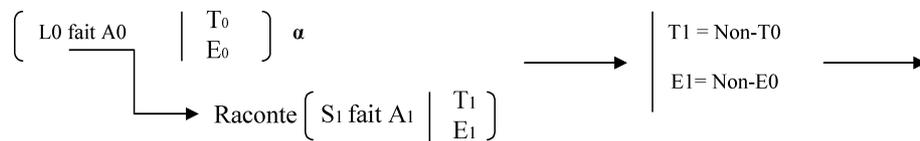
« Une grande tempête s'élève de la nuit. Tout en haut où nous sommes, la maison tremble. » (*Ibid*)

Tout cela présente une ambiance discursive où les dimensions spatio-

12 Plume 6

temporelles « ici, maintenant » du narrateur est le repère d'identification du type de la narration. Selon G. Genette, nous pouvons distinguer du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de la narration: *Ultérieur* (Position classique du récit au passé), *Antérieur* (Récit prédictif généralement au futur), *Simultané* (Récit au présent contemporain de l'action) et *Intercalé* (Entre les moments de l'action),(Genette, 1972, p.229) La narration dans *Mort à crédit* est du quatrième type, le type *a priori* le plus compliqué puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances et donc le plus rebelle à l'analyse, en raison notamment de la proximité entre un récit d'événements et une simultanéité dans l'exposition des pensées qui s'approche à un quasi-monologue intérieur. En fait le texte qui commence avec le système discursif se balance au système du récit tout en profitant de quelques astuces intelligentes.

« Je me souviens des circonstances, on s'en allait rue Demours. »
(*Mort à crédit*, p. 59)



A0 et A1 se réalisent séparément $\alpha \neq \beta \rightarrow L0 \neq S1$ alors en identifiant L0 et S1 nous savons qu'il s'agit en partie d'une même personne exclusive, mais dans deux registres bien différents, L0 est le symbole du Je-narrant et S1 est celui de l'acteur de l'intrigue donc il s'agit d'une ambiance romanesque(Récit).

«[...] Avec son guéridon perché, il escaladait derrière moi. On se trompe de porte. Toutes les bonniches s'intéressent... Je ramène comme un veau... Je le fais exprès. Je veux qu'il en bave ! C'est un scandale ! Enfin on la trouve, notre sonnette. La femme de chambre nous accueille. [...] »(*Ibid*)

Il y a un schisme entre la situation de la narration et la situation du narré $\alpha \neq \beta$ par conséquent ici aussi, il s'agit du récit. Mais comment nous pouvons justifier l'utilisation du « Présent de l'indicatif » tout aux antipodes de notre définition du récit comme un mode narratif sans déictique et associé à l'emploi des temps verbaux indiquant la perfection « comme Passé simple ». Il paraît que tout est à l'encontre du « Présent ».

Le « Présent » employé dans ces passages est ce que nous appelons le « Présent historique » ou de manière plus technique le « Présent aoristique ». Évidemment ce présent ne constitue pas un fait déictique, il n'indique pas la prolongation énonciative, par contre il exclut toute valeur durative par rapport au moment de l'énonciation. Bien qu'un tel changement de forme se serve en œuvre à des fins stylistiques remarquables, l'interprétation ne peut se faire qu'en contexte. A. Culioli a inculqué que le repère du « Présent aoristique » ne soit ni attaché à la situation d'énonciation (comme pour le présent déictique) ni détaché de celle-ci (comme pour le passé simple) mais localisé par rapport à un repère « fictif » construit à partir du moment d'énonciation: Il est à la fois coupé de ce moment d'énonciation et identifié à lui. (Valeur aspectuelles et opérations énonciatives, 1980, P.185)

« [...], on s'en allait rue Demours. » (*Mort à crédit*, p.59)

Cette phrase indique le repère fictif mentionné, c'est-à-dire une rue à Paris qui s'associe à deux moments de la narration et du narré. Cette configuration engendre l'indécision des lecteurs pour interpréter les événements à la fois comme des incidents dissociés du présent et comme la réactualisation ou mieux dire la « Résurrection » des faits révolus.

« یادم هست چه وضعی بود، توی خیابان «دمور» داشتیم می رفتیم. [...] با میز روی کله پشت سر من از پله ها می آمد بالا. در را اشتباه زدیم. همه ی کلفت ها سرک می کشیدند... حالا، من هم یکدندگی می کنم مثل الاغ... از قصد... برای اینکه هر چه بیشتر خسته ش کنم! قیامتی ست! بالاخره زنگ درست را می زنیم. زن خدمتکار در را باز می کند. [...] » (Sahabi, Mehdi, Téhéran, I384/2005, pp. 75-76)

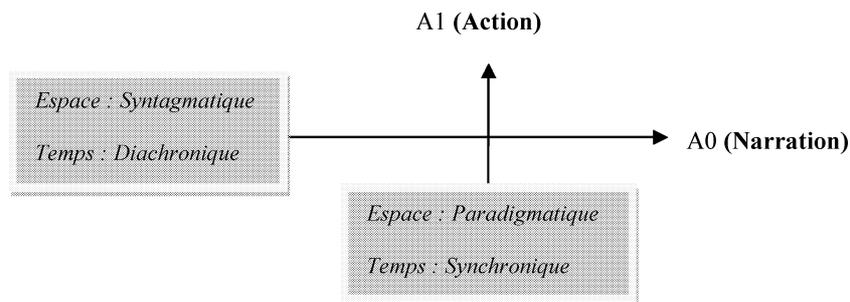
14 Plume 6

C'est évident que l'hésitation dans le choix des temps verbaux, se remarque aussi chez le traducteur. Il ne faut pas pour autant confondre le cas susdit avec la simultanéité narrative.

En effet toute narration intercalée se prête très difficilement à l'analyse et celle de *Mort à crédit* aussi n'en est pas exempte où l'ultériorité se coïncide avec la simultanéité et l'antériorité, c'est ce qui impose un changement de système entre le récit et le discours. L'alternance des systèmes entre des passages du roman, même entre des paragraphes consécutifs, est significative de point de vue de la stratégie narrative du texte et de ces objectifs visés. Mais il faut d'abord justifier la simultanéité qui est plus ambiguë par rapport à l'antériorité et à l'ultériorité. Si la simultanéité exige le recours au discours alors:

$$\left| \begin{array}{l} T_0 = T_1 \pm T \\ E_0 = E_1 \pm E \end{array} \right. \quad \text{Si } T=E=0 \quad \left| \begin{array}{l} T_0 = T_1 \\ E_0 = E_1 \end{array} \right. \longrightarrow A_0 = A_1$$

Or, il s'agit de deux actions distinguées, par conséquent jamais $T \neq E \neq 0$ parce que les événements dans ces deux actions se réalisent sur deux registres différents:



Quand même la simultanéité existe alors qu'il y a toujours une quantité minimale de décalage spatio-temporel: $T = E = \epsilon$. En effet il s'agit d'une « simultanéité narrative » et non pas d'une « simultanéité totale » qui est presque impossible en raison de ce « ϵ » qui théoriquement atteste lui-même le repère d'identification de la « quasi-simultanéité narrative »:

« [...] Je cours finir ma séance. Je me défile par le couloir des pansements. Une gonzesse me repère et m'accroche. Elle a un accent qui traînaille, comme le mien. C'est la fatigue [...]. Maintenant elle pleurniche, elle veut m'entraîner. » (*Mort à crédit*, p.15)

Dans une simultanéité de la narration (ce qui apparaît à travers l'étude des temps verbaux), il faut désigner que l'accent est mis sur l'histoire ou sur le discours narratif. Conformément à la première option, un récit événementiel peut apparaître comme le comble de l'objectivité parce que la dernière trace d'énonciation aussi disparaît dans une transparence totale du récit, et c'est ainsi qu'ont été généralement reçues les œuvres du « Nouveau Roman », « la littérature objective », mais si l'accent maintient sur le monde de la narration, ce sera l'action qui s'abolira et l'équilibre entre le monde du narré et le monde de la narration se penchera vers ce dernier, et c'est ce qui convient au cas de *Mort à crédit*. Ainsi ce qui importe, c'est la modalité de la relation narrative entre le narrateur et le monde de l'histoire racontée *tandis* que les incidents se reculent. (Genette, 1972I, p.231)

« À la clinique où je fonctionne à la Fondation Linuty on m'a déjà fait mille réflexions désagréables pour les histoires que je raconte [...] » (*Mort à crédit*, p.14)

Ces décalages ou autrement dit ces changements de système permettent au narrateur de présenter ses commentaires de ce qui se passe et de ce qui a déjà eu lieu ; par ailleurs tout en régénérant les événements révolus, ce dynamisme stylistique permet la démolition de la neutralité mortelle des romans qui n'attribuent l'importance qu'à des incidents passés – effet qui nuit à la vivacité de l'histoire –, tandis que, grâce à une forme pro-discursive, le narrateur rend le dynamisme au monde diégétique à travers une narration simultanée. En effet à l'aide de cette mutation et de cette résurrection du passé au présent, le roman remonte l'axe du temps et ainsi tout en résistant face à ses effets subversifs, il fait reculer l'idée de la mort

16 Plume 6

cachée sous le masque de l'effacement dans le silence.

Etant donné que le changement de systèmes entre le récit et le discours se dirige vers la mutation de la modalité de la narration, entre simultanéité, ultériorité et antériorité et cela ne se fait qu'en jouant sur la notion du narrateur, une étude consacrée au rôle du narrateur s'impose. Du fait que le narrateur du *Mort à crédit* est homodiégétique, suivant que c'est le Je-narrant ou c'est le Je-narré qui prend la parole, la perspective narrative et sa profondeur changent. Selon Lintvelt dans ce type narratif, c'est le personnage narrateur remarqué par le terme «le Je-narrant» qui fournit le centre d'orientation du texte. Une distance spatio-temporelle permet au narrateur auctorial de raconter l'histoire. L'étude de ce type se fait sur un plan analytique perceptif-psychique qui se partage en deux catégories:

- 1- Perspective narrative
- 2- Profondeur de la perspective narrative

Dans l'élaboration auctorial de la narration homodiégétique où le monde romanesque est perçu par le personnage-narrateur, un regard rétrospectif adopté par ce dernier lui permettra de fouiller le temps passé. A savoir que ce type du regard se caractérise aussi par le terme «vision par derrière». Voici des exemples et des analyses issus du corpus de notre roman *Mort à crédit*:

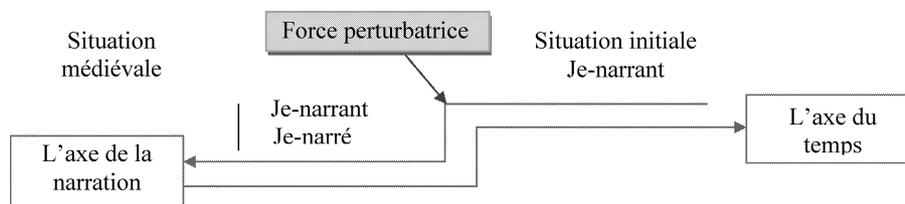
« Il est venu tout le monde dans ma chambre. Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit grand-chose. Ils sont partis. Ils sont devenus vieux, misérables et lents chacun dans un coin du monde. » (*Mort à crédit*, p.13)

Ici au moyen d'un regard rétrospectif le Je-narrant balise le terrain pour présenter ses idées philosophiques et ses angoisses psychiques du temps, tout en sachant qu'il est soumis au temps ce qui entraîne la vieillesse, l'anonymat et la mort. Le roman commence par la question de la mort et s'achève par cette angoisse implicite qui s'illustre dans la maladie et dans les

perturbations finales.

« Le jour où il faudrait, j'avais presque de quoi en moi me payer la mort » (*Mort à crédit*, p.21)

En effet le roman se partage en deux stades: dans le premier stade, servant d'introduction au deuxième, à travers la perspective du Je-narrant qui est un médecin, on est initié à l'actualité, aux angoisses et aux projets du narrateur qui s'appelle Ferdinand, jusqu'à ce qu'une perturbation bouleverse sa vie. Dans la foulée d'une perplexité et d'une délivrance désastreuses et face aux fausses images de sa vie affichées par sa mère, Ferdinand décide enfin de raconter sa vie jusqu'à la fin du roman où, échouant dans tous ses projets, le jeune homme annonce à son oncle qu'il veut s'engager à l'armée. Dans tout ce parcours où le va et vient entre la perspective du Je-narrant et du Je-narré est visible, le problème primordial du narrateur reste le temps et la mort. Il paraît que c'est pour cela que le narrateur raconte l'histoire à contre courant du temps:



Un roman jamais clos ni sur le début ni sur la fin, ce qui offre un vaste champ de manœuvre aux narrateurs des deux registres pour faire des alternances. Tandis que l'identité du centre d'orientation narrative, soit le personnage-narrateur (le Je-narrant) soit le personnage-acteur (le Je-narré), leur degré de savoir reste pourtant identique au sein de l'ambiance narrative diffère et c'est ce qui est l'objet d'étude de la rubrique suivante.

La profondeur de la perspective narrative

Quand à la profondeur de la perspective narrative du type auctorial, deux

18 Plume 6

sous-parties se distinguent:

- Extrospection élargie du personnage-narrateur
- Introspection élargie du personnage-narrateur

Le trait distinctif du type narratif auctorial, c'est la perception «externe / interne» plus étendue du personnage-narrateur à l'égard du personnage-acteur grâce à sa connaissance de l'origine de son histoire et de sa perspicacité croissante dû à sa maturité. Mais cela n'est pas en comparaison avec l'omniscience ou l'omniprésence du narrateur auctorial hétérodiégétique. (*Lintvelt, Jaap, Typologie narrative, P.90*)

Tenant compte des raisons qui suivent bien la problématique générale de l'histoire, dans « Mort à crédit » le niveau de la connaissance du narrateur auctorial homodiégétique est proche de celle de son homologue hétérodiégétique, c'est-à-dire une quasi-omniscience et une quasi-omniprésence. Le narrateur relate le passé des autres personnages aussi bien que leur avenir par une anticipation certaine qui n'est pas habituel pour un narrateur sur le même plan. Il dénonce quasiment certain l'arrière-pensé des acteurs et il révèle la cause de leurs actes. Tout cela découle de la passion furieuse du narrateur pour être un pseudo-dieu romanesque, la passion qui émane de son envie d'être atemporelle ; une autre face du désir de maîtriser le temps pour être omni-temporel ou mieux supra-temporel.

« Elles me quittaient pas des yeux comme je me mettais en colère. Comme paumé à leur idée, j'étais le maximum! Timide, intellectuel et tout. Mais à présent la surprise elles avaient les foies que je me tire »
(*Mort à crédit*, p.22)

Comme nous le constatons le narrateur raconte l'arrière-pensée des personnages.

« Madame Méhon derrière sa fenêtre, elle était salement inquiétée de voir comme ça tous ces voisins attroupés chez nous. Elle se demandait si

des fois ça finirait pas en complot. » (*Mort à crédit*, p.83)

Ses télépathies s'avancent au point qu'il recourt au monologue intérieur narrativisé et des révélations certaines.

« Il faisait semblant de ne pas me voir, il s'apportait exprès là-haut
« Les belles Aventures Illustrées »... Tout ce que je pouvais dire ou faire
ça lui semblait louche. Dans son estime j'étais un traître » (*Mort à crédit*,
p.152)

Tous ces efforts se produisent pour élargir le champ perceptif du narrateur en vue de le transformer en un être surhumain comme un narrateur auctorial hétérodiégétique. Des préceptes généraux offerts de la part du personnage-narrateur est une autre illustration de cette même hypothèse:

« Dans le commerce, bien représenter c'est tout à fait essentiel. Un employé qui se néglige, c'est de honte pour ses patrons... sur les chaussures, vous êtes jugés !... » (*Mort à crédit*, p.141)

Cette leçon de patriarce prélude d'une expérience approfondie étalée à la mesure du temps ; ce qui rapproche ce type du narrateur à son variant hétérodiégétique.

La modalité de la narration dans le roman est fixe aussi, c'est-à-dire qu'un seul narrateur raconte tout à tel point que les parties narratives *Méta-diégétique* se relatent de façon *pseudo-diégétique*, par conséquent nous constatons sur le champ spatial un narrateur qui parle des scènes où il n'était pas forcément présent au moment de leur déroulement par exemple l'évaluation de l'Exposition de 1882 qui devait se faire par grand-mère et non pas par Ferdinand:

« Grand-mère, elle s'est bien méfiée de l'Exposition qu'on annonçait. L'autre, celle de 82, elle avait servi à rien qu'à contrarier le petit commerce, qu'à faire dépenser aux idiots leur argent de travers. » (*Mort à crédit*, p.81)

20 Plume 6

Comme nous voyons le narrateur manifeste une inclination vers une pseudo-omniprésence spatio-temporelle même implicite qui se traduit évidemment par l'intention du narrateur à résister contre les restrictions spatio-temporelles qui s'impose réellement à tout être humain. Par ailleurs en analysant le monde narré de notre roman selon ce plan temporel, on trouve une anachronie *analeptique externe* qui découle de la tâche du narrateur consistant à brider le temps frénétique. Ainsi à l'aide du regard rétrospectif du je-narrant, la majorité de l'histoire c'est-à-dire une grande partie du roman de la page 47 jusqu'à la fin, restitue l'enfance et la jeunesse de Ferdinand (le narrateur). Cette tactique montre que le narrateur essaie de remonter un laps du temps par une introspection de sa vie, dans ce parcourt il utilise aussi du Je-narré dans l'approche actoriel comme un simulacre représentant en vue de rendre la vivacité aux événements passés, les ressusciter et contempler sa vie d'autrefois sous un œil critique. C'est dans cette structure que le Je-narré joue un rôle pertinent d'être à la fois un régénérateur du passé révolu et un moyen efficace dans la lutte sempiternelle face aux effets ravageurs du temps. Alors une analyse du rôle de ce Je-narré sous l'éclairage du type narratif actoriel homodiégétique montre que dans ce type narratif le personnage-narrateur (le Je-narrant) cède sa place au personnage-acteur (le Je-narré) pour réactualiser le passé, par conséquent le centre d'orientation de la narration se transforme d'un postulat rétrospectif à un pôle simultané. Le Je-narré expose le centre d'orientation et loin des subtilités analytiques du Je-narrant qui révise le passé, il vit les événements antérieurs de ce passé. Par exemple la spontanéité de la présentation de la scène du voyage du petit Ferdinand vers son nouveau collègue « Meanwell College », procure une ambiance où certaines parties se racontent de la manière simultanée:

« Il descend du ciel un nuage très épais...il tombe sur la fête...il cache tout en un instant...on entend encore très bien, mais il dissimule, on ne voit plus...Voici des buées qui rapploient...y a plus moyen qu'on

s'avance...on va se perdre... » (*Mort à crédit*, p.214)

Par surcroît la profondeur de la perspective narrative se scinde en deux sous-parties:

- Extrospection limitée du personnage-acteur
- Introspection limitée du personnage-acteur

Le détachement psychologique causé par le niveau de l'amplitude de la perception narrative du Je-narrant et du Je-narré, est une source inépuisable pour rendre la vivacité et le dynamisme au monde narré. En tout cas dans le corpus romanesque en fonction du changement de la profondeur de la perspective narrative des types auctorial et actoriel partagée entre une perception relativement élargie et un savoir limité, l'histoire avance et se comprend.

Étant donné que l'extrospection et l'introspection du narrateur actoriel sont restreintes, il ne peut pas divulguer l'arrière pensée des autres personnages ou faire des anticipations, par conséquent le narrateur évoque les moments déjà vécus à travers une présentation instantanée et il entre ainsi dans les méandres psychologiques et intellectuels sans jamais pouvoir s'en sortir. Tout cela procure néanmoins des pauses temporels qui ralentissent la marche du temps et confirment l'angoisse du sujet face à la mort. Quant au narrateur auctorial l'introspection et l'extrospection relativement élargies lui permettent par contre de survoler les incidents et de faire des commentaires et des anticipations qui poussent le roman vers sa finalité.

Au cas exclusif de *Mort à crédit*, le degré élevé de la cognition narrative du narrateur auctorial dérive vers une pseudo-omniscience et une pseudo-omniprésence qui émanent du désir intrinsèque du narrateur pour être omnipotent en vue de franchir les limites temporelles qui poussent l'étant vers le néant. Quand au choix de la modalité narratifs entre récit et discours ou des systèmes narratifs entre ultériorité, simultanité, antériorité et intercalité, nos analyses présentent l'intention structurelle qui fonctionne

22 Plume 6

sous-jacente pour transgresser les paradigmes habituels afin de satisfaire systématiquement le désir du contrôle de la marche subversive du temps. Tout cela que nous venons d'élucider ne pointe qu'un objectif, faire reculer la mort.

Après avoir pratiqué une simple étude de la typologie narrative qui avait pour objectif de marquer la propension intime du narrateur à réactualiser le passé, maintenant il convient d'envisager la question sous un autre angle où la polémique interne du narrateur figurée par le terme d'autocritique se prolonge par une polémique externe entre le narrateur et le narrataire, et cela en vue de faire dominer une ambiance polémique générale dans le corpus romanesque. Pour réaliser cet objectif le narrateur renforce sa présence afin de faire resurgir celle du narrataire, ce qui est tout à fait en rapport avec l'hypothèse déjà soulignée c'est-à-dire repousser la mort. Mais pour bien élucider ce nouveau stratagème, il est mieux de jalonner les traces de la subjectivité du Je-narrant qui se transfère dans la peau du Je-narré. Pour mieux dévoiler cette subjectivité bifurquée et controversée qui marche sous-entendu, nous procédons à une analyse du système verbal d'autant que cette même étude peut avoir lieu à propos du système adverbial et adjectival.

« [...] ...On la prendrait bien pour Mercure, si y avait pas l'astroïde ! ...ça c'est le condé fameux...Mais le « Berceau » et la « Chevelure »...On les méprend presque toujours... C'est sur « Pelléas » qu'on se goure bien ! Ce soir-là, y avait pas d'erreur ! [...] » (*Mort à crédit*, p.605)

| X dit Z
| Z est faux pour L0

Si $x = \text{non-je} \rightarrow L_0 = \text{non-x}$; Ce locuteur recourt à sa faculté commentative alors L0 appartient au registre du narrateur auctorial.

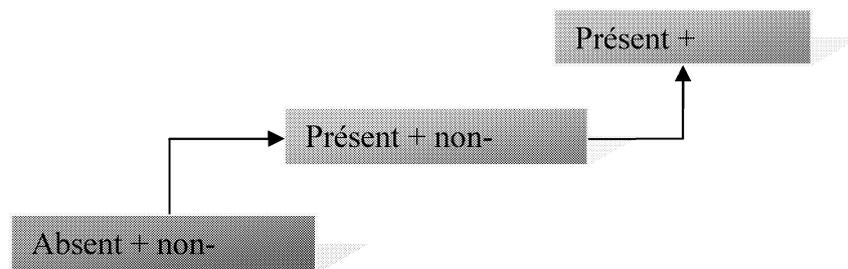
Si $x = \text{je} + \text{non-je} \rightarrow L_0 = (\text{non-x}) - (\text{non-je})$ avec ces remarques que:

{ Non = la négativité sémantique pas existentielle } $\frac{L_0 = f(\text{je})}{X = f(\text{je})} = \frac{\text{je}}{\text{II}}$

Alors le locuteur fait une « autocritique » et ce n'est pas possible sauf s'il y a un dédoublement chez lui, l'effet se garantit par la distance entre les deux types narratifs auctorial et actoriel. En fait ce dédoublement psycho-intellectuel se pose en une différenciation interprétative due à une révision de ce qui avait déjà eu lieu.

Pour exécuter cette révision du passé, il faut le régénérer et cette réactualisation fait changer le passé d'un postulat passif et futile à un pôle vivant, analysable et fécond. Cette résurrection du mémoire se fait par le mécanisme d'autocritique qui est le résultat d'une « polémique » intérieure du sujet percepteur, une polémique qui est l'une des caractéristiques capitales de *Mort à crédit*, s'amorce de l'intérieur et s'achève à l'extérieur, autrement dit l'autocritique personnelle se poursuit par la critique entre les actants ou entre les instances narratives. Le narrataire exprime ainsi ses reproches au narrateur, et l'ambiance polémique fournit l'ossature de l'atmosphère romanesque. Le narrateur se trouve toujours devant un narrataire hostile à qui il doit répondre sans cesse, en effet la démarche que suit le narrataire se schématise par le tableau suivant:

{ *Loquence* vient du verbe latin *Loquor* qui signifie *Parler* }



(2-1)

Pour faire ressortir le rôle du narrataire, il est nécessaire de renforcer le rôle du narrateur, et au terme de la présente étude analytique, nous traiterons cette tactique sous le nom de deux rubriques majeures intitulées: « La présence du narrateur » et « La présence du narrataire ». En effet ce

24 Plume 6

plurivocalisme ou mieux dire ce dialogisme romanesque ne braque qu'un objectif, rendre la vivacité au roman et ainsi contribuer à la stratégie générale du texte c'est-à-dire résister devant les mauvaises effets du temps.

Conclusion

La lecture d'une œuvre de Céline c'est s'être engagé dans une bataille sans relâche, peuplée d'images apocalyptiques. Dans une telle ambiance, les fléaux ne cessent de mettre en péril la vie de l'individu. L'homme est toujours en proie des catastrophes comme guerres, pandémies... qui surgissent dans la vie réelle et provoquent des fantasmes chaotiques dans l'imaginaire du sujet. Pour l'homme qui se prend en tant que *nobilissimus ex omnibus*, sa fragilité et son impuissance à dompter ces désastres, causent la désillusion et le désespoir. Obnubilé par cette question Céline essaie d'opposer le problème au lieu de s'y rendre. En fait au cours d'une quête obstinée pour trouver l'entité de la question, Céline disloque le problème et en dégage l'essence. Malgré toutes spéculations philosophiques ou toutes interprétations psychanalytiques, il désigne la question du temps comme à l'origine de la mort.

L'étude narratologique du roman exprime bien que le va-et-vient entre le système pro-discursif et romanesque, renforcé par le mode narratif intercalé, n'est que des moyens pour saisir le temps en vivifiant le passé révolu. Le glissement du narrateur auctorial homodiégétique vers son homologue hétérodiégétique et son collationnement avec le narrateur actoriel homodiégétique, s'interprètent respectivement comme des astuces narratologiques pour être métaphoriquement atemporelle ou pour faire régénérer le temps passé. L'accentuation de la présence du narrateur qui se coïncide avec celle du narrataire, s'exécutant sur une compréhension subjective du temps inspirée par la phénoménologie husserlienne, offre un bon repérage de l'inclination essentielle du roman pour éviter l'effacement du narrateur au profit de l'histoire racontée. Ce tactique qui s'enracine dans la définition particulière du temps, vise la stratégie de l'œuvre c'est-à-dire

repousser l'idée de la mort qui se métaphorise par l'éclipse du rôle du narrateur et son homologue.

Ainsi le temps est-il décelé en tant que cause de l'horreur et de l'humiliation de l'homme, par conséquent l'enjeu majeur du roman devient la question du temps. L'ontologie du temps montre que c'est sa fluidité autonome qui cause la fugacité de l'étant ; dans ce contexte le romancier s'attache à maîtriser à travers les mécanismes narratifs la démarche du temps afin d'offrir un remède au désordre obsessionnel de la psyché humaine. Cet effort pour organiser la question du temps est une réhabilitation de la souveraineté de l'homme qui souhaite régner sur tout. La présente étude a essayé en fait de montrer comment *Mort à crédit* et son système narratif répond à ce désir.

Bibliographie

- CULIOLI A., *Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives*, Klincksick, Paris, 1980
- Aristote, *Rhétorique*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1998
- CELINE Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2005
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972
- KEBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation (de la subjectivité dans le langage)*, Paris, Armand Collin, 1999
- LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative le « point de vue »*, Paris, Corti, 1981.
- MAINGUENEAU Dominique, *Éléments linguistiques pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2000.