

Flou temporel et a-temporalité ontologique dans *Voyage au bout de la Nuit* de L.F. Céline

Esfandiar ESFANDI
Maître-assistant
Université de Téhéran
esfandi@ut.ac.ir

Nosrat HEJAZI
Doctorante
Université de Téhéran
nos_hej@yahoo.com
(Date de réception: 1/9/2008 – date d’approbation 13/6/2010)

Résumé

Il est normal, à la lecture de *Voyage au bout de la nuit*, d’être fortement interpellé par la noirceur consubstantielle à l’écriture et à l’univers de Louis Ferdinand Céline. Ouvrage riche qui se prête à la pluralité des approches, le *Voyage...* continue de séduire par sa charge formelle et les perspectives d’analyse qu’il ne cesse d’offrir à la recherche. La présente étude a pour but de saisir « formellement » la noirceur idéologique de son auteur /narrateur à partir de l’appareillage temporel du récit. Nous verrons si la mise en texte du récit est susceptible, eu égard et à travers ses modes manifestes de temporalisation, de refléter l’idéologie de l’auteur/narrateur en rendant simultanément compte de la notion de « temps » dans son acception phénoménologique et ontologique. Nous verrons de quelle manière, le traitement de l’ordre et de la durée nous laissent percevoir, certes en filigrane, le sentiment de renoncement ou de refus que le narrateur de *Voyage...* éprouve face à l’écoulement du temps, et à l’expression même de la temporalité.

Mots-clés: Type Narratif Cadre Enonciatif, Brouillage, Hétérogénéité, Temporalité, A-Temporalité.

I. Introduction

Le concept de “forme-sens” proposé par Henri Mechonnic suggère qu’il n’est pas de pensée sans forme; que la forme a une fonction structurante: cela veut dire qu’il n’existe pas de véritable vision du monde en dehors de sa mise en forme ou d’expression¹.

La puissante charge affective de l’écriture célinienne analysée à maintes reprises - au niveau syntaxique (comme l’emploi des structures paratactiques), sémantico-rhétorique (polyphonie énonciative, hyperbolisation ou noircissement thématique) et surtout pragmatique (les procédures de dramatisations et de pathétisations)²- rend efficacement compte de la noirceur du monde environnant le romancier (ou du moins perçu par lui dans sa noirceur).

La perte des valeurs, l’acheminement des êtres vers le néant et le voyage initiatique que Bardamu (personnage-acteur et personnage-narrateur du roman) mènera - tout comme le lecteur - « au bout de la nuit », témoignent tous du rapport phénoménologique et ontologique que l’auteur/narrateur de ce roman autobiographique entretient avec le concept de temps dans l’acception large de ce terme.

Or, la manière par laquelle l’être-au-monde de l’auteur/narrateur vis-à-vis du temps se répercute sur le plan temporel de la diégèse, nous a amené à poser les questions suivantes: A quelle esthétique peut-on rattacher les manipulations du cadre énonciatif et l’utilisation des critères relatifs à l’organisation temporel d’un récit tel que l’ordre, la durée, le temps de la narration et etc.? Comment et dans quelle mesure ce mode de temporalisation du récit (surtout la relation de la durée ou de la vitesse du récit avec la diégèse) s’associe au plan perceptif-psychique du héros pour refléter, ne serait-ce qu’indirectement, le rapport ontologique de l’auteur/narrateur vis-à-vis de l’existence et plus précisément son rapport

1. Cité dans l’ouvrage dirigé par Yves Baudelle, *Dissertations littéraires générales*, p. 60.

2. Pour des indications générales à propos de ces trois niveaux d’analyses, voir Vincent Jouve, *La poétique du roman*, p.73-80.

face au temps et à la temporalité ?!!

Notre étude s'inscrit dans une perspective résolument textuelle, avec en particulier, l'utilisation des diverses notions et classifications narratologiques définies et développées par Jaap Lintvelt dans son *Essais de typologie narrative*.

II. L'hétérogénéité du régime énonciatif

Dans la narration homodiégétique, telle quelle est caractérisée par Jaap Lintvelt, nous avons deux types d'organisations temporelles, suivant que la narration s'effectue par le je-narrant ou le je-narré: dans le type narratif auctorial cette organisation est déterminée par le personnage-narrateur alors que celle du type narratif actoriel se détermine à travers le personnage-acteur.¹

Dans le premier cas, Bardamu-narrateur assume l'acte narratif postérieur à l'histoire et aux événements qu'il a lui-même un jour vécu comme acteur. Cette narration, appelée narration ultérieure, est souvent accentuée par des anticipations et des interventions d'ordre auctoriels (interventions explicatives, évaluatives et modalisantes du narrateur) qui parcourent toute la trame narrative du Voyage...

En voici un exemple significatif:

“Des années ont passé depuis ce départ et puis des années encore...j'ai écrit souvent à Detroit et puis ailleurs à toutes les adresses dont je me souvenais [...].

La maison est fermée à présent. J'ai gardé tant de beauté d'elle en

1. Dans la narration homodiégétique, une double fonction est remplie par le même personnage: le je-narrant (narrating-I) qui assume la narration du récit en tant que narrateur, et le je-narré (experiencing-I) qui joue un rôle en tant qu'acteur dans l'histoire.

Dans le type narratif auctorial de la narration homodiégétique, c'est le personnage-narrateur ou le je-narrant (narrating-I) qui permettra d'orienter le lecteur; alors que dans le type narratif actoriel, l'univers romanesque est perçu par le prisme de la conscience du personnage-acteur. Cf. Lintvelt, Jaap; *Essai de typologie narrative*. « le point de vue ».

moi, si vivace si chaude que j'en ai bien pour tous les deux et pour au moins vingt ans encore, le temps d'en finir.

Pour la quitter il m'a fallu certes bien de la folie et d'une sale et froide espèce. Tout de même j'ai défendu mon âme jusqu' à présent et si la mort, demain, venait me prendre, je ne serais, j'en suis certain jamais tout à fait aussi froid [...]."(Céline, 1952: 301)

Ce passage commence par la narration ultérieure du départ d'Amérique de Bardamu-acteur et de sa séparation avec Molly; puis la narration revient momentanément au présent pour donner une explication sur l'état actuel de la maison où se trouvait autrefois la femme aimée (« la maison est fermée à présent »). Le rappel des souvenirs entraîne de nouvelles explications et évaluations du narrateur (« si la mort, demain venait me prendre, j'en suis certain, jamais tout à fait aussi froid [...] »), élément qui tourne l'évocation du passé vers l'avenir.

Nous avons également vu que l'organisation temporelle dans l'exemple ci-dessus est déterminée par la position de Bardamu-narrateur (« à présent », « jusqu'à présent », « demain ») qui sont uniquement repérables par rapport à l'actualité du narrateur. Or, le passé composé (temps du discours au sens Benevénitien du terme), n'indique pas une rupture radicale entre la narration assumée par le je-narrant et la fiction représentée par le je-narré.¹ L'emploi du passé composé maintiendra donc la fraîcheur et la persistance des souvenirs:

« Je peux dire à présent qu'on a payé dans ce restaurant comme si on avait mangé, mais on n'avait qu'essayé de bouffer seulement. Mieux vaut ne pas parler des plats qu'on nous a servis. Ils y sont encore.”
(*Ibid.*:503).

1. Nous parlons de passé composé cursif, quand la rupture entre le moment de la narration et le moment de la fiction n'est pas complète. Dans le passé composé cursif nous aurons alors les traces du narrateur. Cf. *Introduction à l'analyse stylistique*, Fromilhague; Sancier-Chateau, Nathan, 1996, p.47 et N. Dupont, *Sur le verbe*, p.69.

“Le caoutchouc en plein la terre et à la traîne mêlait son jus aux melons de la brousse, à ces papayes doucereuses, au goût de poires urineuses, dont le souvenir, quinze ans plus tard, tellement j’en ai bouffé à la place des haricots m’écœure encore.”(Ibid.: 223)

Toutefois l'évocation du « je » d'autrefois au passé simple dans certain passage perturbe l'homogénéité du régime énonciatif et transforme le système du discours en récit (ce dernier doit être perçu dans le sens benevénitien du terme). Le problème peut donc être posé si l'on considère le moment où ce « je » restitue son passé tout en empruntant à la fois aux éléments du discours et à ceux du récit !

Comment peut-on interpréter cette attitude narrative ?

D'abord, l'on peut concevoir que ce cadre hétéroclite permettra au narrateur de trancher les limites des cellules narratives:

Le passé composé encadre en début et en fin de chaque séquence, le récit central au passé simple; alors que ce dernier met en scène l'aventure ancienne du héros, le passé composé apporte des explications, des évaluations et des commentaires sur les faits; il en tire même des leçons:

“Et le même jour, je m’en fus au théâtre, la montrer [la médaille] aux civils pendant les entractes.

C'est même à cette occasion, qu'au foyer de l'Opéra-Comique, j'ai rencontré la petite Lola de l'Amérique et c'est à cause d'elle que je me suis tout à fait dessalé. [...] Ce jour de la médaille à l'Opéra-Comique fut, dans la mienne, décisif.

À cause d'elle, de Lola, je suis devenu tout curieux des États-Unis, à cause des questions que je lui posait tout de suite et aux quelles elle ne répondait qu'à peine [...]”(Ibid.: 68)

Ou bien dans l'exemple suivant, le narrateur va clore la cellule narrative en donnant le résultat au passé simple, puis il insère ses explications au passé

composé pour finalement revenir au présent *in dicto*¹:

“Lui, Princhard, je ne le revis jamais. Il avait le vice des intellectuels, il était futile [...]

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

La deuxième raison qui justifie le choix d'un tel cadre énonciatif (association du « je » - élément du discours - au passé simple - élément du récit -) s'explique par ce fait que le « je » gagne dans cet état, le caractère et le statut de la « non-personne » et il obtient donc la valeur de « il »² ! C'est dire que ce « je » révolu est distinct du « je » actuel du narrateur, comme si celui-là appartenait à une autre personne. Ou bien, selon la typologie lintveltienne, le « je » de Bardamu-narrateur possède une identité différente du « je » de Bardamu-acteur. Le choix du passé simple permet ainsi au Bardamu-narrateur de regarder son « je » d'autrefois comme s'il regardait objectivement et de l'extérieur un être avec qui il n'a aucune ressemblance:

“J'avais tout, pour moi tout seul, ce soir là, [...] ça devait être encore à une heure de route au moins, quand j'aperçus une lueur bien voilée au-dessus d'une porte. Je me dirigeai tout droit vers cette lueur [...] la lueur disparut vite, mais je l'avais bien vue. Je cognai. J'insistai, je cognai encore, j'interpellai très haut. [...] La porte finit par s'entrouvrir.”(Ibid.: 55)

“Elle ne pleurait pas. Elle ralluma cette bougie dont j'avais surpris la lueur. Et j'aperçus [...] au fond, le petit cadavre couché sur un matelas, habillé en costume marin [...] Et puis, ils se mirent à gémir encore tous ensemble. [...] (Ibid.: 56)

1. Cf., Godard, Henri; *Poétique de Céline*, pp.30-310

2. Cf., Maingueneau, Dominique; *L'Énonciation en Linguistique Française*, Hachette, 1999, p.78-79

Ce ton objectif qui se répercute dans ces lignes est en grande partie dû au « passé simple constatif » qui engendre la coupure totale entre l'énoncé (l'histoire narrée) et la sphère du locuteur (situation de la narration). Le résultat de cet emploi est que dans le passé simple constatif le narrateur s'efface peu à peu: et à *fortiori* les modalités affectives ou exclamatives, comme on l'a vu, perdent progressivement leur éclat !¹

Or, suivant le type narratif auctorial, le narrateur de "*Voyage...*" oscille entre d'une part l'objectivité du ton et le détachement temporel avec son "je" d'autrefois dû au passé simple, et d'autre part, l'émotion vivante et le pouvoir stimulant du passé composé qui détruit tout décalage temporel. Par ailleurs, le présent qui s'introduit constamment au fil de l'évocation des souvenirs, soit pour introduire de nouvelles interprétations et évaluations auctorielles, soit pour illustrer une valeur générale (présent gnominique), accentue le brouillage des repères temporels !

III. Une temporalité hétéroclite: vérité et illusion !

La constante vacillation du texte entre les deux modes énonciatifs (récit↔discours), donc du passé simple au passé composé, suivie du présent de caractérisation ou de vérité générale, ne sont pas les seuls éléments qui attribuent à l'organisation temporelle du récit une apparence de confusion.

A vrai dire nous assistons également dans « *Voyage...* » à une sorte de simultanéité de l'action et de la narration au moment où le personnage-narrateur, en se retranchant entièrement derrière le personnage-acteur, s'identifie complètement à lui. Cette simultanéité est particulièrement visible dans les monologues intérieurs de Bardamu-acteur. Le monologue est à tel point immédiat qu'il abolit complètement tout écart temporel:

“Je discernais très bien la route à ce moment [...]. Serait-ce ici la fin de tout? Combien y passerais-je de temps, dans cette solitude, après qu'ils m'auraient fait mon affaire? Avant d'en finir? Et dans quel

1. Voir, sous la direction de S. Rémi-Giraud et M. Le Guern, *Sur le verbe*, p.69.

fossé? Le long duquel de ces murs? Ils m'achèveraient peut-être?
D'un coup de couteau? [...]
Quand on se jette d'un trait du haut de la tour Eiffel on doit sentir des
choses comme ça.” (Céline., *op.cit.*:55)

Cette simultanéité de l'action et de la narration se repère également là où nous observons une description directe et visualisée d'une scène quelconque, perçue par le personnage-acteur:

“Pour Rancy, le plus court chemin, en venant de Vigny, c'est de suivre par le quai jusqu'au pont de Gennevilliers celui qui est tout à plat, tendu vers la Seine. Les brumes lentes du fleuve se déchirent au ras de l'eau, se pressent, passent, s'élancent, chancellent et vont retomber de l'autre côté du parapet [...] La grosse usine des tracteurs qui est à gauche se cache dans un grand morceau de nuit. Elle a ses fenêtres ouvertes par un incendie morne qui la brûle en dedans et n'en finit jamais [...]”(*Ibid.*: 577)

Le monde est perçu, dans l'exemple ci-contre, par le je-narré au moment où celui-ci se promène dans le quartier. La narration et la fiction se développent donc de manière simultanée.

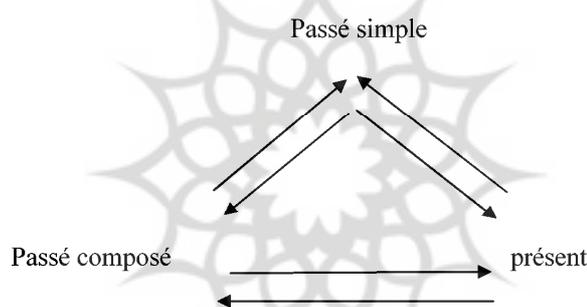
Cependant, dans d'autres passages de ce roman, nous avons plutôt « l'illusion d'une narration simultanée », au lieu d'avoir affaire à une véritable narration simultanée ! En vérité, les scènes et les actions appartiennent à un passé révolu, mais vue qu'elles sont perçues et décrites par le personnage-acteur, le lecteur a l'impression que la présentation scénique du monde romanesque se déroule devant ses yeux. Dès lors, le lecteur ne va plus interpréter le temps passé (même passé simple) comme un temps révolu, mais il va avoir l'illusion de la simultanéité au présent.

Dans l'exemple qui suit, le je-narrant s'identifie momentanément au je-narré pour pouvoir restituer la scène perçue dans sa plénitude:

“Avec ma mère, nous fîmes un grand tour dans les rues proches de

l'hôpital, un après-midi, à marcher en traînant dans les ébauches des rues qu'il y a par là, des rues aux lampadaires pas encore peints, entre les longues façades suintantes, aux fenêtres bariolées des cents petits chiffons pendants, les chemises des pauvres, à entendre le petit bruit du gaillon qui crépite à midi, orage des mauvaises graisses. Dans le grand abandon mou qui entoure la ville, là où le mensonge de son luxe vient suinter et finir en pourriture, la ville montre à qui veut le voir son grand derrière en boîtes à ordures. [...]» (*Ibid.*:124).

Nous pouvons ainsi schématiser la fluctuation temporelle dans *Voyage au bout de la Nuit*:



Ce changement temporel va assurément influencer l'ordre linéaire - et par nature chronologique - du récit.

IV. Un ordre perturbé: la cohésion et la linéarité menacées.

Pour Genette, étudier l'ordre temporel d'un récit « C'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire » (Genette, 1972: 78-79). La linéarité d'un récit quelconque, pourrait être altérée - selon les besoins de la narration - par les anticipations (prolepses) ou les retours en arrière du narrateur (analepses).

Pour la typologie narrative de Lintvelt, fondée sur la dichotomie

fonctionnelle du narrateur/acteur, l'anticipation est seulement possible pour le type narratif auctorial; ce qui est proscrit pour le type narratif actoriel, compte tenu des limites spacio-temporels du je-narré.

Voyage... met successivement et progressivement en scène les expériences et les épreuves du je-narré à l'âge de vingt ans jusqu'à sa maturité. Le regard rétrospectif du je-narrant sur son propre passé contribue à représenter étape par étape l'itinéraire de ce voyage initiatique. Cependant, nombreux sont les passages où le narrateur opère un « flash-back », et ceci même vis-à-vis de ses expériences vécues, pour élucider certaines ambiguïté ou fournir certains jugements ou commentaires auctoriels. Voici une analepse qui fait remonter le lecteur dans la petite jeunesse de la belle-mère Henrouille ou les premières années de mariage de celle-ci:

“Elle parlait dru comme elle avait appris dans Paris à parler au marché du Temple comme brocanteuse avec sa mère à elle, dans sa petite jeunesse... Elle venait d'un temps où le petit peuple n'avait pas encore appris à s'écouter vieillir. [...] (Céline, *op. cit.*: 323.)

“Les Henrouille, dès avant leur mariage, ils y pensaient déjà à s'acheter une maison. Séparément d'abord, et puis après ensemble. Ils s'étaient refusé de penser à autre chose pendant un demi siècle [...] (*Ibid.*: 324)

Les prolepses intercalées au milieu des autoréflexions du narrateur (présentées majoritairement au présent) ne sont pas moins nombreuses. Voici l'exemple d'une anticipation certaine de Bardamu-narrateur sur la destinée de son ami:

“Lui, Jean Voireuse, je l'ai jamais revu. Robinson, je l'ai retrouvé souvent par la suite, Jean Voireuse, c'est les gaz qui l'ont possédé, dans la Somme. Il est allé finir au bord de la mer, en Bretagne, deux ans plus tard, dans un sanatorium marin. Il m'a écrit deux fois dans les

débuts puis plus du tout. Il n'y avait jamais été à la mer.”(*Ibid.*:144-145)

Mais c'est surtout à cause des profondes intrusions de Bardamu-narrateur au cœur de ses fantasmes et de ses réflexions personnelles, que la cohésion narrative s'avère brouillée, voire chaotique, si bien que le narrateur signale à travers une tournure métalinguistique la nécessité de respecter l'ordre narratif: « Mais d'abord que je raconte les choses ».(*Ibid.*: 609)

Ou bien au milieu de son effort intarissable pour relater son passé, il s'interdit de se noyer dans la rêverie:

“Dans les parcs provinciaux les bancs demeurent presque tout le temps vacants pendant les matinées de semaines [...] L'esquif naviguait le dimanche, c'était annoncé sur la pancarte et le prix du tour du lac aussi: “Deux francs.”

Combien d'années? D'étudiants? De fantômes?

Dans tous les coins des jardins publics, il y a comme ça d'oubliées des tas de petits cercueils fleuris d'idéal, des bosquets à promesses [...]

Tout de même, trêve de rêvasserie! En route me dis-je, à la recherche de Robinson [...]”(*Ibid.*: 484)

Les commentaires ou les fantasmes du narrateur et ses prises de positions au présent, suspendent le temps, perturbent - momentanément - l'ordre linéaire et la cohésion logique des événements.

Ce brouillage allant de pair avec le glissement temporel et l'ébranlement du cadre énonciatif, engendrent une structure narrative instable et même trompeuse: l'on ne sait pas, en tant que lecteur, si tel ou tel épisode a effectivement eu lieu dans le passé du narrateur ou si ce dernier est simultanément en train de l'expérimenter et de l'exprimer sous forme de narration simultanée !

Ce caractère dynamique de la structure narrative, ces travestissements temporels et cette linéarité ainsi rendue chaotique, ne sont-ils pas les

produits de l'esprit baroque du romancier, reflétant sa vision fragmentée, éparse et sans cesse en train de se construire et de se déconstruire ?!

L'analyse micro-structurale de l'écriture célinienne avait préalablement témoigné au niveau syntaxique, en faveur de la primauté de la parataxe; ce qui est « en général l'indice d'un discours de la spontanéité, révélant une vision du monde éclatée et chaotique où prime l'affectivité » (Vincent, 2001: p. 77).

L'analyse macrostructurale de la texture narrative, affirme presque de la même manière, la prégnance d'une sensibilité baroque dans toutes les strates de l'écriture célinienne; une sensibilité marquée, selon l'expression de Claude Puzin, par « la passion du changement et des métamorphoses, la conviction que tout est mutabilité et instabilité, le goût par conséquent des masques et des travestissements, quelque vertige devant les jeux trompeurs de l'apparence et de la réalité, de l'illusion et de la vérité, la recherche du dynamique, du décoratifs et du théâtral. Les œuvres étonneront et séduiront par la diversité, la multiplicité, la fantaisie, l'invention foisonnante et sans cesse renouvelée, les débordements narratifs, les débauches d'action et de passion, les ornements, les éblouissements ou les artifices du style. Émotions et raffinements d'écriture, c'est cela le baroque ». (Cf. Puzin, Claude, 1987: 8)

Si l'esthétique baroque est caractérisée, selon la définition de Puzin, par la dynamique, le changement ou le travestissement - dont on a témoigné en haut la preuve formelle - l'on n'aura pas tort à vouloir mettre en relief ce même principe de changement ou de mouvement sur le plan du signifié et à *fortiori* dans le contenu latent de l'ouvrage.

L'on pourrait alors chercher à décrire, à ce stade de notre recherche, la manière par laquelle cet esprit baroque - suggérée par la rhétorique spécifique du cadre énonciatif - s'accorde avec la conception phénoménologique du romancier vis-à-vis du temps et de la temporalité. Pour prolonger autrement la discussion, nous souhaiterions mettre à l'épreuve la possibilité de saisir le rapport ontologique qu'entretient

l'auteur/narrateur avec « le temps », par le biais des repères temporels et des éléments purement textuels. L'on poursuivra donc l'analyse par la vérification des modes de temporalisation du récit et leurs correspondances avec la portée symbolique de l'ouvrage.

V. Du tempo accéléré à l'imprécision des repères

Le caractère baroque de la narration, manifesté sur le plan temporel par l'irrégularité et le changement des critères narratifs, n'est certes pas sans conséquence sur la durée du récit¹.

Mises à part les réflexions et les analyses du narrateur célinien tout au long du *Voyage...* - qui engendrent des « pauses » éparses dans la trame textuelle - l'inconstance du tempo narratif est partiellement due à l'alternance de la situation actorielle et auctorielle de l'instance narrative².

Cependant, du point de vue macrostructural, l'on peut percevoir une certaine orientation du tempo narratif, partant de la « scène » vers le « sommaire » pour aboutir finalement vers l'« ellipse »:

Si dans les huit premiers chapitres du roman, les détails de la participation de Bardamu sont pleinement restitués sous forme de présentations scéniques, si dans les six chapitres suivants, le narrataire accompagne étape par étape l'itinéraire stupéfiant de Bardamu dans son voyage aux colonies africaines et aussi aux États-Unis (parallèlement à l'achèvement de ce voyage initiatique), le récit opte peu à peu pour l'effacement des détails pour ne retenir que (*grosso modo*) ce qui paraît « essentiel ». Le lecteur ressent parfaitement que la lenteur première

1. Par la « durée » l'on entend l'espace temporel (estimé en page et en ligne) pendant lequel, les événements d'une histoire sont retracés

2. Alors que le type narratif auctorielle donne la primauté au sommaire des événements et permet en général une histoire d'une durée relativement longue, l'on peut déceler la scène dont la présentation est directe et complète, par le type narratif actorielle. Cette présentation détaillée et visualisée que procure le je-narré va mathématiquement limiter la durée de l'histoire.

de l'histoire (due comme on l'a dit, à la présentation scénique des événements romanesques) cède la place à une accélération vertigineuse pleine d'énigmes et d'ambiguïtés temporelles; dès lors l'histoire ne se déploie pas *in extenso*, mais de manière fort sommaire, voire totalement elliptique.

Mais, le plus notable selon nous, c'est que les souvenirs les plus récents de Bardamu-narrateur (qui sont logiquement censés demeurer plus riches en couleurs et vivants dans l'esprit de celui-ci) sont évoqués de la manière la plus floue, et le plus brièvement possible. Autrement dit, les souvenirs et les expériences les plus reculés (voire même éculés) dans le temps, sont mieux incrustés dans l'esprit de Bardamu-narrateur que ses souvenirs les plus récents. Or, les épisodes antérieurs sont fortement détaillés, tandis que les événements ultérieurs se réduisent parfois à un seul paragraphe, sans aucunes précisions relatives aux marqueurs temporels.

La norme romanesque exige que le passé soit brièvement restitué pour que le narrataire dispose d'une information générale sur les faits antérieurs, tandis que dans *Voyage...* la démarche est inverse. Comment peut-on interpréter cette attitude narrative ?

VI. Vers l'effacement du temps

En fait, les variations flagrantes de vitesse ou de durée des épisodes romanesques mis en œuvre, font écho non seulement à l'intitulé métaphorique de l'ouvrage, mais suggère parallèlement, du point de vu de la psychologie du héros, son acheminement vers un univers de noirceur, d'amertume ou bien d'inutilité. Tout au bout de son voyage initiatique,

Bardamu, ce petit héros déçu et déchu est tellement exténué¹ qu'il ne sait ou peut-être ne veut concevoir le monde autrement qu'avec pessimisme.² Pour lui, la vie et la mort, la vérité et le mensonge, ou bien la guerre ou la paix, ne constituent qu'une seule et même vérité: tout est inutile ! Tout est illusoire:

“La vie n'est qu'un délire tout bouffi de mensonges, plus qu'on est loin et plus qu'on peut en mettre dedans des mensonges et plus alors qu'on est content, c'est naturel et c'est régulier. La vérité ce n'est pas mangeable.” (Céline: 430)

“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 trouverait rien, c'est ça la mort.”(Ibid.: 430)

“Des vagues incessantes d'êtres inutiles viennent du fond des âges mourir tout le temps devant nous, et cependant on reste là, à espérer des choses... Même pas bon à penser.La mort qu'on est.”(Céline: 421)

Comme tout finit par la mort, comme tout finit par la nuit, quelle importance de relater dorénavant les expériences vécues dans le détail et

1. La vivacité de Bardamu-acteur cède la place - vers la fin du voyage- à la fatigue et à la lassitude. Voici l'état mental et la manière d'être-au-monde de Bardamu-narrateur au bout de sa quête initiatique:

« Je m'en retournai triste quand-même du côté de Vigny, en pensant que tous ces gens, ces maisons, ces choses sales et mornes ne me parlaient plus du tout, droit au cœur comme autrefois, et moi tout mariol que je pouvais paraître, je n'aurais peut-être plus assez de force non plus, je le sentais bien, pour aller encore plus loin, comme ça, tout seul. » (*Voyage...*, p.580)

2. Pour plus d'information à propos du plan perceptif-psychique, voir « Etude de la structure narrative dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline », A. Abbassi, N. Hejazi, in *Plume*, N°2, 1376/2007

rehaussées d'une bonne dose d'émotion ?! Pourquoi tant de soucis pour évoquer si directement et si tangiblement les grandes périodes de sa vie ?! Quelle différence que le commencement et la fin de chaque épisode soit précisé ou non pour le narrataire, et surtout, chronologiquement ?! Quelle nécessité, enfin, de fournir tant d'informations et de commentaires à propos des faits et des gestes ?!

Or, le changement progressif du tempo traduit la transformation de vision du monde de Bardamu–narrateur: plus celui-ci se dirige vers les ténèbres (d'existence ?!) plus le récit s'avère laconique (TH=n, TR=0).

Par ailleurs comme on l'a déjà souligné, les indications temporelles se rapportant à la temporalité et à la durée sont à ce point flous et ambiguës que tout effort pour les repérer sur l'axe chronologique est susceptible d'échouer; par exemple quand le narrateur dit: « on s'était bien compris autrefois avec la fille Henrouille, pendant longtemps [...] »(Céline: 579), le narrataire se demande à quel moment de la vie de Bardamu se réfère la formule équivoque « d'autrefois », ou, combien de mois ou d'années de la vie de celui-ci recouvre l'indication « pendant longtemps » !

Il en va de même pour des propositions équivoques telles que « des mois passèrent encore »(Céline: 575) ou bien un peu plus loin: « deux mois s'éloignèrent et puis d'autres » (*Ibid.*: 576) qui embrouille toujours plus la localisation des faits et rend pour ainsi dire l'atmosphère du roman imprécise ou indéterminée:

“C'est très peu de temps après cette visite que nous reçûmes par l'Angleterre les premières nouvelles de Baryton. [...] Il nous écrivit encore quelques lignes insignifiantes [...], nous apprîmes qu'il était passé en Norvège, et quelques semaines plus tard, un télégramme va nous rassurer un peu [...]. Des mois s'écoulèrent encore, mois de grande prudence, ternes, silencieux [...]” (*Ibid.*: 557).

“De Toulouse, nous ne reçûmes plus aucune nouvelle l'abbé Protiste

ne revint jamais non plus me voir. L'existence à l'Asile s'organisa monotone, furtive. Moralement nous n'étions pas à notre aise. Trop de fantôme par-ci, par-là.

Des mois passèrent encore [...] (*Ibid.*: 575)

VII. Conclusion

Dans *Voyage au bout de la nuit*, la juxtaposition successive et accélérée des épisodes, l'indéfinition du cadre temporel, les diverses allusions au temps qui s'écoule irrémédiablement, mais aussi la réduction des faits les plus récents vécus par le personnage à un simple répertoire de péripéties anodines, reflètent sur le plan temporel, le refus de vivre ou la démission de Bardamu-narrateur. Ce refus ou cette démission ne concerne pas seulement sa propre personne « ontologique ». Cet état d'esprit agit également sur l'outillage temporel qui lui sert à recenser, en sa qualité de narrateur, les faits et les incidents de son monde environnant. La vision baroque de l'auteur/narrateur – la conception selon laquelle le monde est fluctuant, changeant et désordonné- se transforme progressivement en une véritable dénégation existentielle ! Céline préfigure à cet égard la prochaine montée en vogue des romanciers de la lignée de Sartre et Camus; des littéraires/philosophes qui, en partant d'un univers morne et insignifiant, s'ingénieront à dépeindre le commencement d'une ère de contestation et d'absence des valeurs: absence des faits, absence des êtres et même, ultimement, absence de l'historicité temporelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Baudelle, Yves et als., *Dissertations littéraires générales*, Nathan, 1995.
Céline, Louis-Ferdinand; *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
Fromilhague et Sancier-Chateau; *Introduction à l'analyse stylistique*, Nathan, 1996.
Genette, Gérard; *Figures III*; Paris. Le Seuil, 1972.

34 Plume 11

Godard, Henri; *Poétique de Céline*, Paris, Pléiade, 1985.

Jouve, Vincent; *La poétique du roman*, Armand Colin, col. Campus, 2001.

Lintvelt, Jaap; *Essai de typologie narrative. « le point de vue »*, Paris, José Corti, 1989.

Maingneau, Dominique; *L'Enonciation en Linguistique Française*, Hachette, 1999.

Puzin, Claude, « Introduction Littéraire », *Littérature du XVII s.* collection dirigée par Henri Mitterand, Nathan, 1987.

S. Rémi-Giraud et M. Le Guern, *Sur le verbe*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

