

ÉTUDE DU DISCOURS NARRATIF DANS NORD DE LOUIS-FERDINAND CÉLINE

by

BERND BURKHARD ELIAS

B.A., The University of British Columbia, 1972

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
DEPARTMENT OF FRENCH

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

May 1980

© Bernd Burkhard Elias, 1980

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
2075 Wesbrook Place
Vancouver, Canada
V6T 1W5

Date May 12, 1980

RÉSUMÉ

Pendant une trentaine d'années, de la parution de son premier roman Voyage au bout de la nuit en 1932 jusqu'à sa mort en 1961, Louis-Ferdinand Céline a contribué de façon remarquable au renouvellement du genre romanesque. Or, plusieurs études ont déjà été consacrées au style célinien et, en particulier, au vocabulaire argotique et à l'emploi du français populaire dans les premiers romans de l'auteur. Toutefois, les innovations de Céline ne se voient pas moins dans le domaine des structures et des techniques narratives que dans celui du langage. Cette thèse a donc pour but d'examiner non pas l'histoire ni même le langage employé, mais plutôt les structures du récit narratif, autrement dit la façon dont Céline organise le récit.

Afin de ne pas aller sur les brisées d'autres chercheurs, la présente étude s'appuie sur Nord, le dernier roman publié du vivant de l'auteur, et s'inspire de la méthode structurale élaborée par Gérard Genette et appliquée à l'analyse de la Recherche du temps perdu dans son important essai "Discours du récit" (Figures III, Paris: Seuil, 1972, pp. 65-282). Cette thèse reprend donc l'analyse du discours narratif sous cinq rubriques: l'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix. Chacune de ces rubriques forme le sujet d'un chapitre. Les trois premiers concernent les transformations que subit la

temporalité lorsque l'histoire devient récit; le quatrième concerne la perspective et la quantité d'information que fournit le récit sur l'histoire; et le cinquième, l'acte narratif lui-même et le rôle du narrateur et du narrataire. Afin de permettre une étude à la fois systématique et exhaustive, cette thèse se fonde sur une analyse informatique de tous les verbes de Nord et des éléments d'information grammaticale, stylistique et narrative qu'ils proposent.

Grâce à l'analyse informatique il est possible d'identifier avec plus de précision les structures narratives qui caractérisent le récit de Nord. En axant son roman sur le décalage entre Céline-narrateur et Céline-héros, Céline-auteur réussit effectivement à lui donner une forme typiquement céli-nienne. L'indépendance du narrateur a pour résultat de dédoubler le récit en deux niveaux parallèles: celui d'un récit 1944 et celui d'un récit 1960. L'interaction des deux récits aboutit à son tour à un effet très marqué de fragmentation au plan de l'ordre narratif. Le rôle exceptionnel du narrateur se reflète aussi dans l'absence de pauses descriptives et dans l'importance inattendue des ellipses (effets de durée), ainsi que de la répétition (effet de fréquence). Le mode et la voix narrative mettent également en relief la prédominance du narrateur. En fait c'est lui qui assume fort souvent le discours ou les récits des personnages, d'où l'emploi très fréquent dans Nord du style indirect libre et du discours pseudo-diégétique. En plus de ses fonctions proprement narratives, le narrateur remplit toute une série de fonctions extra-narratives. Loin de se contenter de narrer l'histoire, il ne cesse de commenter sa narration,

d'interpeller le narrataire et d'exprimer ses propres réflexions sur l'histoire qu'il raconte et sur le monde en général. Quant au narrataire, tel que mis en scène par Céline, il ne se contente pas d'être le destinataire passif de ces effusions, il les provoque.

L'analyse informatique permet aussi de cerner avec rigueur les techniques narratives de Céline qui donnent à son récit son étonnante modernité. Car en dépassant la visée romanesque traditionnelle centrée essentiellement sur l'histoire contée, Louis-Ferdinand Céline se place plutôt dans la position du narrateur qui se raconte en train de raconter l'histoire. Il s'est ainsi assuré une place importante parmi les innovateurs du roman.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	11
TABLE DES MATIÈRES	v
REMERCIEMENTS	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I. L'ORDRE NARRATIF	13
Récit 1944 et récit 1960	18
Les anachronies	24
Les analepses	26
Analepses mixtes	27
Analepses externes	33
Analepses internes	44
Les rappels	45
Les renvois	50
Les prolepses	61
Prolepses externes	62
Prolepses internes	67
CHAPITRE II. LA DURÉE NARRATIVE	82
Divisions du texte	83
Situations récurrentes	88
Les pauses descriptives	91
Les sommaires	95
Les ellipses	102
Ellipses explicites	103

Ellipses implicites	105
Les scènes	112
Séquences narratives	115
CHAPITRE III. LA FRÉQUENCE NARRATIVE	135
Le singulatif	136
Le singulatif-répétitif	137
L'itératif	139
Le répétitif	149
La reprise	151
Traductions et commentaires	160
Le récit répétitif	168
Récit 1960	170
Récit 1944	174
Une temporalité complexe	176
CHAPITRE IV. LE MODE NARRATIF	183
La distance narrative	184
Le récit d'événements	185
Le récit de paroles	191
Discours narrativisé	193
Discours transposé	198
Discours rapporté	218
Les verbes introducteurs	220
Le discours immédiat	226
Le discours prononcé	231
Les idiolectes	238
La perspective	248
CHAPITRE V. LA VOIX NARRATIVE	255
Le temps de la narration	256

Les niveaux narratifs	260
Métalepses	272
Le pseudo-diégétique	274
Les fonctions du narrateur	279
Fonction de régie	281
Fonction de communication	286
Fonction testimoniale	295
Fonction idéologique	300
Le narrataire	310
CONCLUSION	321
BIBLIOGRAPHIE	326
APPENDICE A. LISTE DES NCMS PROPRES	332
APPENDICE B. DESCRIPTION DU CODAGE	334
APPENDICE C. PETIT GLOSSAIRE	347

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le professeur Frédéric J. Grover qui m'a fait découvrir les romans de Céline et qui a bien voulu guider mes recherches; ainsi que ma femme, Olga, qui m'a toujours encouragé; et le programmeur, Lewis James du centre "U.B.C. Arts Computing," qui s'est occupé de tout le côté technique de mes recherches informatiques.

Je suis aussi très reconnaissant à la fondation H.R. MacMillan et au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada dont les généreuses subventions m'ont permis de mener mes recherches à terme.

INTRODUCTION

Depuis bon nombre d'années l'intérêt général pour l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline va croissant. La voie avait été ouverte dès 1961, année de la mort de l'auteur, par Mme Debrrie-Panel¹ et par M. Marc Hanrez.² Deux ans plus tard parut le premier des deux volumes des Cahiers de l'Herne consacrés à Céline.³ Ces premiers tâtonnements s'avéraient pourtant trop timides pour briser l'anathème qui pesait sur Céline. Ensuite vint une vague de travaux universitaires sur des sujets avant tout idéologiques et thématiques.⁴

¹ Louis-Ferdinand Céline (Lyon: Emmanuel Vitte, 1961).

² Céline (Paris: Gallimard, Bibliothèque Idéale, 1961).

³ Louis-Ferdinand Céline. I et II, les Cahiers de l'Herne, 3 et 5 (1963 et 1965).

⁴ Nous ne citerons que quelques-unes des thèses de doctorat. La première date est celle de la soutenance de la thèse, la seconde (sui vie du nouveau titre), celle de sa publication.

Erika Ostrovsky, "Nox Irae: the Literary Vision of L.-F. Céline," Diss. New York Univ. 1964 (1967, Céline and His Vision).

Jacqueline Morand, "Les Idées politiques de L.-F. Céline," Diss. Faculté de droit de Paris 1965 (1972, le même titre).

Ottah Allen Thiher Jr., "First-Person Narration in the Novels of L.-F. Céline," Diss. Univ. of Wisconsin 1967 (1973, Céline: the Novel as Delirium).

Philip Stephen Day, "L'Allégorie dans l'oeuvre de Céline," Diss. Univ. de Dijon 1969 (1974, Le Miroir allégorique de L.-F. Céline).

Frédéric Vitoux, "Parole de la misère dans le Voyage de L.-F. Céline," Diss. Univ. de Paris X 1972 (1973, L.-F. Céline: misère et parole).

Les études céliniennes ne prennent cependant de l'élan qu'avec la parution en 1974 du premier numéro de la série "Louis-Ferdinand Céline" aux Lettres Modernes⁵ et la création en 1976, à la suite du deuxième "Colloque Céline," de la Société des Etudes Céliniennes. La nouvelle importance de Céline se confirme par la publication en 1974 du second volume des romans de Céline dans la collection de la Pléiade. En 1976 paraissent les deux premiers volumes des "Cahiers Céline" chez Gallimard: Céline et l'actualité littéraire, réunion systématique de tous les petits écrits, déclarations et interviews de Céline entre 1932 et 1961.⁶ L'année suivante, 1977, verra la publication du premier volet de l'importante biographie par François Gibault, Céline: le temps des espérances (1894-1932).⁷

Les études céliniennes, si bien lancées, sont encore très inégales. Ce n'est par exemple que depuis peu que l'on quitte le terrain familier de Voyage au bout de la nuit et de Mort à Crédit pour s'aventurer à étudier les autres romans de Céline. Notons à ce sujet qu'il est encourageant de voir que les numéros 3 et 4 de la série "L.-F. Céline" de la Revue des Lettres Modernes sont consacrés à des "Lectures" de Féerie pour

⁵ Le premier numéro, Pour une poétique célinienne (Paris: Lettres Modernes, 1974), a été suivi en 1976 par le deuxième, intitulé Ecriture et esthétique.

⁶ Publiés en deux volumes, ces textes sont réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, et représentent les deux premiers numéros de la série "Cahiers Céline" (Paris: Gallimard, 1976). En 1977 suivra le troisième volume, Semmelweis et autres écrits médicaux; en 1978 le quatrième, Lettres et premiers écrits d'Afrique: 1916-1917; et en 1979 le cinquième, Lettres à des amis.

⁷ Céline (Paris: Mercure de France, 1977), 334 pages.

une autre fois.⁸ C'est un pas dans la bonne direction, mais ce n'est qu'un début. Par ailleurs la critique en est encore à se contenter en grande partie d'une méthode interprétative et thématique--une première lecture dont la visée est de "nommer le sens du texte examiné"⁹--au lieu d'approfondir la question des "moyens" dont se sert l'auteur.¹⁰

Il est néanmoins vrai qu'au cours des dix dernières années quelques-uns des travaux universitaires ont enfin commencé à s'adresser plus précisément à la question du style et du vocabulaire chez Céline. Il y a eu, par exemple, les thèses d'Alain Genestre: "Etude du vocabulaire des romans de Louis-Ferdinand Céline,"¹¹ d'Yves de La Quérière sur les "Effets de mots dans le Voyage au bout de la nuit"¹² et de Günther Holtus intitulée Untersuchungen zu Stil und Konzeption von Célines Voyage au bout de la nuit.¹³ (Notons en passant que lors

⁸ Le numéro 3 est paru en 1978 et le numéro 4 est prévu pour 1980.

⁹ Tzvetan Todorov, Poétique (Paris: Editions du Seuil, Coll. "Points," 1973), p. 16.

¹⁰ Une telle perspective s'appliquerait d'autant mieux à Céline qu'il vante à maintes reprises son style aux dépens de ses idées. Robert Stromberg rapporte dans son interview les mots suivants de Céline: "'c'est tout ce que j'ai, le style, rien d'autre. Il n'y a pas de messages dans mes livres, c'est l'affaire de l'Eglise'" (interview citée dans Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961, p. 175).

¹¹ Soutenue à Indiana University en 1968.

¹² Soutenue à Columbia University en 1969, elle a été publiée en 1973 sous le titre de Céline et les mots (Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1973).

¹³ Soutenue à Mahrburg/Lahn en 1971 et publiée en 1972 (Frankfurt/Main: Peter Lang).

du dernier colloque Céline, qui a eu lieu à Paris en juillet 1979, toute une journée a été consacrée aux problèmes de langue et de lexicologie.) Mais c'est Philippe Alméras qui, dans sa thèse "L'évolution du langage romanesque de Louis-Ferdinand Céline,"¹⁴ s'est le premier appuyé sur des décomptages précis pour détruire quelques-uns des mythes qui entourent l'oeuvre de Céline.¹⁵ Il est évident que la généralisation trop hâtive d'un Henri Peyre concernant les "four-letter words at the rate of a dozen per page"¹⁶ ne saurait tenir devant les sondages de M. Alméras.

Cette méthode représente un grand pas vers l'objectivité, mais elle a la faiblesse de ne fonder ses recensements que sur les dix premières pages des romans--défaut d'autant plus grave que les longs incipit des romans céliniens tendraient à fausser les résultats. Par conséquent, si dans la présente étude nous nous inspirons du travail de M. Alméras pour l'analyse numérique, ce sera en nous limitant à un seul roman dans l'espoir de faire une étude exhaustive qui évitera précisément ces écueils.

¹⁴ Soutenue à l'Université de Californie en 1971.

¹⁵ Il faut remarquer qu'il existait dès 1968 une concordance complète de Voyage au bout de la nuit produite par M. Paul Fortier à l'Université du Wisconsin. La longueur de cet outil important de la recherche ayant empêché sa publication, M. Fortier a pris le parti d'en offrir des exemplaires aux autres chercheurs. Grâce à la générosité de M. Fortier, l'Université de la Colombie britannique possède un exemplaire de la concordance, que j'ai pu consulter avant d'entreprendre mes propres recherches informatiques sur Nord.

¹⁶ French Novelists of Today (New York: Oxford Univ. Press, 1967), p. 192.

Une autre optique assez nouvelle en études céliniennes est celle qui cherche les structures romanesques et qui, notamment, analyse le discours narratif. En 1974 M. David Walker avait soutenu une thèse à l'Université de la Colombie britannique sur "Narrative, Thematic, and Symbolic Structures in Céline's Voyage au bout de la nuit." L'attente créée par le titre était déçue par la thèse elle-même qui retombait bientôt dans la critique thématique. Par contre, le mémoire de maîtrise "Voyage au bout de la nuit: texte et contretexte," soutenu par Carlos Dancourt à l'Université de Paris VII en 1975, est bien plus intéressant en ce qu'il est plus systématique--appliquant à Céline la méthode d'analyse du discours narratif élaborée par Gérard Genette dans son "Discours du récit"¹⁷--et plus original. Ce mémoire n'est cependant pas exhaustif et ne fait donc qu'ouvrir le champ à l'étude du discours du récit célinien.

Le projet du présent travail est né du désir de combiner l'analyse numérique (d'après Alméras) et l'analyse du récit (d'après Genette) pour l'appliquer à l'étude d'un roman de Céline autre que Voyage au bout de la nuit. C'est Nord qui s'imposait pour de multiples raisons: autant par son importance et sa position privilégiée dans l'oeuvre célinienne--volume central de la trilogie qui clôt la production littéraire du romancier--que par le fait que c'est le dernier roman publié du vivant de l'auteur.¹⁸ Autre critère important, Nord est le plus

¹⁷ Gérard Genette, Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972), pp. 65-282.

¹⁸ Deux des romans de Céline sont posthumes: Le Pont de Londres (1964) et Rigodon (1969).

long des romans de la trilogie allemande et celui qui raconte l'histoire la plus suivie. Qui plus est, l'analyse de ce dernier roman publié du vivant de l'auteur facilitera la comparaison avec Voyage au bout de la nuit, célèbre premier roman célinien, et l'étude de l'évolution des techniques narratives dans l'oeuvre de Céline.

La méthode de base pour étudier Nord me vient essentiellement du "Discours du récit" de Gérard Genette. Je lui emprunterai également sa terminologie,¹⁹ parce qu'elle constitue un système complet et parce que je ne voudrais pas ajouter au "jargon" de la critique en renchérissant sur la terminologie d'un autre. C'est que, au lieu de me lancer dès l'abord dans la théorie narratologique, j'ai l'intention d'appliquer à Nord une méthode d'analyse structurale du récit qui a déjà fait ses preuves sur A la recherche du temps perdu, autre roman rétrospectif raconté à la première personne. J'éviterai ainsi de compliquer encore davantage par des discussions "métacritiques" un champ d'études qui n'est déjà que trop complexe.²⁰ Il est du reste essentiel de commencer par un travail pratique, sans vouloir tout de suite mettre en cause les théories établies.

¹⁹ Voir le glossaire en appendice.

²⁰ Notons au passage que dans sa discussion critique "Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit," Poétique, 29 (1977), 107-27, Mieke Bal a apporté de nombreux raffinements à la théorie de Genette. Toutefois, étant donné que ces raffinements concernent moins le cas particulier de la narration autodiégétique (comme Nord) que la théorie du récit en général, il sera inutile de modifier l'optique de Genette pour la présente étude.

Cela ne veut pourtant pas dire que j'aie l'intention de calquer mon étude sur celle de Genette. Au cours de mes recherches j'ai tenté plutôt d'élaborer ma propre méthode. En préparant une communication sur "Le récit de paroles dans Voyage, Nord et Bagatelles pour un massacre"²¹ pour le deuxième colloque Céline (Paris, juillet 1976), je m'étais rendu compte que la seule façon de faire des comptages complets d'un roman serait de me servir d'un ordinateur. En outre, vu la longueur de Nord et le genre d'étude à faire, il serait impraticable et inutile d'analyser chaque mot.²² Pour cette raison j'ai développé un système de codage basé uniquement sur les verbes.²³ Ce groupe de mots correspond à seulement environ 15% du texte entier de Nord. Etant donné la nature de la phrase c'est pourtant là un échantillon tout à fait représentatif et suffisant. Les verbes renferment d'ailleurs à eux seuls presque toutes les indications sur la temporalité du récit (l'ordre, la

²¹ Dans Bulletin de la Société d'Etudes Céliniennes, 1 (1978), 75-90.

²² La concordance de M. Fortier avait utilisé 3000 pages pour donner une liste alphabétique des 191.585 mots de Voyage suivis chacun d'une ligne de contexte. Une telle concordance, quoique essentielle pour l'étude du vocabulaire et de la thématique, n'aurait cependant pas pu me fournir le genre de dénombrements dont j'avais besoin sur Nord pour analyser les structures proprement narratives. Il me fallait une méthode de recherche mieux adaptée à mon travail particulier.

²³ Il faut remarquer qu'à cause de l'envergure de l'entreprise il a fallu exclure de la catégorie des verbes les participes passés adjectivaux ainsi que les substantifs verbaux.

durée et la fréquence). De plus, groupés autour des verbes, se trouvent les pronoms sujets, les adverbes²⁴ et les indications du "statut" (affirmatif, négatif, interrogatif) des verbes, qui fournissent tous d'importants renseignements sur le mode et la voix narrative.

A un autre niveau, chaque verbe est codé selon le genre de discours dont il s'agit (discours du narrateur ou discours rapporté, transposé ou narrativisé) et le niveau narratif où il se trouve. Avec les indications sur des aspects stylistiques comme l'emploi des verbes pronominaux et de la "reprise" du pronom sujet, et toutes les combinaisons possibles des différents codes, on a à sa disposition un très grand nombre de données informatiques.

Ce travail de codage effectué sur les 404 pages ou 17.012 lignes de Nord dans l'édition de la Pléiade, a donné 24.291 verbes répartis sur 19.417 cartes perforées. Chaque carte représente un groupe verbal²⁵ dont la situation dans le texte est précisée sous trois rubriques (la page, la ligne et le

²⁴ A cause de leur multiplicité, les adverbes et les propositions adverbiales n'ont pas été codés individuellement, mais leur apport a été incorporé dans les codes verbaux.

²⁵ Constitue un groupe verbal tout temps composé du verbe et tout verbe suivi d'un ou de plusieurs infinitifs, gérondifs ou participes présents. Ce concept permet de distinguer des unités syntactiques plus ou moins complexes.

"mouvement").²⁶ Suivent 6 colonnes de codes indiquant le genre de discours, le pronom sujet, le temps du verbe, le statut du verbe, le niveau narratif et les personnages qui disent les répliques.²⁷ Enfin, dans la dixième colonne se trouve le groupe verbal lui-même, ce qui nous permettra de produire une concordance des verbes pour étudier cette partie essentielle du lexique.²⁸

Il faut du reste insister dès maintenant sur le fait que notre analyse informatique ne représente pas une fin en soi, mais uniquement un outil pour faciliter l'examen systématique du roman de Céline. De toute manière c'est la méthode de Genette qui a fourni le point de départ de notre approche analytique. Afin de ne pas trop compliquer les choses,

²⁶ L'excellente édition de la trilogie: Romans, II (D'un château l'autre, Nord et Rigodon), annotée par Henri Godard (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974), a été un outil indispensable dans le présent travail. Toutes les citations de Nord seront tirées de cette édition et ne seront identifiées que par le numéro de la page mis entre parenthèses. En ce qui concerne les références aux deux autres romans de la trilogie et aux différentes notices qui font partie de cette édition, elles seront identifiées par le sigle "Ro. II" suivi du numéro de page.

Quant aux 45 sections de Nord que "Céline se refuse à faire apparaître comme des 'chapitres'" (Ro. II, 952), nous suivrons l'exemple de M. Godard et les appellerons des "mouvements" (Ro. II, 1005). Il ne faut cependant pas confondre le mot "mouvement" avec le terme "mouvement narratif" dont se sert Genette pour désigner les quatre degrés de vitesse du récit, à savoir la pause descriptive, le sommaire, l'ellipse et la scène.

²⁷ Chaque rubrique donne aussi des renseignements supplémentaires: par exemple sur l'ordre des mots, sur les verbes déclaratifs, sur les anachronies et sur la fréquence narrative.

²⁸ Pour une description plus détaillée du codage et de la production des fréquences voir l'appendice B.

Je suis son plan en cinq parties qui consacre trois chapitres à l'étude du temps (sous les rubriques de l'ordre, de la durée et de la fréquence) avant de s'adresser aux problèmes du mode narratif et de la voix narrative. Par ailleurs, dans le détail, c'est toujours le texte de Nord lui-même qui détermine le biais par lequel j'entreprends mon analyse.

En ce qui concerne le but de cette thèse, il est de chercher à élucider la façon dont Céline mène le récit. Il s'agit donc d'étudier non pas la signification de Nord, mais sa manière de signifier. Car, comme l'auteur lui-même l'a dit dans une interview avec Madeleine Chapsal réalisée en 1957 au moment de la parution de D'un château l'autre, quand on s'est "trouvé embarqué dans des aventures" on a une histoire toute faite et "il n'y a plus qu'une question de style qui se présente. Plus que la question d'agencement, d'architecture...."²⁹ Ce qui nous intéresse particulièrement chez Céline c'est sa préoccupation du style et de la structure. Comme le signale Henri Godard, cette préoccupation a conduit Céline à poser "en termes nouveaux les choix narratifs que fait nécessairement tout romancier: choix entre différents rythmes temporels, entre différents types de regards jetés sur l'histoire et sur les personnages, entre une plus ou moins grande présence ou absence du narrateur dans son récit."³⁰

²⁹ Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961, p. 26.

³⁰ Henri Godard, "Les références au travail narratif dans le roman celineen," Australian Journal of French Studies, 13 (1976), 7.

Il va sans dire que pour comprendre ces choix narratifs et pour analyser leurs effets sur le "fonctionnement" du roman il faudra démonter le récit de Nord comme une pendule. C'est qu'en fin de compte, comme l'écrit Gérard Genette, les conditions d'existence d'un texte ne s'éclairent pas "en réduisant le complexe au simple, mais au contraire en faisant apparaître les complexités cachées qui sont le secret de la simplicité."³¹ Afin donc d'éviter le piège d'examiner l'histoire plutôt que le récit ou de tomber dans le subjectivisme, notre perspective reste rigoureusement technique et nos conclusions se fondent avant tout sur des dénombrements exhaustifs.

Au début de notre étude il s'agit naturellement de signaler l'existence dans le récit de certaines structures narratives récurrentes, démonstration qui aide à nous convaincre des préoccupations techniques de l'auteur. Mais bien plus importante que le relevé des structures sous-jacentes--avec ce que ce mot connote souvent de factice et d'arbitraire--sera l'étude du décalage entre l'histoire des personnages et celle du narrateur, et l'analyse des ramifications qu'a ce décalage sur la structure du roman. On trouve par exemple que le rôle central donné au narrateur fait partie intégrante de la vision romanesque de Louis-Ferdinand Céline. Se manifestant dès les premières pages du roman, la prédominance du narrateur constitue en fait la clef de voûte de toute la structure du récit. Au niveau macro-narratif elle entraîne en particulier le dédouble-

³¹ Genette, "Discours du récit," p. 165. Désormais les citations de cette étude ne seront identifiées que par le sigle "G" et le numéro de page, mis entre parenthèses.

ment du récit en deux niveaux parallèles: celui d'un récit 1944 et celui d'un récit 1960. Ce dédoublement contribue, à son tour, à transformer la temporalité, le mode et la voix narrative du récit. Ce sont précisément ces transformations du récit que nous avons l'intention d'étudier dans les pages qui suivent.

CHAPITRE I

L'ORDRE NARRATIF

[...] le mieux je crois, imaginez une tapisserie, haut, bas, travers, tous les sujets à la fois et toutes les couleurs... tous les motifs!... tout sens dessus dessous!... prétendre vous les présenter à plat, debout, ou couchés, serait mentir... (318).

Céline ne cesse de rappeler au lecteur de Nord l'impossibilité de transformer la multilinéarité d'une histoire en la linéarité d'un récit. Au premier abord le roman semble en effet un peu difficile à situer--surtout par rapport aux deux autres volumes de la trilogie. Comme Henri Godard a traité ce problème en profondeur dans ses pages sur la "composition de la trilogie" (Ro. II, 955-61), et que les trois romans jouissent d'une grande autonomie tout en faisant partie d'un "seul et même récit" (Ro. II, 960), nous n'allons pas essayer de refaire ici son travail. Il sera pourtant intéressant de résumer brièvement la chronologie biographique célinienne de cette époque telle que nous la connaissons pour en dégager les transformations qu'y opère le récit.

Dix ou quinze jours après le débarquement des Alliés en Normandie, le 6 juin 1944, Céline, sa femme Lili et leur chat Bébert quittent l'appartement du 4, rue Girardon, à

Montmartre pour le Danemark. Etant obligés de passer par l'Allemagne, ils sont retenus à Baden-Baden de juin à juillet. Pendant ce temps ils passent quelques jours à Berlin où ils rencontrent le professeur Hauboldt (Harras) qui finit par leur trouver un refuge à Kräntzlin (Zornhof) à une centaine de kilomètres au nord-ouest de Berlin.¹ Leur ami, Le Vigan, qu'ils avaient rencontré à Baden-Baden les accompagne à Kräntzlin et ils y restent tous les trois du début d'août jusqu'à la fin d'octobre. Ayant appris que le maréchal Pétain et les ministres du gouvernement de Vichy étaient depuis septembre à Sigmaringen, en Allemagne du Sud, Céline demande et obtient l'autorisation d'y soigner les réfugiés. Les trois Français resteront à Sigmaringen du début de novembre 1944 jusqu'au début de mars 1945. En mars les Céline--Le Vigan ne les accompagne pas--quittent Sigmaringen pour retraverser l'Allemagne en route pour Copenhague où Céline avait envoyé de l'argent avant la guerre. Ils y arrivent presque trois semaines plus tard, le 27 mars 1945. Voilà pour les données de l'expérience.

La chronologie biographique subira plusieurs transformations importantes au cours de la création romanesque. On découvre donc que dans D'un château l'autre, le premier volume de la trilogie, Céline raconte Sigmaringen qui est en réalité "la dernière étape de son errance d'un bout à l'autre de l'Allemagne" (Ro. II, 957), alors que dans Nord il raconte les trois premières étapes (Baden-Baden, Berlin et Kräntzlin) qui

¹ On trouvera dans l'appendice A la liste complète des noms propres qui diffèrent de ceux de la première édition.

avaient mené à Sigmaringen. Quant à Rigodon, dans ce troisième roman Céline réunit le récit des deux voyages à travers l'Allemagne en flammes: le "voyage Nord-Sud qui l'avait conduit de 'Zornhof' à Sigmaringen, puis [...] celui, Sud-Nord, qui l'avait conduit de Sigmaringen à la frontière danoise" (Ro. II, 957). Ces distorsions chronologiques ne risquent cependant pas de dérouter le lecteur. Car en tant que chroniqueur, Céline est désireux de donner l'impression du mouvement un peu chaotique de la mémoire, tout en permettant au lecteur de rétablir assez facilement l'ordre chronologique.

Pour cette raison, Céline garde essentiellement l'ordre chronologique à l'intérieur des romans individuels de la trilogie. Dans Nord le récit reproduit l'ordre de l'histoire pour ce qui est des grands épisodes (séjours d'abord à Baden-Baden, ensuite à Berlin et à Zornhof). Ce n'est donc pas là qu'il faudra chercher le manque d'ordre dans le récit. La distorsion chronologique se voit mieux dans la fragmentation du récit: "tous les sujets à la fois et toutes les couleurs... tous les motifs!..." (318).

La fragmentation du récit procède essentiellement de la narration ultérieure qui met en oeuvre un narrateur auto-diégétique, c'est-à-dire qui est le héros de son propre récit. C'est qu'il existe à la fois un docteur Destouches (Céline), un Céline-personnage et un Céline-narrateur; et il faut distinguer entre eux.

Louis-Ferdinand Destouches est né à Courbevoie en 1894 et est mort à Meudon en 1961. Il a quitté Paris en juin 1944, et a passé un mois à Baden-Baden, trois mois à Kräntzlin,

quatre mois à Sigmaringen et six ans au Danemark (dont quatorze mois en prison à Copenhague, quatre mois comme prisonnier sur parole dans un hôpital de la ville et quatre ans en résidence surveillée d'abord à Copenhague même, ensuite à Korsør à une centaine de kilomètres de la ville), avant de rentrer en France en juillet 1951. En septembre de la même année, après avoir passé quelques mois sur la Côte d'Azur, le docteur Destouches s'installe dans une maison sur le coteau de Meudon d'où "il peut voir en contrebas la Seine, les mouettes l'hiver, l'usine Renault dans l'Île, puis tout Paris" (Ro. II, 1003). C'est là qu'il écrit D'un château l'autre entre 1955 et 1957 (publié en juin 1957), Nord entre 1957 et 1959 (publié en mai 1960) et Rigodon de 1960 jusqu'à sa mort le premier juillet 1961.

Céline-personnage, par contre, est le personnage de Nord que l'on retrouve à Baden-Baden, à Berlin et à Zornhof (Kräntzlin) en 1944 ainsi qu'à Meudon en 1959.² Le personnage est le même, mais les quinze ans qui séparent Meudon de Zornhof ont changé beaucoup de choses. A Meudon Céline-personnage est en train d'écrire un roman intitulé Nord sur ses aventures en Allemagne. Il reçoit aussi les visites de Roger Nimier et de Mlle Marie, et se rend chez son éditeur.

La différence entre Céline-personnage et Céline-narrateur est une différence de niveau narratif. Alors que Céline-personnage agit dans l'histoire (=niveau intradiégé-

² Nous nous tiendrons désormais aux noms des personnages et des lieux qui paraissent dans l'édition de la Pléiade. Rappelons que l'appendice A donne une liste complète des noms qui diffèrent de ceux de l'édition de 1960 (la seule conforme au manuscrit original).

tique), Céline-narrateur raconte l'histoire (=niveau extradiegetique). Autrement dit, Céline-narrateur occupe le présent de la narration, le moment producteur du texte qui est tout près du temps de l'histoire de Céline-personnage à Meudon, mais ne le rejoint jamais tout à fait. Le narrateur extradiegetique peut ainsi raconter à la fois les événements de la vie de Céline-personnage à Meudon de 1959 à 1960 et en Allemagne en 1944. Afin de ne pas confondre ces deux récits, nous appellerons l'un le récit 1944 et l'autre le récit 1960 selon la situation historique (approximative) des événements qu'ils racontent. Les deux récits sont indépendants dans la mesure où ils constituent deux unités narratives chacune avec sa propre histoire, ses personnages et sa temporalité. Etant donné la proximité temporelle de Céline-personnage 1960 et de Céline-narrateur, nous inclurons le présent de la narration dans la rubrique générale du récit 1960.

La fragmentation existe à deux niveaux différents dans Nord. Au niveau macro-narratif le narrateur interrompt plusieurs fois le récit 1944, le plus long des deux, par des mouvements entiers consacrés au récit 1960.³ Le même va-et-vient entre les deux récits se manifeste aussi au niveau micro-narratif. Ces changements de direction du récit sont d'autant plus déroutants qu'ils sont cachés à l'intérieur des paragraphes et des phrases et que leur nombre est augmenté par d'autres souvenirs du narrateur. La narration autodiegetique qui, à première vue paraît si simple et si directe, peut au contraire

³ Il s'agit des mouvements 1, 2, 3, 5, 8, 20, 21 et 41.

créer un récit très complexe.

Mais cette complexité ne pourra se découvrir qu'en analysant le discours narratif à tous ses niveaux. Commençons par les deux récits qui se côtoient dans le roman.

Récit 1944 et récit 1960

Le récit 1960 raconte des événements isolés qui sont pour cette même raison difficiles à ordonner les uns par rapport aux autres. Il y a pourtant quelques indications historiques qui permettent parfois de situer le texte.

Prenons d'abord les mouvements consacrés principalement au récit 1960. A la première page du roman le narrateur dit avoir 65 ans, ce qui--si l'on fait le rapprochement avec la biographie de Céline-auteur, né en 1894--placerait ce moment-là en 1959. Le mouvement 20 parle du sommet Gromyko-Couve de Murville comme d'un événement contemporain (citation du Figaro du 21 mai 1959), tandis que le mouvement 21 avec son "notre hiver a été dur" (504) se placerait au printemps ou en été 1959. Par contre le mouvement 41 (Céline-personnage, arrivé à la page 2500 de son manuscrit, se rend aux éditions Brottin) doit se situer au moins plusieurs mois après le mouvement 21 où Céline en était toujours à la millième page du manuscrit.

Or, ces huit mouvements sont d'habitude relevés par les critiques comme les principaux exemples des "temps de rédaction."⁴ Il n'en est rien. Ils ne représentent à vrai dire que 23% du récit 1960. Tout le reste, c'est-à-dire 2235 groupes verbaux, est dispersé d'un bout à l'autre du texte en des segments micro-narratifs dont la longueur moyenne ne dépasse pas 6 groupes verbaux.⁵ Le passage suivant aidera à éclairer cet élément de va-et-vient entre les récits 1960 [A] et 1944 [B] qui caractérise Nord:

[A] allez gueuler en ce moment, à Moscou même, qu'Eisenhower a bien baissé... vous recommencerez pas!
[B] là c'était le très grand portrait d'Adolf entre deux énormes candélabres, qu'il fallait regarder bien pieusement... pas "petit malin"! heili... heili... et c'était tout!... que la guerre était comme gagnée, [A] comme l'Algérie l'heure actuelle, comme l'Hérault et le Poitou demain, comme le Cameroun n'est pas raciste, ni les pillards d'asiates fins découpeurs de missionnaires... [B] là c'était le portrait d'Hitler, son beau regard bleu, ses petites moustaches et pas autre chose!... son cadre au mur en prenait un coup! tremblotait, comme nos assiettes et la soupe tiède, par répercussion des bombes pourtant [A] j'ai dit, [B] à plus de cent bornes... [A] pensez [B] qu'ils s'en occupaient de jour et de nuit, retourner les ruines et cratères!... toutes nos soupes en étaient vibrantes, petites rides et vagues, comme le Führer dans son cadre, les murs, les vitres, les très grands arbres...

⁴ Voir par exemple Philippe Alméras, "Céline: l'itinéraire d'une écriture," PMLA, 89 (1974), p. 1096.

⁵ Par exemple, c'est précisément dans ces courts segments que l'on trouve trois autres repères externes au sujet du présent de la narration. A la page 315 on lit "aujourd'hui en 59..."; à la page 370: "à présent, en 60..." et à la page 470: "le monde 60 est trop jean-foutre." Ces deux dernières précisions représentent très probablement des exemples où, comme le signale Henri Godard, "les reprises successives du texte" ont entraîné des incohérences (Ro. II, 978). Car nous venons de voir que le mouvement 20 se situe toujours en 1959.

[A] Je me demande où [B] ils l'ont fourré, [A] où il peut être l'heure actuelle ce formidable portrait d'Adolf? (518).⁶

Bien que les transitions de l'un à l'autre des deux récits soient d'habitude assez clairement marquées par des indications spatio-temporelles comme "là(-haut)," "à" plus un nom de lieu, et "dans le moment" pour le récit 1944; "à présent," "maintenant," "aujourd'hui," "en ce moment" et "l'heure actuelle" pour le récit 1960; ce morcellement des récits 1944 et 1960 a jusqu'ici empêché les chercheurs d'arriver à une juste appréciation de l'importance du présent de la narration. A l'étude, il s'avère que le récit 1960 ne sert pas uniquement de véhicule aux aphorismes du narrateur. Le récit 1960 permet également au narrateur de se mettre lui-même en vedette. Ses préoccupations entre 1959 et 1960 ne sont pas nouvelles. Elles concernent la situation politique, ses blessures de guerre, la vie pauvre qu'il mène et le travail ingrat d'écrivain qu'il doit accomplir pour payer ses dettes. L'essentiel c'est que le récit 1960, qui constitue en premier lieu le commentaire du narrateur et s'oppose ainsi au récit des aventures du héros 1944, atteint lui-même l'envergure d'un récit indépendant.

Pour ce qui est du récit 1944, il est assez complexe pour mériter d'être résumé ici. Au début du roman on

⁶ Rappelons au sujet du général Eisenhower qu'en 1944 il venait d'être nommé commandant en chef des forces alliées en Europe, alors qu'en 1960 il allait perdre l'élection présidentielle à John F. Kennedy.

trouve Céline, Lili, La Vigue et le chat Bébert à Baden-Baden où ils se sont installés après avoir quitté Paris. Ils y font la connaissance de Mme von Seckt et sont témoins de la réjouissance générale que suscite au "Brenner Hotel" la nouvelle de l'attentat contre Hitler. Par conséquent ils doivent quitter Baden-Baden comme tous les autres hôtes. Le Legationsrat Schulze envoie les trois Français à Berlin. Arrivés à Berlin, ils cherchent des cannes pour Céline, se présentent au bureau de la police et prennent des chambres au "Zenith Hotel." Ils ne restent cependant pas longtemps à Berlin, tant le gérant russe de l'hôtel et le docteur Pretorius d'en face leur paraissent louches. Voulant se rendre chez le docteur Harras à Grünwald, les trois Français sont attaqués par des "Hitlerjungend" qui les prennent pour des parachutistes. C'est un Français appelé Picpus qui les sort de ce mauvais pas. A Grünwald ils sont sous la protection d'Harras qui les emmène à Felixruhe (afin de pouvoir leur parler librement) et qui finit par leur trouver un refuge à Zornhof chez les von Leiden. Cette famille se compose du vieux comte von Leiden, Rittmeister octogénaire; sa soeur, Marie-Thérèse; son fils, cul-de-jatte; Isis, la femme de celui-ci; et Cillie, leur fille. Au manoir il y a aussi le personnel d'une "Dienststelle" (sic)⁷ du service administratif du ministère de la Santé. Le travail de la ferme est assuré par les "bibelforscher" (ou objecteurs de conscience) qui habitent le "Tanzhalle" (ou dancing), et par Léonard et Joseph, deux prisonniers français.

⁷ C'est la transformation que Céline fait subir au mot allemand Dienststelle.

Parmi les autres personnages il y a la comtesse Tulff-Tcheppe (mère d'Isis), le Landrat Simmer (Juge de la région), Kracht (S.S.-chef de Zornhof), Kretzer (chef de la "Dienststelle") et sa femme, Nikolas (porteur du cul-de-jatte), Hjalmar (garde champêtre) et le pasteur Rieder. Avant de quitter Zornhof, Harras donne à Céline les clés de l'armoire aux conserves. C'est grâce à ce stock, qui inclut des cigarettes, que les trois Français pourront aller chercher du pain à l'épicerie et se faire remplir les gamelles au Tanzhalle afin de suppléer un peu aux très maigres "mahlzeit."⁸

L'action s'intensifie après le départ d'Harras. Le pasteur apiculteur est arrêté au champ d'aviation, le cul-de-jatte menace de tirer sur Céline, Zornhof voit l'arrivée d'une bande de gitans et la Kretzer a une crise d'hystérie. Un peu plus loin, Céline, Lili et Le Vigan sont invités à un banquet et à un pique-nique. Ils vont aussi à pied à Moorsburg pour Isis et participent à une expédition à travers champs pour chercher le Rittmeister qui s'était égaré à cheval. Ils trouvent le Rittmeister avec le Revizor (l'Inspecteur-juré pour le Brandebourg). Ils étaient tous les deux tombés dans les mains d'un groupe de

⁸ Il est intéressant de noter que, comme dans le cas du mot "Dienststelle," Céline fait un emploi un peu particulier du substantif allemand die Mahlzeit. Il omet non seulement la majuscule (marque du nom), mais il ne distingue pas non plus entre la forme du singulier et celle du pluriel: die Mahlzeiten. Il devient vite apparent que ce terme constitue bien plus qu'un simple synonyme pittoresque du mot français "repas." Dans Nord il signifie tour à tour le repas lui-même, le temps du repas et, par synecdoque, le groupe des personnages qui y participent. Céline n'ignore pas non plus la valeur d'interjection que peut prendre ce terme. En ce qui concerne la présente étude, nous ne ferons que citer le mot comme il est employé par Céline, et garderons donc la forme invariable de "mahlzeit."

prostituées en révolte. Céline soigne les deux malades jusqu'au jour de la fête gitane, quand, au cours de l'entracte on trouve le Rittmeister mort dans son lit. On découvre aussi que le Landrat a été étranglé et que le cul-de-jatte a été noyé dans la mare à purin. Le lendemain c'est l'enquête et le surlendemain l'enterrement des trois morts. La dernière crise avant le retour d'Harras a lieu quand Isis et la Kretzer essaient de mettre le feu au manoir. A la fin du roman Harras réorganise la Dienststelle, faisant partir les femmes avec Kretzer et Nikolas, et Werner Göring donne à Céline la permission de se rendre à Rostock. Ainsi se présentent les épisodes principaux du récit 1944.

En ce qui concerne la chronologie de ce récit, elle est précisée bien nettement par des repères temporels. Le séjour à Baden-Baden se place en juillet 1944⁹ et l'attentat contre Hitler dont il est question dans le mouvement 7 a eu lieu effectivement le 20 juillet de la même année. Plus loin dans le texte, le narrateur indique que c'est en septembre qu'a lieu l'excursion à Felixruhe et que les trois Français s'installent à Zornhof.¹⁰ Du mouvement 19 jusqu'à la fin du roman l'action se passe en octobre.¹¹ Le récit 1944 suit donc l'ordre chrono-

⁹ A la page 305 on lit: "là où je vous parle, juillet 44, encore ravitaillés très bien et très ponctuellement...."

¹⁰ On trouve "nous sommes en septembre..." (382, 431) et "les feuilles qui tombent si joliment, les immenses frênes... l'automne..." (411).

¹¹ Voir "pour dire il fait plutôt frais, octobre..." (463); "déjà un joli tapis de neige... fin octobre..." (675); et "nous sommes fin octobre" (702).

logique pour les événements principaux. Si déformations temporelles il y a, elles viendront du côté des anachronies micro-narratives et de la transformation de la durée.

Les anachronies

On sait que les anachronies marquent la discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit. En termes plus précis, nous analyserons la façon dont le récit transforme la chronologie de l'histoire. Les anachronies se divisent naturellement en analepses et prolepses. Dans Nord on compte environ 65% des premières, contre 35% de prolepses.

Les anachronies qui interrompent les récits 1944 et 1960 restent toujours au niveau micro-narratif.¹² En effet les plus de 2000 groupes verbaux d'anachronies sont si bien dispersés dans le texte que la longueur moyenne des séquences anachroniques ne dépasse pas 2 groupes verbaux. Ce chiffre est très significatif, car il révèle combien les anachronies sont fragmentées dans le texte. Cette fragmentation avait eu pour effet jusqu'ici de cacher l'importance réelle des anachronies

¹² On pourrait naturellement considérer tout le récit 1944 comme une énorme analepse--représentant 85% du texte, mais étant divisée en 416 segments et créant ainsi 831 transitions entre les deux récits (dont 416 analepses et 415 prolepses)--par rapport au présent de la narration. Cela n'apporterait pourtant rien de nouveau et ne ferait d'ailleurs que fausser les autres résultats. A vrai dire il s'agit là non pas d'anachronies mais plutôt de changements de niveau narratif dont nous reparlerons dans le chapitre sur la voix.

dans Nord. Mais grâce à nos recherches informatiques il sera possible d'analyser le fonctionnement de cet élément narratif important.

De même que la plus grande partie du récit 1960 est dispersée partout dans le texte, les anachronies sont posées par petites touches. Pour s'en persuader il suffira d'examiner de plus près un passage typique de Nord:

[A] le cas était majeur! [B] il [Harras] m'avait dit: tapez dedans! [C] je lui expliquerais... [D] maintenant nous étions à notre parc... la grande allée... le péristyle... oh mais du nouveau!... un peu à l'Ouest, une autre isba... [E] ils ont été vite!... [F] Je regarde l'heure, l'église... vraiment des charpentiers de choc!... [G] y avait rien quand nous sommes partis!... [H] pourquoi cet autre bâtiment? Je vais aller leur demander... mais ils ne doivent parler à personne, [I] l'S.S. m'a prévenu, [J] et même pas entre eux!... ils nous regardent même pas... (442-43)

L'analyse temporelle de ce passage révèle qu'il consiste en dix segments narratifs (A à J) répartis sur les quatre positions temporelles suivantes: 3 (maintenant, ou le présent de la diégèse), 2 (plus tôt le même matin), 1 (avant le départ d'Harras) et 4 (lors du retour éventuel d'Harras). Le mouvement général se dégagera plus clairement de cette formule des positions temporelles:

A3-E1-C4-D3-E2-F3-G2-H3-I2-J3

Après les allusions au départ et au retour éventuel d'Harras (segments A à C) c'est un va-et-vient parfait entre le présent diégétique et le passé proche (segments D à J). Cet exemple typique de la fragmentation des anachronies explique pourquoi la

longueur moyenne de leurs séquences ne dépasse pas 2 groupes verbaux.

Avant d'aller plus loin, rappelons que cette étude a pour seul but d'élucider la façon dont Louis-Ferdinand Céline raconte l'histoire de Nord. Nous n'avons pas d'hypothèses à prouver si ce n'est que le discours narratif de ce roman a beaucoup de "secrets" à nous révéler. Pour cette raison nous allons plonger sans tarder dans le détail du récit. La notion d'analepses et de prolepses nous servira de pierre de touche à cet égard.

Les analepses

Les analepses représentent la plus grande partie (soit 65%) des anachronies dans Nord. Trait typiquement célien, ces analepses sont pour la plupart internes. Au total environ 83% des analepses sont internes, 15% externes et 2% mixtes. Ces chiffres révèlent que le narrateur se limite de préférence aux analepses qui ne dépassent ni l'histoire qu'il raconte ni le récit qu'il en fait.

Passons maintenant à l'analyse détaillée des analepses. Nous suivrons l'ordre du nombre grandissant d'exemples, commençant par la catégorie la plus petite, celle des analepses mixtes, pour aborder ensuite celles des analepses externes et internes. Afin de donner une idée de la diversité des analepses, les exemples cités seront aussi exhaustifs que possible.

---- analepses mixtes

L'absence presque totale d'analepses mixtes de Nord a pour cause directe le fait que toutes les anachronies sont d'une amplitude très restreinte. Car il est difficile de développer en deux ou trois groupes verbaux une analepse dont "le point de portée [soit] antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier" (G 91). Dans Nord les analepses mixtes se définissent moins par le début du récit premier que par le présent diégétique (le point de la diégèse auquel on se trouve à un moment donné du récit). C'est que, pour créer l'impression de "capté sur le vif," Céline évite volontairement tout ce qui servirait de lien explicite entre le passé externe (au récit premier) et le présent diégétique. La fragmentation du récit met ainsi en valeur la qualité instable des souvenirs du narrateur qui sont sans cesse interrompus par d'autres pensées.

La discontinuité narrative est augmentée par l'existence dans Nord de deux récits premiers et donc aussi de deux "présent diégétique." Les analepses peuvent être mixtes si elles s'étendent d'avant 1944 jusqu'au présent de la diégèse 1944, mais tout aussi bien si elles commencent en 1944 (ou avant) pour aboutir au présent diégétique 1960. Au niveau du récit 1944 on trouve notamment un exemple où, en n'utilisant que des noms de lieu, Céline-personnage esquisse une analepse mixte qui recouvre plus de cinq ans: "pourtant déjà l'impression d'avoir un peu trinqué... Montmartre, Sartrouville, La Rochelle, Bezons, Baden-Baden, Berlin..." (500). Dans le récit 1960 les

analepses mixtes sont généralement d'une amplitude plus considérable. Le narrateur nous confie par exemple: "il se trouve que né assez studieux, ayant un petit peu vécu, et sachant combien j'ai d'amis, y compris Achille, je tarde un peu à décéder..." (505), et "plus tard avec tant et tant d'autres j'ai eu bien nette la certitude que nous étions guignols... et encore tous les jours en France... et je crois pour la vie..." (422). Le narrateur saute ainsi du passé au présent sans établir de lien entre eux. Même lorsque c'est un sommaire comme "le temps a passé, et bien des choses... à réfléchir je crois qu'elle [Lili] avait assez raison..." (589) qui crée l'analepse mixte, il n'y a pas de continuité entre le passé et le présent. L'analepse externe ne devient pas interne avant d'arriver au présent. Passé et présent restent séparés dans l'esprit du narrateur, unis seulement par le fait que l'un suit l'autre dans le temps.¹³

Les analepses mixtes, même d'amplitude limitée, ne dépassent guère les quelques exemples cités ci-dessus. Il existe pourtant de nombreux cas marginaux où la notion d'amplitude se fonde non pas sur une série de verbes (c'est-à-

¹³ Voir aussi "mais quand je considère, après des années, combien y en a qui se sont servis, qui se sont mis à gauche des milliards avec les Juifs et les nazis, qui s'en portent foutre pas plus mal, je vois qu'on était que des sales puceaux..." (372); "c'est la magie de ma pauvre personne, si gratuite, que toutes et tous m'ont accusé, noir sur blanc, et m'accusent encore et m'accuseront 'outre-là' d'avoir émargé à tous les guichets..." (485); et "autrement en selle que les écuyers que j'ai vus depuis, que je vois tous les jours passant le pont de Saint-Cloud..." (579).

dire un passage d'une certaine longueur), mais plutôt sur la sémantique de certains mots-clés. Il faut remarquer à ce propos que si nous établissons, ici et ailleurs, des distinctions précises entre les divers aspects d'une même catégorie du récit et si nous signalons souvent les "cas marginaux," c'est dans le but d'être exhaustif et, plus précisément, de fournir aux autres chercheurs un aperçu d'autant d'aspects que possible du discours narratif de Nord. C'est qu'une étude approfondie, comme celle-ci, doit dégager non seulement les grandes lignes du récit, mais aussi ses menus détails. Car c'est très souvent au niveau des phénomènes secondaires que l'on s'approche le plus près de la texture du récit.

Revenons donc aux analepses mixtes marginales. Les mots-clés dont il s'agit sont les prépositions, négations, adverbes ou verbes qui impliquent le passage du temps. Les verbes les plus importants dans ce groupe sont "durer," "devenir" et "changer." Lorsqu'ils sont employés au passé composé (avec sa qualité d'indiquer "un fait achevé à une époque déterminée ou indéterminée du passé et que l'on considère comme étant en contact avec le présent")¹⁴ et que le point de portée suggéré par le verbe est antérieur au début du récit premier, on a l'impression de se trouver devant une analepse mixte. Par exemple quand le narrateur dit "avec les années, les décades, et à travers tant d'événements je suis devenu assez habile

¹⁴ Maurice Grevisse, Le Bon Usage, dixième édition (Gembloux: J. Duculot, 1975), p. 727.

accordeur de tous les tintamarres possibles..." (460), le verbe "je suis devenu" recouvre d'une façon indéfinie l'époque de 1914, quand le narrateur aurait été blessé, jusqu'en 1960 (le présent de la narration). Cette analepse est mixte à la fois par rapport au récit 1944 et au récit 1960.¹⁵

L'adverbe "toujours" et la négation "jamais," utilisés avec le passé composé, constituent souvent les deux pôles d'une autre forme marginale d'analepse mixte à partir du récit 1960. C'est le narrateur qui remonte au passé externe à partir du présent de la narration. Le meilleur exemple est fourni par le passage sur l'insomnie (c'est nous qui soulignons):

J'ai pas toujours obtenu mon bref instant de somnolence, mais où que ce soit, j'ai toujours tenté... en chambre à coucher ordinaire, ou en cellule, ou en case bougnoule, ou sous iglou, j'ai toujours fait mon possible... depuis novembre 14... sans rien dire, bien sage... attendant bien que mes trains démarrent... même rigolo à l'infirmerie, dans la cellule des agités, condamnés à mort, l'enclos spécial tout illuminé toute la nuit où le sapristi arrêta pas de se larder la cuisse sous sa couverture à coups d'éclats de cruche, et hurlant tout ce qu'il pouvait... jamais j'ai tiqué... (459).

Grâce aux mots "toujours" et "jamais" le narrateur tient compte de l'époque entre 1914 et le présent de la narration. Etant donné la vision rétrospective du narrateur, ce genre d'analepse mixte marginale sert donc à renforcer le lien entre un passé

¹⁵ Voir aussi les pages 333, 548 et 627 ("devenu"); 548 ("changé"); 546 et 331 ("dure" et "duré").

lointain et le présent du narrateur.¹⁶

Une autre manière de faire le pont entre le passé et le présent est de les réunir par la préposition "depuis." Cela se produit assez fréquemment dans le récit 1944.¹⁷ Par exemple le "pope" de Baden-Baden attendait le retour des tsars "depuis 17..." (316) et le Landrat venait en personne aux exécutions "depuis six mois" (486).¹⁸ Mais les analepses les plus importantes de cette rubrique sont celles qui remontent à la période qui précède immédiatement le début du récit 1944. Il s'agit du départ de Paris: "nous bien difficiles de rire depuis notre départ de Montmartre..." (371), "depuis Montmartre c'était joué!..." (358) et "depuis la gare de l'Est, depuis le tourniquet des billets... nous savons ce qui nous attend..." (556).¹⁹ Il est naturel que le passé proche joue un rôle capital dans les souvenirs des personnages.

¹⁶ Voir aussi "Je m'aperçois, vieux comme je suis, que j'ai toujours été sérieux..." (667); "jamais je n'avais eu l'impression qu'il [Harras] nous prenait très au sérieux" (422); "je n'ai jamais revu personne de ces réfugiés de Baden-Baden..." (326); et "je n'ai plus jamais marché droit [après 'Berlin-Anhalt']..." (331). La négation "jamais" se trouve employée souvent aussi dans la formule clé du narrateur qui raconte son passé: "j'ai jamais su" (560, 590, 617 et 641).

¹⁷ Notons que les allusions (pré)historiques du genre "depuis cinq cents millions d'années" (445, 453, 534), "depuis les Romains" (316) et "depuis des siècles" (331, 381) n'ont absolument rien d'une analepse, même marginale. C'est qu'elles restent extérieures à la diégèse.

¹⁸ La préposition "depuis" remplit la même fonction dans d'autres exemples aux pages 318, 361, 471 et 568.

¹⁹ Voir aussi "[La Vigue] prend facilement l'air tout au bout de tous les malheurs... Christ aux Oliviers... c'est depuis son film La Passion... et maintenant depuis la gare de l'Est [...]" (342) et "c'est entendu depuis si longtemps entre tant de gens que nous devons être exécutés [...]" (544).

Le récit 1960 est encore plus riche en analepses marginales formées par la préposition "depuis." Il s'agit naturellement surtout de références au passé du narrateur. Elles se laissent diviser en plusieurs périodes. Viennent d'abord les "depuis 14" comme: "je peux dire que je ne dors que par instants depuis novembre 14..." (458).²⁰ C'est ensuite l'entre-deux-guerres: "depuis la rue Lepic, je suis fixé [...]" (506). Pour finir il y a la période de la guerre: "ce que je l'ai répété depuis 39, ce 'ils auraient pu'... mille occasions! rengaine!..." (677) et "Depuis le moment où nous quittâmes, je dois dire sans fanfare, notre rue Girardon, pourchassés par les 'petits cercueils', nous ne fîmes qu'aller de mal en pire..." (327).²¹

Déjà ce relevé des analepses mixtes révèle l'importance de la situation de l'histoire de Nord dans le temps. Chez Céline il n'y a jamais passé sans présent, car si le narrateur autodiégétique raconte l'histoire de façon rétrospective, c'est qu'il se rappelle "aujourd'hui" ce qui est arrivé "hier." Mais cela deviendra encore plus clair par rapport aux autres catégories d'analepses.

²⁰ Voir aussi les pages 406, 457 et 459.

²¹ On trouvera aux pages 373, 477 et 547 d'autres analepses mixtes sur la période de la guerre.

---- analepses externes

Bien plus nombreuses que les analepses mixtes, les analepses externes représentent à peu près 15% des analepses dans Nord. Comme les autres anachronies, les analepses externes sont d'une amplitude narrative très restreinte. A cause des deux récits premiers on peut distinguer deux niveaux d'analepses externes: les unes ont le récit 1944 comme point de départ, les autres le récit 1960.

La fonction des analepses externes à partir du récit 1944 est de renseigner le lecteur sur le passé des personnages dans le récit. Et comme il raconte une histoire d'assez courte durée (environ 4 mois), tout récit d'un événement antérieur à juillet 1944 est forcément externe au récit premier.

On constate que la portée des analepses de cette catégorie varie beaucoup. Certaines des analepses remontent au dix-neuvième siècle pour faire allusion à la jeunesse de deux des personnages les plus âgés: le Rittmeister (405 et 578), et Mme von Seckt (317). D'autres portent sur la période de l'entre-deux-guerres.²² Ces analepses représentent une série d'allusions isolées au passé. Leur fonction individuelle est donc moins importante que leur fonction d'ensemble qui est de donner des renseignements sur le passé tout en contribuant à fragmenter le récit.

Parmi les analepses externes on trouve également

²² Aux pages 541, 588, 648 et 692.

des analepses pseudo-diégétiques. Ce sont des analepses qui racontent "comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté [...] comme métadiégétique en son principe" (G 245). Or, bien que d'habitude les métarécits ne produisent pas d'analepses par rapport au récit premier—they constituent en premier lieu des événements au présent diégétique—les récits pseudo-diégétiques sont généralement analeptiques parce qu'assumés par le narrateur. Elles reflètent donc la prédominance du discours du narrateur sur celui des personnages. Par exemple, le narrateur a dû entendre de Schulze lui-même qu'il avait été consul à Marseille. En le racontant, le narrateur ne mentionne cependant pas la source métadiégétique de ce renseignement (308). Il en va de même pour les analepses sur le passé de Mlle de Chamarande et de Fräulein Fischer (321-2), ainsi que celles sur le sort des cinq frères de la bossue (444), des deux fils Kretzer (421) et du "dernier pilote" (464). On apprend du reste de la même façon "pseudo-diégétique" que Kracht "a été au front de l'Est" (412), qu'Harras a ramené Nikolas du même front (417) et que le sergent aviateur "avait déjà pris [le pasteur] trois fois" auparavant (466). Le narrateur assume ainsi lui-même le discours analeptique des personnages.

La seconde catégorie d'analepses externes (c'est-à-dire celles ayant le récit 1960 comme point de départ), ont une importance relative bien plus grande que nous le laisserait croire la quantité inférieure du récit 1960. Cela est dû au fait que le narrateur, la conscience rétrospective par excellence, se situe au niveau du récit 1960. Les analepses de cette catégorie

peuvent porter sur un moment antérieur au récit 1944, sur le récit 1944 lui-même,²³ ou bien sur l'époque entre les récits 1944 et 1960.

Les analepses externes qui sont antérieures au récit 1944 sont semblables à celles de la première catégorie avec la seule différence qu'elles partent du récit 1960. C'est dans cette rubrique que s'insèrent la plupart des analepses concernant le passé de Céline-personnage. Car Céline-personnage a beau se rappeler le passé, seuls les souvenirs de Céline-narrateur constituent des analepses par rapport au récit premier.

Si Céline a eu des ennuis dans la vie c'est tout d'abord parce que ses parents ne l'ont pas prévenu "quand il était temps, au berceau, à Courbevoie, Rampe du Pont... 'Têtard! pas un mot de certaines choses, jamais!'" (502-3). Le narrateur se souvient aussi des matines des curés à la rue de Babylone où il avait habité de 1897 à 1898 (653). Autres souvenirs d'enfance, il a vu le siège du "fort Chabrol" en 1899 (359), l'inondation de 1910 (359) et les "trains de bois" à Ablon (560). Ailleurs il se rappelle avoir connu dans sa jeunesse les Belles Images, les "comics" de l'époque (509).

Céline-narrateur se rappelle les autres événements importants de la vie de Céline-personnage à peu près au même rythme: ils méritent une ou deux références chacun. Il y a

²³ Cette sous-division n'inclut que les allusions à l'histoire 1944 qui paraissent à l'intérieur du récit 1960 et constituent donc de véritables analepses. Les exemples de ce cas particulier sont plutôt rares parce que le récit 1944 est d'habitude indépendant du récit 1960.

deux analepses sur la vie au front en 1914: lorsqu'il a ramené des chevaux de l'armée allemande (457) et que "plein de demoiselles et de dames, bourgeoises, ouvrières, profitaient du noir pour venir [...] tâter [les soldats]" (482). Vient ensuite l'infirmerie où il se remet de sa blessure (459). Pour les années de voyages il y a une allusion à l'Angleterre (456) et une à l'Afrique (440). Ailleurs il y a mention du temps passé comme "employé, livreur, secrétaire chez Paul Laffitte" (519). La Société des Nations donne lieu à trois analepses: deux sur l'esprit qui y régnait (424 et 425) et une sur le voyage au Canada (439).

Suivant le même rythme, l'exode se voit consacrer deux analepses (312 et 461) et une chacune pour les Beaux draps (524), la première rencontre avec Harras (373) et l'histoire de la distribution du lait "supplémentaire" à Bezons (496). Ce ne sont que les événements survenus à la rue Girardon à Montmartre qui suscitent de plus nombreuses analepses externes. Cela est dû autant à leur nature traumatisante qu'à leur proximité temporelle du récit 1960. Le narrateur ne cesse d'être hanté par le souvenir de ce qui lui est arrivé rue Girardon. Ayant eu peur d'y être "écharpé," Céline-personnage avait cru bon de fuir Paris (311 et 327). Céline parti, ses amis et ses parents étaient allés tout saccager chez lui.²⁴ Mais ils ne s'étaient même pas contentés de tout lui voler, ils auraient surtout voulu le tuer: "ceux qui sont montés chez moi, rue Girardon tout me voler, faire pipi et le reste, sont bien grimpés pour me

²⁴ Voir les pages 311, 440, 451, 453 et 602.

suspendre à mon balcon, me faire voir à tout Paris, le plus affreux des 'anti-France' [...]" (601). La hantise du narrateur à ce sujet va jusqu'à imaginer la scène du pillage: "mettez que j'aurais été présent au même moment rue Girardon, quel spectacle s'offrait à ma vue?... quatre Commandeurs des Légions d'honneur embarquaient mes meubles!..." (453). Le souvenir de la rue Girardon finit par devenir un des mobiles qui poussent le narrateur à écrire: "tout squelette j'en parlerai encore, qu'ils sont foutus le camp en 40, qu'ils sont revenus pour me voler, me condamner à tout, et eux s'ériger des statues... [...] Je raconterai tout dans mes Mémoires..." (451).²⁵

La hantise de Céline-narrateur est telle que l'on trouve presque autant d'allusions à l'affaire de la rue Girardon qu'à tous les autres événements passés de sa vie. Il est du reste important de remarquer que, à l'exception de l'analepse de la rue Girardon évoquée dans l'esprit du narrateur par la scène où la Kretzer accuse les trois Français d'avoir assassiné ses deux fils (601-2), tous ces souvenirs de la rue Girardon se trouvent dans les 150 premières pages du roman où la narration vacille encore un peu pendant que le narrateur cherche le fil conducteur de l'histoire.

Passons maintenant aux analepses qui sont externes par rapport au récit 1960, mais qui se trouvent à l'intérieur du récit 1944. Il s'agit surtout des cas exceptionnels où Céline omet les repères spatio-temporels qui

²⁵ Voir aussi "'Jeunesse oublieuse'... moi, la mienne oublie rien du tout, la preuve que je gagne ma vie avec... vous raconter ceci, cela, et que ça vous servira à rien..." (440).

distinguent généralement dans Nord le récit 1944 du récit 1960. C'est que d'habitude le début d'un segment du récit 1944 ou du récit 1960 est marqué respectivement par les adverbes "là" ou "là-haut" pour l'un, et "ici" ou "maintenant" pour l'autre. Quand c'est le cas, comme dans l'exemple suivant:

maintenant, vingt ans, j'ai l'habitude... j'étais pas encore bien là-haut, Brandebourg, Zornhof... maintenant depuis vingt ans que ça dure je trouve tout normal, je suis fait d'être accusé de tout, au petit bonheur... là-haut je m'étonnais encore, un peu... (547),

on passe tout simplement d'un récit à l'autre, sans qu'il y ait subordination temporelle. C'est comme si on commençait un nouveau chapitre racontant une histoire différente.

L'interférence des deux récits se produit seulement lorsque manquent les repères spatio-temporels et que se crée ainsi un rapport de subordination temporelle. Ces cas exceptionnels où le récit 1944 est subordonné au récit 1960 concernent surtout Céline-personnage, Lili et La Vigue. Par exemple quand le narrateur commente le fait d'avoir eu le temps de lire tous les livres qu'on lui avait descendus à Zornhof (499) ou de ne pas avoir voulu un "permis d'exercer" (529), les allusions au récit 1944 représentent des analepses externes par rapport au récit 1960. Même lorsque le narrateur se souvient des piqûres administrées à Zornhof: "J'arme ma seringue... Au premier divan! la comtesse Tulff-Tcheppe... à cette époque, à Zornhof, je travaillais encore très finement, on ne sentait pas mon aiguille, maintenant je tremblote tout..." (695), l'adverbe "encore" l'emporte sur les repères "à cette époque, à Zornhof" pour en faire une analepse externe. Dans l'exemple suivant le

narrateur nous renseigne après coup sur ce que Lili a dû ressentir en 1944:

je crois que Lili, les tragédies d'hommes elle en voyait tellement autour, que c'était entendu, tout voulu, pas à s'en mêler... tandis que les malheurs des bêtes, personne y faisait attention, alors pour elle y avait que les bêtes qui existaient... le temps a passé, et bien des choses... à réfléchir je crois qu'elle avait assez raison... (589).

Ce passage est remarquable en ce que le récit y passe sans rupture ni repère spatio-temporel du présent de la narration ("je crois") à une analepse externe (à l'intérieur du récit 1944) pour revenir de nouveau au présent de la narration grâce à un sommaire ("le temps a passé, et bien des choses...") qui recouvre le temps entre 1944 et 1960.

Il est important de signaler l'existence de ce genre de complexité temporelle parmi les analepses de Nord. La rareté de ces commentaires explicites du récit 1944 dans une analepse à partir du récit 1960 ne fait d'ailleurs que souligner l'aspect segmenté du récit. Car à force de maintenir autant que possible la distance temporelle qui sépare les deux récits, Céline évite en même temps l'effet dogmatique créé par un narrateur-héros qui commente de loin sa propre histoire, et le style coulant des analepses qui s'enchaînent.

Suivant l'ordre chronologique, nous arrivons ici à la dernière sous-division des analepses externes à partir du récit 1960, sous-division qui recouvre les années entre le récit 1944 et le récit 1960.

Parmi ces analepses, celles qui se réfèrent au séjour au Danemark ont la portée la plus grande. Pour cette

raison elles prendront bien moins souvent la forme d'analepses externes à partir du récit 1960 que de prolepses externes à partir du récit 1944.²⁶ On trouve pourtant quelques analepses portant sur le Danemark, à savoir une dans chacun des trois premiers quarts du roman. Le narrateur se souvient d'avoir "pris un petit élan, en cercueil tout droit, vertical, zinc, à la Police de Copenhague..." (327), d'y avoir entendu le chant "'Sagesse est ma force'" (471) et d'y avoir rencontré des militaires allemands qui se souvenaient des "'tireuses de précision'" de l'armée russe (551).²⁷

Les autres analepses sur les années 1945 à 1951 se limitent à cinq. Il y en a une sur chacun des suivants: Sigmaringen,²⁸ la tombe de la mère du narrateur,²⁹ et La Vigue qui s'est exilé en Argentine;³⁰ et deux sur Bébert.³¹ On constate de nouveau que la distribution dans le texte de ces analepses suit un rythme fort régulier, à savoir une analepse

²⁶ Nous en reparlerons dans la partie sur les prolepses.

²⁷ Ce dernier souvenir avait tant impressionné le narrateur qu'il répète ici la même anecdote qu'il avait déjà racontée sous forme de prolepse à la page 436.

²⁸ "J'ai connu à Sigmaringen, des exemples bien plus magnifiques!..." (489).

²⁹ "Déjà ma mère au Père Lachaise on lui a épuré sa tombe, on lui a effacé notre nom..." (312).

³⁰ "Ils l'auraient fait crever en taule, il a bien fait de partir là-bas..." (547).

³¹ Bébert "a traversé toute l'Allemagne pour deux fois, Constance, Flensbourg" (409) et "il a encore vécu sept ans, Bébert, je l'ai ramené ici, à Neudon... il est mort ici, après bien d'autres incidents, cachots, bivouacs, cendres, toute l'Europe... il est mort agile et gracieux, impeccable, il sautait encore par la fenêtre le matin même..." (670).

dans chaque quart du roman sauf le deuxième qui en contient deux.

Les années 1951 à 1958 sont marquées par une absence d'analepses. Ce n'est que dans la période qui précède immédiatement le présent de la narration que l'on trouve de nouveau des analepses externes. Ces analepses donnent au récit 1960 une certaine épaisseur temporelle qui sert à mettre en relief le présent du narrateur. Le narrateur nous apprend, par exemple, qu'il a cherché en vain des renseignements sur Zornhof (592) et qu'il a appris "y a pas très longtemps qu'Amery avait été pendu, à Londres..." (326). L'analepse externe la plus longue de cette catégorie est celle qui raconte l'anniversaire d'Achille: "C'est le mois dernier que fut fêté son 'n'a plus d'âge'..." (327).³² Mais même là le tout ne dépasse pas une page de longueur.

Les analepses externes les plus intéressantes sont celles qui sont extradiégétiques, c'est-à-dire qui occupent non pas l'univers spatio-temporel de l'histoire, mais plutôt l'univers des rapports entre narrateur et narrataire. Dans le cas de Nord il s'agit du séjour à Sigmaringen déjà raconté dans D'un château l'autre. Mais parce que le narrateur s'adresse directement au narrataire: "je vous ai dit, le livre précédent à

³² Quoiqu'elle ne se trouve qu'à un mois de distance du présent de la narration, cette analepse est naturellement externe à cause de sa position au début du roman. Par ailleurs, l'emploi du passé simple sert à mettre en évidence sa qualité d'analepse externe.

propos de Sigmaringen" (308), le récit passe à un autre niveau narratif.³³ D'un château l'autre a été écrit avant Nord, donc toute référence à l'acte de raconter Sigmaringen--ce qui est à distinguer d'une référence à l'épisode de Sigmaringen--est extradiégétique.

Six des sept analepses externes sur Sigmaringen se trouvent dans les 30 premières pages de Nord.³⁴ Elles marquent les préambules où le narrateur essaie d'enchaîner son récit à ce qui l'a précédé et, surtout, de rétablir un peu la chronologie (macro-narrative) de l'histoire de la trilogie. L'intéressant c'est que ces analepses dépassent le niveau narratif du récit 1960 pour aller se placer au niveau extradiégétique du narrateur ("je") et du narrataire ("vous").

Ce tableau complet des analepses externes est essentiel en ce qu'il nous montre la diversité des formes qu'elles prennent et nous permet de voir leur distribution

³³ Presque la même formule sera répétée plus loin dans le texte: "je vous disais dans le précédent livre" (454).

³⁴ A part les deux exemples déjà cités (308, 454) on trouve également les suivants: "je vous ai raconté! les faux gâteaux de Sigmaringen, plus plâtre que farine..." (310); "je vous ai quitté à l'hôtel Löwen, sans vous avoir donné la clé..." (313); "notre première étape de Paris fut bel et bien Baden-Baden... et je vous l'ai pas raconté!..." (313); "donc trouvez assez naturel que je vous raconte l'hôtel Brenner, Baden-Baden, après le 'Löwen', Sigmaringen... où nous ne fûmes pourtant que bien après!..." (319-20); et "je vous ai montré Sigmaringen, Pétain, de Brinon, Restif..." (330).

régulière et parfois symétrique dans le texte.³⁵ On s'aperçoit aussi que leur nombre augmente du premier au deuxième quart du roman pour décroître dans la seconde moitié. Cela s'explique par le fait que la fonction d'exposition du premier quart s'étend à et s'amplifie dans le deuxième quart du roman. C'est que le séjour à Baden-Baden et à Berlin ne constitue que le préambule du séjour à Zornhof qui commence précisément à la page 404. Plus encore que les personnages mineurs de Baden-Baden et de Berlin, les personnages de Zornhof--personnages qui seront d'autant plus importants que Céline-personnage s'y établira de façon plus ou moins définitive--donneront lieu à un plus grand nombre d'analepses explicatives. Cependant, une fois le passé des personnages de Zornhof élucidé, l'histoire de la vie quotidienne et des crises fréquentes prendra le premier plan, et les analepses externes se verront remplacées par des analepses internes.

³⁵ Contrairement à ce que l'on est porté à croire, les allusions historiques ne constituent pas des analepses. Le narrateur et les personnages ont beau se référer par exemple à César (358 et 528), à Jeanne d'Arc (436), à Frédéric II (386, 401 et 565), à Nietzsche (543, 580 et 638), à Fontane (567) ou à Napoléon (706), ces figures historiques n'entrent pas directement dans l'histoire racontée par le roman. Elles sont liées aux récits premiers par des liens purement associatifs et non pas chronologiques. Les allusions historiques de ce genre appartiennent d'ailleurs plutôt à l'exposition qu'à l'action, car la moitié des 150 groupes verbaux consacrés à elles se trouvent dans les cent premières pages du roman.

---- analepses internes

Les analepses internes sont extrêmement importantes dans Nord. Elles y représentent plus de trois quarts de toutes les analepses. Etant donné leur grand nombre et leur dispersion dans le texte, les analepses internes jouent ainsi un rôle essentiel dans la création de l'effet de fragmentation du récit célinien. Par ailleurs, tandis que les analepses externes et mixtes ne font que fournir l'arrière-plan de l'histoire--ce qui est sans rapport direct avec la chronologie du récit--les analepses internes font partie intégrante des récits premiers. Par conséquent toute analepse interne changera l'ordre narratif du récit premier dans lequel elle s'insère.

Les analepses internes dans Nord sont avant tout homodiégétiques, c'est-à-dire qu'elles "portent sur la même ligne d'action que le récit premier" (G 92). C'est que malgré l'apparent désordre de son récit, Céline évite autant que possible d'y introduire des éléments hétérogènes. Les analepses internes se divisent en analepses complétives, ou "renvois," et en analepses répétitives, ou "rappels."

---- analepses internes: les rappels

Un rappel est une analepse où le récit "revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces" (G 95). Cet élément rétrospectif représente à lui seul presque un tiers de toutes les analepses dans Nord.

Les rappels se trouvent au même titre dans les récits 1960 et 1944. Dans l'un le narrateur revient sur son propre acte de raconter, dans l'autre il revient sur quelques-uns des événements déjà racontés. Dans les deux cas les rappels reflètent la peur qu'a le narrateur de "perdre" le narrataire. Comme ils reviennent sur quelque chose de déjà raconté, les rappels sont par définition internes. Leur amplitude et leur portée sont encore plus restreintes que celles des autres analepses. La longueur moyenne des séquences de rappels est de 1,4 groupes verbaux. Quant à leur portée, il a été possible d'indiquer dans le codage combien de pages chaque rappel revient en arrière dans le texte. Au total 55% des rappels se rapportent à des événements racontés à la même page ou dans les 3 pages précédentes. Il s'agit donc là d'un effet essentiellement répétitif. Les autres rappels se placent à une distance de 4 à 260 pages de la première allusion à l'événement en question.

La fonction des rappels est d'unifier le récit tout en créant l'impression de discontinuité. Pour le narrataire qui risque de perdre le fil conducteur, il y a dans le récit 1960 des repères du genre "je (vous) ai dit" ou "je vous disais";³⁶ "je vous ai parlé" ou "je vous parlais";³⁷ et "je (vous) ai raconté," "je vous racontais" ou "je vous faisais voir."³⁸ Ils répètent une remarque ou reprennent le récit où il avait été abandonné. Le saut le plus grand à ce niveau-ci recouvre 165 pages: "sa cellule en bas n'est pas gale, je vous ai dit, pire que notre tour..." (571), rappelle "La Vigue son réduit [...] plus mal que nous tout compte fait" (406). Cependant la longueur moyenne des sauts représentés par ces rappels est de 32 pages. Il existe aussi quelques exemples de rappels itératifs qui se réfèrent à plusieurs endroits du récit. Il s'agit surtout de la représentation du bruit des bombes et des avions. Ainsi après 287 pages on lit: "je vous parle plus des bruits de Berlin [...] vous savez je vous ai assez dit..." (590), et un peu plus loin: "je vous fais grâce des braoum! et vrang! je vous en ai assez fait!..." (622).

Dans le récit 1944 les rappels sont plus variés. C'est parce qu'ils reviennent non seulement sur le texte lui-même comme dans le récit 1960, mais aussi sur des épisodes déjà racontés. Le meilleur exemple est celui où Céline, arrivé à

³⁶ Aux pages 346, 437, 459, 476, 492, 509, 510, 511, 518, 536, 547, 571, 578, 579, 581, 588, 613, 615, 645, 649 et 688.

³⁷ Aux pages 483, 491, 499, 509 et 597.

³⁸ Aux pages 397, 551, 639, 642 et 681.

Grünwald, se rappelle les épisodes précédents: "on s'était fait assez remarquer! le Pretorius et d'un!... sur la pointe des pieds, et heilli [354] et l'Ivan voleur [357]... on avait fait tout le nécessaire!... et les photos! [348] et le Picpus! [364]..." (369).³⁹

Dans cette catégorie de rappels on trouve trois verbes qui sont employés plus fréquemment que les autres, à savoir: "dire,"⁴⁰ "prévenir"⁴¹ et "voir."⁴² Ces verbes sont à la première ou à la troisième personne, et au passé composé ou au plus-que-parfait. Ils se réfèrent à des événements racontés entre une et 220 pages plus tôt dans le texte. Mais la longueur moyenne des sauts dans le récit 1944 est de 31 pages, ce qui correspond presque exactement à celle de 32 pages pour le récit 1960.

Grâce au relevé complet de la portée des rappels que nous avons entrepris, nous avons trouvé que malgré les divergences et le désordre dont il se vante, le narrateur donne aux rappels un certain rythme qui reste constant du récit 1944 au récit 1960. La distribution des rappels dans le texte suit pourtant un schéma différent. Comme ils portent sur le récit

³⁹ Les chiffres entre crochets représentent les numéros de page où se trouvent les épisodes auxquels se réfèrent les rappels.

⁴⁰ Aux pages 361, 418, 419, 442, 539, 627, 632, 642, 665, 674, 692, 700, 702 et 704.

⁴¹ Aux pages 335, 401, 405, 410, 529, 542, 543, 634, 647 et 697.

⁴² Aux pages 469, 486, 494, 538, 554, 576, 581, 582, 583, 601, 604, 608, 610, 612, 624, 659, 675 et 706.

lui-même, les rappels, très rares au début, se multiplient au fur et à mesure qu'avancent les récits. La table suivante montre clairement l'importance de cette augmentation:

	<u>Pages</u>	<u>Rappels</u> ⁴³	<u>%</u>
	303-403	17	4
	404-505	39	9
	506-606	123	29
	<u>607-707</u>	<u>249</u>	<u>58</u>
<u>Total</u>	404	428	100

L'emploi fréquent des rappels aurait pu facilement avoir un effet discordant, mais Céline fait de son mieux pour éviter la redondance. D'une part les rappels viennent toujours après une digression, où ils remplissent donc pleinement leur fonction de régie. Ils sont du reste plutôt brefs et se limitent d'habitude à des allusions sommaires aux événements déjà évoqués, restant ainsi presque toujours conformes à la première évocation. Par exemple la scène du "Thüringer Hof" (339) est rappelée par "d'où on s'était fait éjecter!..." (347); celle de la séance de Marie-Thérèse (446) par "elle nous avait prédit plein de flammes, et un homme tout nu..." (458); celle de la gitane (490) par "cette virago mal embouchée qui nous avait fait sortir, moi, La Vigue..." (511). Céline utilise des rappels dans le but de fragmenter le récit, mais il veille à ce que cela ne mène pas à l'interférence des diverses évocations, élément qui risquerait de choquer dans une "chronique."

⁴³ Ces chiffres correspondent au nombre de groupes verbaux consacrés aux rappels.

Bien rares sont donc ici les rappels qui viennent "modifier après coup la signification des événements passés" (G 96). On trouve cependant que la grenade que Picpus a donnée à Céline-personnage⁴⁴ devient plusieurs grenades dans les rappels ultérieurs (585 et 589). De même la seringue du docteur Céline finit par se multiplier deux pages plus loin.⁴⁵ Ailleurs le narrateur semble avoir oublié le premier dîner à Zornhof, car il dit à propos du banquet chez Isis (le Landrat Simmer étant parmi les invités) qu'il n'avait pas vu celui-ci "depuis Moorsburg... il ne venait jamais..." (538).⁴⁶

Si les rappels donnent parfois des détails contradictoires c'est que la mémoire de Céline-narrateur--il est censé se rappeler en 1960 les événements de 1944--est un peu floue. Cela n'enlève cependant rien à l'effet du récit de Céline-auteur. Il en est de même pour les renvois.

⁴⁴ Voir à ce sujet les pages 366, 368, 369, 370, 433 et 455.

⁴⁵ "Maintenant au sérieux!... ma seringue, là-haut... mes seringues! j'allais les faire bouillir peut-être?..." (619).

⁴⁶ La première rencontre avait eu lieu effectivement à Moorsburg en présence d'Harras (403), mais le Landrat avait aussi été présent au premier dîner à Zornhof (416). C'est du reste dans la scène de ce dîner-là, et non pas dans celle de la première rencontre, que l'on trouve la première mention du fait que le Landrat se poudrait et mettait du rouge à lèvres (416).

---- analepses internes: les renvois

Un renvoi est un segment rétrospectif qui "vient combler après coup une lacune antérieure du récit" (G 92). Comme dans le cas des rappels, les renvois deviennent plus fréquents dans Nord à mesure qu'avancent les récits 1944 et 1960. Cela suit nécessairement du fait que, ces deux récits étant essentiellement chronologiques, les analepses des premières pages ne peuvent être qu'externes ou mixtes. Quant à la portée des renvois, elle tendra à s'augmenter aussi au cours du roman.

Toutefois, à cause de la nature itérative du récit du séjour à Baden-Baden, le début de Nord ne suit pas tout à fait ce schéma.⁴⁷ Le point de départ temporel du récit 1944 n'étant pas précisé, on sait seulement qu'à partir de la troisième page du roman on se trouve en "juillet 44" (305). Pour trouver la première scène singulative il faut attendre jusqu'à la seizième page du roman. Et c'est précisément dans cette scène de l'annonce de l'attentat que l'on trouve aussi la première analepse interne importante:

En fait, notre demoiselle avait tout fait depuis son arrivée, trois semaines, que tous les mâles de la piscine deviennent intenables... un nouveau maillot tous les jours, de plus en plus provocant... [...] et puis en nageant... une manière de crawl qui lui faisait dix croupes à la fois... (321).

Cette analepse complétive est de portée et d'amplitude moyennes

⁴⁷ L'itératif sera traité en plus de détails au chapitre III sur la fréquence narrative.

(une tranche d'à peu près trois semaines qui vient rejoindre le présent diégétique). Afin de représenter cette durée, le narrateur en fait une analepse itérative. Et quoique cette analepse concerne un nouveau personnage, elle reste homodiégétique parce que Céline-personnage avait sûrement été témoin de son comportement pendant les trois semaines précédentes. Autre qualité caractéristique, cette analepse interne est en fait une analepse sur paralipse.⁴⁸ C'est-à-dire que le narrateur, en racontant les premières semaines de leur séjour à Baden-Baden, avait "omis latéralement" (G 93) toute mention du personnage de Mlle de Chamarande. Ce n'est que lors de la première scène singulative qu'il l'introduit dans le récit et qu'il explique la scène en revenant en arrière de trois semaines.

Dans Nord les renvois constituent presque toujours des analepses sur paralipse. Leur portée et leur amplitude sont d'habitude bien plus limitées que dans l'exemple que nous venons de citer.⁴⁹ Plus encore que les rappels, qui ne font que répéter un segment du récit, les renvois contribuent à créer l'effet de fragmentation et de "désordre" du récit célienien. Le narrateur revient sans cesse en arrière pour combler un vide antérieur, ce qui risque parfois de désorienter le lecteur.

⁴⁸ Une analepse sur paralipse est une analepse complétive qui vient "combler après coup une lacune antérieure du récit" (G 92) qui est laissée lorsque le récit "passe à côté d'une donnée" (G 93).

⁴⁹ Parfois il s'agit naturellement aussi d'analepses sur ellipse, mais le principe en demeure inchangé.

Mais les renvois ont également une autre fonction. Les renvois, et les analepses sur paralipse en particulier, représentent l'instrument privilégié du narrateur qui veut étoffer après coup son récit. Cet élément narratif est d'autant plus vraisemblable dans Nord que le narrateur est auto-diégétique et est donc censé se rappeler--tant bien que mal--son passé. Comme dans le cas des rappels, le nombre d'analepses sur paralipse augmente au cours du roman. Si l'on divise le roman en quatre, le décompte donne respectivement 13%, 18%, 32% et 37% pour chaque quart.

Les analepses sur paralipse représentent toute une gamme d'amplitudes. Les plus considérables sont celles qui, à partir du présent diégétique 1944, viennent combler l'ellipse latérale laissée dans le récit du séjour à Grünwald (août 1944) et, plus précisément, du sort de la grenade de Picpus. Cette paralipse se situe entre la page 370 où Céline-personnage glisse la grenade à l'eau et la page 379 où, à propos des confrères finlandais, on lit "[ils] nous faisaient des signes d'amitié... ils m'en voulaient pas de la grenade... est-ce qu'ils se doutaient?...."⁵⁰ La question "est-ce qu'ils se doutaient" constitue peut-être une amorce, mais il faut néanmoins attendre plus de deux cents pages avant d'apprendre le

⁵⁰ Comme la durée du roman n'est représentée que de façon indirecte à l'intérieur du roman, il est difficile de situer les paralipses dans le temps de l'histoire. Il suffira donc de délimiter leur position dans le récit qui, étant plus ou moins chronologique, nous fournira un aperçu de la position relative des paralipses.

sort des grenades: "à Grünwald c'était un cratère très profond tout rempli d'eau, où j'avais glissé mes grenades... ils les avaient retrouvées le lendemain!..." (585). Une autre analepse sur paralipse se réfère à Baden-Baden (écart de plusieurs mois et de 185 pages): "à Baden-Baden on en avait déjà de ces 'passe-droits'..." (516). Plus loin, dans la scène de l'expédition pour retrouver le Rittmeister, on apprend qu'à Moorsburg (45 pages plus tôt) Céline-personnage avait déjà vu les "archi-grand-mères publiques" (613). Ainsi est comblée une autre paralipse.

D'habitude les analepses sur paralipse ont une portée plus limitée. L'écart entre analepse et paralipse se limite à quelques jours dans l'histoire ou à quelques pages dans le récit. Par exemple deux pages (et quelques heures) après que les trois Français aient quitté Felixruhe, on apprend qu'il y a dans le coffre de la voiture "un môme emmitouflé" que les Polonaises y avaient mis "sans qu'on les voie..." (393). La même chose après le retour à Zornhof: "je lui ai donné [à Isis] son rouge à lèvres, ses 'kamelia'..." (573). Plus loin (une page et un jour après le retour de l'expédition à travers champs) on lit que "l'héritière [...] avait donné des couvertures, mais n'était pas descendue le voir [le Rittmeister]..." (625).

Il y a d'autre part tout un groupe d'analepses sur paralipse qui se réfèrent à des conversations antérieures. Ce groupe se développe autour des verbes "dire" (344, 345, 381,

433) et "prévenir."⁵¹ Cinq pages après le départ de Baden-Baden on apprend que Schulze les "avait bien prévenus... 'passez tout de suite à la police!'" (335). De même Kracht avait prévenu Céline de ne rien répondre aux prostituées (568, avec écart de 5 pages). Quant aux conseils d'Harras, les paralipses sur l'heure du départ pour Felixruhe (381) et sur les prisonniers à Zornhof (388) n'ont qu'un écart de quelques lignes, tandis que celles sur les paysans (432), les médecins finlandais (433) et sur le Landrat (544) remontent à environ 5 pages pour les deux premières, et à 115 pages pour la dernière.

Pour certaines analepses sur paralipse la temporalité est précisée plus explicitement que pour d'autres. Quatre-vingts pages après la première crise de la Kretzer nous apprenons qu'elle "était restée des semaines [dans sa chambre] en espèce de léthargie" (601). De même dans la scène des trois morts on lit au sujet du "Marauder" qui "pique [...] se rendre compte," que cela était "déjà arrivé deux fois... il y a un mois" (643). Ailleurs on trouve que la comtesse Tulff-Tcheppe évitait les trois Français "depuis huit jours" (644). Les analepses sur paralipse ne se limitent du reste pas au singulier. L'analepse suivante relative à la comtesse Tulff-Tcheppe comble

⁵¹ Aux pages 335, 388, 542 et 568. On trouve également un groupe d'analepses sur paralipse qui utilisent le verbe "devoir." Par exemple le Landrat, parce que toujours absent, est l'objet de plusieurs analepses sur paralipse: "il devait venir déjeuner..." (480) et "le Landrat devait nous joindre..." (646). Ailleurs c'est Harras qui "devait [les] emmener" à Felixruhe (381), Lili qui "devait monter là-haut voir Marie-Thérèse..." (615) et La Vigie et Céline qui devaient "aller à la ferme" (461). Dans tous ces cas le lecteur n'apprend ces obligations qu'après coup, grâce à une analepse sur paralipse.

après coup plusieurs paralipses: "ce qu'il avait fallu jurer qu'elle parlait français à la perfection!..." (593). Une autre analepse sur paralipse itérative concerne la moustache de Kracht: "il se l'est rasée... déjà plusieurs fois qu'il se la rase, sa mouche à l'Adolf... et se la laisse revenir... (572).⁵² De telles paralipses itératives sont en principe impossibles à situer dans le texte.

En général l'emploi fréquent d'analepses sur paralipse ne va cependant pas sans risques. Il y a à la fois le risque de trop fragmenter le récit et celui de donner au récit un aspect de tricherie (à force de rajouter au récit des renseignements qui auraient dû y être incorporés plus tôt). Céline évite généralement ces écueils. D'une part la fragmentation du récit lui semble désirable; d'autre part, malgré le rôle important des analepses sur paralipse, l'auteur ne tombe que fort rarement dans le second piège. L'épisode des incendiaires contient pourtant une analepse sur paralipse non préparée. C'est la nuit et le fait même d'allumer une seule allumette aurait suffi pour tout faire flamber. Une analepse sur paralipse au début du paragraphe nous apprend cependant que, tout à fait par hasard, Céline avait "demandé à Kracht de [lui] prêter une 'torch'..." (671). Il faut dire que cette coïncidence est un peu suspecte. Heureusement le nombre de prolepses qui annoncent des épisodes dépasse de loin celui des analepses sur paralipse non

⁵² Voir aussi "je pesais le pour... le contre [de partir] depuis des mois... sans mettre personne au courant..." (498).

préparées qui fournissent après coup des renseignements indispensables au récit.

En marge des analepses sur paralipse se trouvent de nombreuses paralipses comblées par des phrases qui, quoi- qu'elles soient au passé composé ou au plus-que-parfait, ne constituent pas de véritables analepses parce que Céline- personnage n'en aperçoit que les résultats. Ainsi par exemple on lit "Je vois, La Vigue a disparu... il doit être allé se coucher..." (395) et "le Landrat Simmer... il vit plus, il a bu la tasse et pas que ça!... étranglé qu'ils l'ont, en plus!..." (643). Les paralipses de ce genre se trouvent toutes à une distance insignifiante du moment où Céline-personnage en constate le résultat.

Jusqu'ici nous n'avons parlé des analepses sur paralipse qu'à propos du récit 1944. Le récit 1960, pour sa part, n'en contient que de rares exemples parce qu'il raconte des événements isolés. Le concept de l'ellipse ou de la paralipse ne s'applique donc pas à l'histoire 1960. Le narrateur a beau nous raconter "ce magasin sans escaliers?... j'ai demandé un peu... ici... là... les gens me regardent..." (333), on ne peut pas dire qu'il y ait ellipse ou paralipse, tant la temporalité du récit premier est imprécise. Il s'agit bien d'un renvoi, mais de nature non-spécifiée. Même la première allusion à la visite de la Télévision: "pas plus tard qu'hier, la Télévision, la française, m'a joué un de ces tours! de toute parfaite lâche muflerie!..." (543), ne saurait s'inscrire dans une lacune elliptique ou paraliptique, malgré le complément

circonstanciel "hier." Par contre, le retour à l'histoire de la Télévision après une digression de cinq lignes et une ellipse sur un jour--"hier" devient "avant-hier"--constitue une analepse sur paralipse qui nous donne de plus amples détails que le segment paraliptique, d'où un effet de "suspense":

tenez encore avant-hier la Télévision!... ils sont venus, ils ont voulu, ils m'ont regardé, ils se sont enfuis dans l'épouvante!... déglingué tout leur matériel, voilé toutes leurs pellicules!... ils ne se sont même pas excusés... rien!... (543).

Pour qu'il y ait analepse sur paralipse il faut un antécédent, élément que la nature non-suivie du récit 1960 fait le plus souvent disparaître.

Il n'y a que la narration elle-même qui fournit une unité temporelle au récit 1960. Pour cette raison les autres analepses sur paralipse que l'on y trouve se situent toutes au niveau extradiégétique. Le narrateur comble un vide antérieur en avouant son oubli au narrataire. C'est le cas des permis de séjour: "Nos papiers étaient là, j'oubliais, sur chaque fauteuil signés, tamponnés..." (378), et des portraits de Frédéric: "partout partout des 'Frédéric'... plus que des Hitler!... en bas chez le vieux au moins cinq!... j'avais oublié de vous dire..." (411). L'aveu de l'oubli peut aussi précéder l'analepse: "Je dois dire, je l'ai pas dit, dans notre tour, et sous le tas de paille, de nuit, ça se sent, ça vibre plus en plus..." (602) et "Je vous ai pas parlé de sa tenue [du Landrat]... dolman à brandebourgs, colonel... bottes à galons d'or, éperons d'or de même, moustaches à la Guillaume II, mais pauvres, deux

touffes..." (403). Ces analepses sur paralipse sont produites par un événement particulier de l'histoire et le verbe principal est au passé. La paralipse se laisse donc situer précisément dans le texte.⁵³

Il existe aussi un certain nombre d'analepses sur ellipse. Les ellipses explicites en général sont assez limitées et ne figurent le plus souvent qu'entre deux mouvements de la narration. C'est d'ailleurs avant tout la nuit—quand l'action s'arrête—qui est réduite à une ellipse. Toutes les analepses sur ellipse tombent dans cette catégorie. Elles concernent le plus souvent Céline-personnage: "il doit être cinq heures... on peut pas dire qu'on a dormi... eux, peut-être?... j'ai dû souffler la bougie vers deux... trois heures... j'ai eu le temps de recopier les cartes..." (631); et "justement j'étais dans la paille, je n'avais pas encore bougé... mais j'avais entendu Lili... j'ouvre un oeil... je la vois..." (460).⁵⁴

⁵³ Ces analepses sur paralipse ne sont d'ailleurs pas à confondre avec les exemples—au présent cette fois—qui se trouvent dans la partie descriptive des premières pages du roman: "Et je vous raconte pas le Casino!... coupable oublié..." (309) ou "Je vous parle beaucoup de Mme von Seckt, je vous la fais pas voir..." (315). Ici il s'agit moins d'analepses que de la fonction de communication du narrateur. C'est du reste l'auteur lui-même qui souligne cet effet. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus longuement dans le chapitre V sur la voix narrative.

⁵⁴ Voir aussi "Tout de suite descendant de notre paille je me dis: le Revizor!... lui d'abord!... pas eu de mal à me réveiller, j'attendais le jour..." (661); et "Nous attendions avec La Vigie, après cette nuit tourmentée... pas par les rats, qui s'étaient tenus assez tranquilles... deux, trois trottinements sous la paille... c'est tout... Ébert avait même pas bougé... la Vigie avait dormi un peu, pas beaucoup, Lili aussi je crois, un peu..." (577).

Les analepses sur ellipse sont bien moins nombreuses que les analepses sur paralipse parmi les renvois dans Nord (5% contre 95%). C'est que le "chroniqueur" s'en tient plus ou moins à l'ordre chronologique et ne saute une période que lorsqu'il n'y a rien à raconter. Par conséquent, aucun besoin d'analepses. Les analepses sur paralipse, au contraire, forment un élément essentiel de la mémoire du narrateur. A l'ordre essentiellement chronologique du récit viennent s'ajouter maints autres souvenirs sous la forme de reprises, d'agencements, de lacunes comblées, voire même de corrections. Ces renvois procèdent donc non pas du manque d'ordre, mais de l'impossibilité de reproduire dans un récit linéaire la multilinéarité d'une histoire.

Le rôle des analepses sur paralipse met en perspective l'épigraphe du présent chapitre: "le mieux je crois, imaginez une tapisserie, haut, bas, travers, tous les sujets à la fois et toutes les couleurs... tous les motifs!... tout sens dessus dessous!... prétendre vous les présenter à plat, debout, ou couchés, serait mentir..." (318). La préoccupation de Céline pour le "désordre" relève moins de la chronologie que de l'orchestration des détails de l'histoire. D'une part, Céline se croit obligé de se servir des renvois pour recréer autant que possible la "vérité" de ce qui fut. Mais à un autre niveau, il utilise les procédés de la fragmentation de manière à ce qu'ils deviennent une caractéristique de son style. En fait la fragmentation du récit est telle dans Nord que l'on peut parler de récit "pointilliste" à son sujet. Car l'auteur lui-même se

considérerait un "impressionniste," comme en témoigne cette citation tirée de l'interview avec Pierre Audinet accordée en 1961: "'Revenir à ce que vous appelez ma première manière? Non, c'est fini, Mort à Crédit d'ailleurs annonçait déjà la rupture, avec l'apparition des trois points. Je suis impressionniste."⁵⁵

Les procédés pointillistes jouent un rôle de grande importance dans la création du "désordre" narratif dont se vante Céline. Il ressort toutefois de l'étude minutieuse du texte que chez Céline, comme chez les peintres impressionnistes, les effets pointillistes ont été recherchés consciemment et sont intégrés dans le récit avec beaucoup de discernement. Par ailleurs, cette façon toute cêlinienne de déformer la chronologie se manifeste non pas seulement parmi les analepses qui reviennent en arrière sur des événements antérieurs, mais tout autant, comme nous allons le voir, parmi les prolepses qui évoquent d'avance des événements ultérieurs au point de l'histoire où l'on se trouve.

⁵⁵ Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961, p. 199. Il faut remarquer que l'on trouve dans ce même volume un autre passage où Céline se compare aux impressionnistes. Il s'agit de l'exposé enregistré "L.-F. Céline vous parle," qui date d'octobre 1957, c'est-à-dire trois ans avant la publication de Nord. Céline y dit: "Je les regarde [les romans des ses contemporains] comme les impressionnistes devaient regarder les peintres de leur époque" (p. 85) et "Vous savez, trois points, les impressionnistes ont fait trois points. Vous avez Seurat, il mettait des trois points partout; il trouvait que ça aérail, ça faisait voltiger sa peinture. Il avait raison, cet homme. Ça a pas fait beaucoup école. On respecte beaucoup Seurat, on l'achète très cher. Mais enfin, on ne peut pas dire qu'il ait fait des petits. Je ne crois pas que moi on me suive beaucoup" (p. 88).

Les prolepses

Dans un roman autodiégétique comme Nord les prolepses sont bien plus nombreuses qu'elles ne le seraient dans un roman hétérodiégétique. C'est que le narrateur occupe une position avantageuse dans le temps, ce qui lui permet d'abandonner à son gré le présent diégétique pour raconter ce qui va arriver plus tard dans l'histoire.

En ce qui concerne les deux récits premiers, le récit 1960 est si proche du présent de la narration qu'il sera impossible de trouver des prolepses externes à partir de ce récit-là. Elles ne pourront être externes qu'à partir du récit 1944.⁵⁶ Comme les "plus tard" qui marquent d'habitude le début des prolepses sont en effet aussi des marques d'ellipse--sautant de l'interne à l'externe--on ne trouvera pas non plus de véritables prolepses mixtes. Les deux récits contiendront cependant chacun des prolepses internes.

⁵⁶ Il faut noter à propos des deux récits premiers que des 415 transitions entre le récit 1944 et le récit 1960 nous ne retiendrons que celles que des indications comme "plus tard" rendent explicitement proleptiques. Ce seront d'ailleurs ces mêmes indications explicites qui nous permettront de distinguer les prolepses externes à partir du récit 1944, des analepses externes à partir du récit 1960.

---- prolepses externes

Les prolepses externes se situent nécessairement dans la zone entre la fin du récit 1944 et le début du récit 1960. Et comme le présent diégétique ni de l'un ni de l'autre des deux récits n'atteindra jamais le moment de l'histoire déjà raconté en prolepse, les prolepses externes seront complétives, jamais répétitives. Mais à cause de leur position entre les deux récits, les prolepses pourront se définir tout simplement par rapport au récit 1944, ou bien en passant par une analepse à partir du récit 1960.

La première catégorie est la plus nombreuse. A maintes reprises le narrateur dépasse le présent diégétique 1944 pour nous apprendre ce qui est arrivé plus tard. Ces prolepses externes concernent soit le séjour à Sigmaringen et les voyages à travers l'Allemagne en flammes, soit le séjour en prison à Copenhague.

Comme nous l'avons déjà vu un peu plus haut, la plupart des allusions à Sigmaringen se présentent comme analepses externes à partir du récit 1960. Il y a pourtant certains cas où il s'agit carrément de prolepses par rapport au récit 1944: "je dois dire qu'on profitait un peu... plus tard qu'on a eu à souffrir!... je vous ai raconté! les faux gâteaux de Sigmaringen, plus plâtre que farine..." (310), et "Mattey, Ministre de l'Agriculture, nous faisait la leçon, plus tard, à Sigmaringen..." (369). A cause des distorsions temporelles qui existent au niveau macro-narratif de la trilogie, ces passages sont proleptiques par rapport à l'histoire en général--l'épisode

de Sigmaringen a eu lieu après celui de Zornhof--tout en étant analeptiques par rapport au récit. Après tout, D'un château l'autre a été écrit avant Nord.

Les autres prolepses de cette rubrique sont situées moins précisément dans le temps. Il n'y a donc aucun risque d'interférence. Au sujet des avions qui avaient bombardé Berlin on lit: "en fait, bien sûr, ils sont revenus, mais des mois plus tard, et alors pour le grand cirque..." (342), et au sujet du réseau ferroviaire: "ça a demandé encore six mois que ça devienne vraiment la pagaïe, le trafic était interrompu, un jour, deux jours, pas plus..." (330). Ailleurs, le narrateur nous fait part de ses pensées postérieures sur Harras:

plus tard... bien plus tard... repensant à lui... repensant aussi à d'autres Allemands, médecins et malades, ce qui me chiffonnait de les voir se perdre dans ces sortes "d'états seconds," plus tard, bien plus tard j'ai compris que c'était leur manière inspirée, leur transe mystique... (423).⁵⁷

Plus loin, à propos de Zornhof où les trois Français pensaient qu'on les "avait assez secoués," le narrateur nous prévient: "c'était encore que banderilles!... le sérieux était pour plus tard..." (500).

Le "sérieux" qui les attend c'est bien entendu le voyage à travers l'Allemagne en flammes et l'emprisonnement à Copenhague. Mais cette prolepse n'est qu'une annonce sans suite dans Nord. Car les brèves allusions à Copenhague que l'on y trouve parlent non pas des conditions dans la prison mais des

⁵⁷ Voir aussi "plus tard avec tant et tant d'autres j'ai eu bien nette la certitude que nous étions guignols..." (422).

gens que Céline y a connus, alors que le voyage ne sera évoqué que dans Rigodon.⁵⁸ C'est que chacune de ces prolepses sert d'exemple ou de comparaison à quelque chose dans le récit 1944. A la remarque que la "guerre avait fait des petits, tous les bouts de l'Europe..." vient s'ajouter:

preuve j'en ai trouvé moi-même plus tard à Copenhague, Danemark, plein les cellules, des étages entiers, tassés, tous les âges, tous les poils, traîtres belges, yougoslaves, lituanes, lettons, apatrides, juifs, relaps, mongols par la mère, asniérois du père, le tutti frutti la godille des cent drapeaux à la conquête et trains d'équipage sens dessus dessous... (433).

D'autres associations avec les "détrousseurs" (444), la "trahison" (516) et les "mutineries" (591) suscitent encore d'autres prolepses sur la prison. C'est ici aussi que nous retrouvons la prolepse externe sur les tireuses d'élite dont nous avons déjà relevé le pendant à propos des analepses externes (551):

plus tard, en prison, j'ai connu des soldats allemands qu'avaient fait la guerre aux Russes dans les forêts, Est de Trodjem, qu'avaient fait des prisonnières, des très très dangereuses fillettes, tireuses d'élite... (436).

Mais la comparaison la plus frappante est celle que suscite la scène des forçats taciturnes: "rien à sortir de ces gens-là... [...]. moi-même plus tard en cellule j'ai jamais demandé qu'une

⁵⁸ Il s'agit donc ici de nouveau d'une prolepse dans l'histoire qui constitue en même temps une analepse dans le récit. Le sujet de l'emprisonnement avait déjà été abordé en plus de détails dans Féerie pour une autre fois, I (pp. 51-59), et dans D'un château l'autre (Ro. II, 21-26).

chose: qu'on me foute la paix..." (560).

D'autres prolepses externes passent par des analepses externes. C'est le cas des exemples suivants: "trouvez assez naturel que je vous raconte l'hôtel Brenner, Baden-Baden, après le 'Löwen', Sigmaringen... où nous ne fûmes pourtant que bien après!..." (319), et "Je vous ai montré Sigmaringen [...] diantre! Baden-Baden d'abord!... ce n'est qu'après, bien après, que nous avons retrouvé le Maréchal [...]" (330). Ces prolepses ressemblent à celles du début de cette section à cette différence près que, avant de pouvoir être prolepses à partir de 1944, elles ont dû passer par des analepses au niveau 1960.⁵⁹

Parmi les transitions entre le récit 1944 et le récit 1960--auxquelles nous avons refusé le nom de prolepses--se trouve néanmoins tout un groupe marqué par des indications temporelles qui font explicitement le pont entre ces deux récits. Il s'agit avant tout du verbe "devenir" et de la négation "jamais." La scène de l'achat des cannes (récit 1944) se termine par une transition proleptique: "Où peut-il être à présent?... quelle zone?... qu'est-il devenu?... ce magasin sans escaliers?..." (333). De même l'annonce de l'excursion est suivie d'un saut au récit 1960: "Au moment là où je vous écris, qu'est-ce qu'ils [les gens de Zornhof] peuvent être devenus,

⁵⁹ En voici quelques autres exemples: "J'ai lu depuis, combien ce Guérin était suspect..." (359); "autrement en selle que les écuyers que j'ai vus depuis [1944...]" (579); "Je vous parlais de [...] l'immense portrait de celui qui devait se mettre au feu lui-même quelques mois plus tard..." (509); "rien arrête les bavardages... jusqu'au bout ç'a été pareil, jusque le Reich existe plus..." (528); "vous savez... ça n'a pas cessé, tonner et trembler, pendant six... huit mois..." (622).

tous?...". (548).⁶⁰ Ces transitions sont proleptiques en elles-mêmes, mais qui plus est, le verbe "devenir" crée une prolepse via analepse qui retourne au récit 1944 pour remonter de nouveau au récit 1960.

Le même effet se produit lorsque la négation "jamais" paraît avec un passé composé dans le récit 1944. En voici deux exemples: "pourquoi [Kracht] voulait les Mauser?... ça le regardait!... j'ai jamais su..." (590) et "d'où pouvaient venir ces hommes poudrés?... j'ai jamais su... ils sont partis sans dire au revoir... jamais rencontrés par la suite..." (641). Dans ces cas le récit 1960 vient épiloguer sur un épisode du récit 1944. Du point de vue du récit 1960 il s'agirait d'analepses, mais par le fait même qu'elles se greffent sur le récit 1944, elles deviennent carrément des prolepses.

En marge des prolepses externes on trouve le groupe de transitions marqué par les expressions du genre "vingt ans après."⁶¹ Il s'agit surtout de souvenirs qui n'ont pas cessé de hanter le narrateur. Par exemple au sujet des "Mauser" on lit: "toutes ces manigances pour nous?... un moment donné tout se peut!... vingt ans après je me demande encore..." (591). Plus loin c'est la bienveillance de Léonard et Joseph qui étonne,

⁶⁰ Ailleurs, après la scène des tickets, on lit: "Mais où elle peut être à présent?... Kretzer?... [...] des gens qui me paraissent renseignés m'affirment que cette Prusse est maintenant devenue toute tartare, tous ces êtres dont je parle seraient maintenant devenus fantômes, par la force des choses..." (445).

⁶¹ Le narrateur représente le plus souvent (8 fois sur 13) par "vingt ans" le temps qui s'est écoulé entre le récit 1944 et le présent de la narration. Mais ce chiffre varie de 15 ans (516, 557) à 30 ans (438) en passant par 25 ans (517, 602).

toujours Céline-narrateur: "pourquoi il nous avaient prévenus Léonard et l'autre?... pour les liqueurs?... pour les cigares?... peut-être un peu, mais pas seulement... vingt ans après je suis encore à me demander..." (647). Il y a aussi la promenade à Moorsburg: "surtout bien content d'être revenus... ça aurait pu finir plus mal... vingt ans après je le pense encore, ça aurait pu finir plus mal..." (562).⁶² Il s'agirait de simples ellipses s'il n'y avait pas les compléments circonstanciels de temps qui rapprochent en quelque sorte les deux récits et subordonnent le récit 1960 au récit 1944, créant ainsi des prolepses externes. Ces exemples de la complexité que peuvent atteindre les prolepses dans Nord révèlent un aspect caractéristique de la transformation de l'ordre narratif chez Céline.

Ce relevé détaillé des prolepses externes nous a montré un côté des prolepses. L'autre côté concerne les prolepses internes, qui sont d'autant plus importantes qu'elles ont une influence directe sur les récits premiers.

---- prolepses internes

On trouve des prolepses internes à la fois dans le récit 1960 et le récit 1944. Dans celui-ci elles constituent des prolepses de l'histoire 1944; dans celui-là, surtout des

⁶² D'autres exemples se trouvent aux pages 441, 487, 503, 543 et 546.

indications de régie (prolepses du récit lui-même). Pour cette raison toute la gamme de prolepses sera représentée dans le récit 1944--prolepses complétives, annonces et amorces--tandis que le récit 1960 ne comportera que les deux dernières.

Les prolepses internes complétives sont celles qui viennent combler d'avance des ellipses ou des paralipses ultérieures. Il n'y aura donc pas de reprise de l'épisode décrit. Deux groupes de ces prolepses se laissent distinguer dans le récit 1944. Il y a d'abord les épisodes que le narrateur-héros a vécus et qu'il raconte en prolepse. Parlant des alertes, il enchaîne sur l'urgence: "on a eu l'urgence qu'une seule fois, et par erreur... c'était un avion allemand du camp d'à côté qu'était tombé sur Platzdorf..." (429). De même, après le départ du Rittmeister, on lit: "personne ne nous demande... ceci... cela... si le vieux est vraiment parti?... pas un mot!... ni au mahlzeit, le soir... ni plus tard... rien..." (581). Et plus loin, lorsque commence la nouvelle crise d'hystérie de la Kretzer, le narrateur nous confie: "Je crois qu'elle va perdre connaissance, finalement... ça lui est arrivé deux fois, épileptoïde..." (600).⁶³ Les scènes esquissées ici ne seront jamais décrites.

Il en est de même pour les renseignements que le narrateur nous donne avant même que le héros ait pu les obtenir des autres personnages. Ainsi par exemple le "plus tard j'ai

⁶³ Voir aussi: "j'étais pas encore habitué à être identique et moi-même et cependant méconnaissable... plus tard je m'y suis fait, très bien fait, promener un double, un espèce de mort, un mort avec cannes et soucis..." (349).

su... j'ai su tout [au sujet du Rittmeister]..." (414) commence le récit proleptique--et pseudo-diégétique--du "sport du Rittmeister" (415).⁶⁴ Les "mahlzeit" suscitent la même sorte de remarque: "on y a jamais vu personne [dans la fausse cuisine]..." (414), mais "j'ai su après... tous étaient bourrés..." (416). Les prolepses de ce genre permettent au narrateur d'épiloguer d'avance sur un épisode afin de ne plus avoir à y revenir.

L'autre groupe de prolepses complétives concerne des projets et des décisions qui deviennent proleptiques parce que leur réalisation ne sera pas racontée. Ainsi par exemple, pour saouler la Dienstelle, Kracht "irait [à la ferme] leur demander [du vin], il expliquerait que le moral de la Dienstelle était au plus bas, qu'avec trois quatre bouteilles mousseuses, ça s'arrangerait... il le corserait lui-même ce vin du Rhin... il avait de quoi, un petit stock de noix kola..." (533). La démarche de Kracht a dû réussir, puisque la beuverie a lieu le même soir. Plus loin, le retour des trois Français chez le pharmacien pour prendre les choses pour Isis ne sera pas raconté non plus. On n'a que la réplique proleptique de Céline: "Monsieur l'Apotheke, nous reviendrons, nous allons faire un tour en ville [...]" (566), suivie sept pages plus loin par l'analepse sur paralipse: "je lui ai donné son rouge à lèvres, ses 'kamelia'..." (573). De même, après l'expédition pour retrouver le Rittmeister, Céline décide: "je vais recopier [la

⁶⁴ Ce récit est pseudo-diégétique à cause de son origine: "j'ai su tout cela par Isis..." (415).

carte] comme à l'école... à l'école c'est encore plus simple, on décalque... là, je vais faire très attentivement..." (630). La suite est omise latéralement, d'où l'analepse sur paralipse: "j'ai eu le temps de recopier les cartes..." (631-32). Une autre prolepse signale d'avance que Bébert n'aura pas faim à Zornhof: "chaque lundi [la bossue] ramènerait une bouteille pleine de petits poissons... c'était entendu... Bébert se régalerait toute la semaine... ça durerait ce que ça durerait!..." (422). C'est ici une prolepse interne itérative. Elle est aussi complétive, car de tous les "lundi" que prédit ce segment, seulement un sera décrit: "notre petite bossue aux poissons... elle me montre une bouteille pleine d'ablettes, vivantes, frétilantes, pêchées au filet dans la Spree, par son père..." (443).⁶⁵ Toutes ces prolepses internes complétives donnent au récit un air d'immédiateté tout en évitant la nécessité de raconter plus tard sous forme d'analepse pseudo-diégétique--il s'agit presque toujours ici de personnages autres que le narrateur-héros--ce qui s'était passé.

Les annonces ressemblent aux prolepses internes complétives à cette exception près qu'elles sont reprises en détail plus loin dans le texte. Elles constituent donc la partie répétitive des prolepses: exactement comme les rappels, leurs pendants parmi les analepses.

⁶⁵ Quinze pages plus loin on trouve le seul endroit dans le récit où Bébert mange de ces poissons (pas nécessairement les mêmes qu'à la page 443): "Bébert qui grignote... il doit finir les ablettes de la petite bossue..." (458).

L'annonce la plus importante est celle qui, après le retour du Rittmeister, nous signale le manque d'intérêt suscité par cet événement:

Je pensais qu'ils allaient parler de notre expédition, etc... que nous avions retrouvé le vieux... et le Revizor... qu'ils commenteraient à un point que je serais forcé de les faire taire... basta!... pas un mot!... ni à table, au mahlzeit, ni à la scierie, ni le sergent manchot, ni aucun des bibelforscher... motus!... ni la Kretzer dans sa chambre... comme s'il s'était rien passé... pourtant la Kretzer, la carne, une furie aux commérages... zéro!... sûr, certainement ils le font exprès, aucune allusion... personne me demande s'ils allaient mieux les deux, comment la nuit s'était passée?... même l'héritière dans sa tour, pourtant assez affectueuse, qu'avait l'air de tenir à son frère, avait donné des courvertures, mais était pas descendue le voir... non!... le Revizor non plus, personne avait rien demandé, si y avait espoir qu'il se remette?... (625).

Cette prolepse s'étend du jour de l'expédition jusqu'au lendemain matin ("comment la nuit s'était passée"). Après cinq lignes consacrées à la situation en général (sans aucune indication temporelle), il y a retour au récit premier à plus ou moins l'endroit où on l'avait quitté: c'est-à-dire au moment des piqures. Kracht fournit du "cardiazol" à Céline. Les repères temporels explicites manquent de nouveau. Mais on peut conclure d'après le contexte immédiat qu'il s'agit de la toute première piqure: "je prépare la solution, ma seringue, j'injecte, aux deux... aussi avachis l'un que l'autre... ils sont mal en point, on peut le dire... [...] première injection... je les

ausculte... pas d'incident..." (625-26).⁶⁶ Le récit premier revient à son tour sur les scènes annoncées: à la "Tanzhalle" (626) et au "mahlzeit" (628).

Les autres annonces ont bien moins d'ampleur narrative. Par exemple dès le récit de la première journée à Zornhof, le narrateur nous fait savoir que le Rittmeister sortait Iago

tous les jours, l'emmenait faire le tour du domaine, lui en hécane, le dogue à la laisse... que tout le hameau se rende compte que l'énorme Iago crevait de faim, qu'on plaisantait pas au manoir... (414).

Il ne s'agit pas d'une prolepse pseudo-diégétique, car les trois Français ont dû le voir par la suite. Du reste le narrateur reprendra la scène itérative en un peu plus de détails 39 pages plus loin.⁶⁷ Autre exemple du même genre d'annonce, Céline-personnage s'étant demandé ce qui était arrivé au "sergent du camp d'aviation [...] avec son rouge-gorge..." (538), le narrateur nous renseigne ainsi: "Ce rouge-gorge... les rats l'ont pas eue!... le sergent est revenu avec!..." (538). Cette annonce précède de 48 pages le récit du retour du sergent. On trouve aussi des annonces comme "Je ne les ai revus [Hjalmar et le

⁶⁶ Les pages qui suivent viennent d'ailleurs à l'appui de cette interprétation. Le tour pour prendre les gamelles (626) a lieu le soir de l'expédition comme du reste le "mahlzeit" (627). La fête gitane dont parlaient Léonard et Joseph (624) aura lieu le lendemain: c'est-à-dire après la nuit où Céline trace les cartes (631-32).

⁶⁷ "[Iago] le tire, le 'Rittmeister', le fouettard à vélo, le tour du village, chaque matin, que les femmes et les prisonniers voient bien que Iago est juste squelette et que pourtant il en fout un coup, le tour de Zornhof, deux fois chaque matin... preuve qu'on s'amuse pas au manoir [...]" (453).

pasteur] que bien plus tard... en une certaine occasion..." (502, avec reprise 161 pages plus loin), et "une mare de boue jaune, toute sillonnée de petits filets d'eau... Je vous donne ces détails parce que plus tard, quelques semaines, nous eûmes à nous occuper beaucoup de ces filets d'eau et de ces longues algues [...]" (492, avec reprise 150 pages plus loin). Ces annonces sont pourtant suivies d'indications de règle comme "Je vous raconterai," ce qui les ramène plutôt au niveau du récit 1960 que nous étudierons par la suite.

En même temps qu'elle fournit certaines annonces, la narration autodiégétique en élimine d'autres. C'est que les pensées de Céline-personnage comme "Je les ausculterai tout à l'heure..." (617), "Nous irons demain à Moorsburg [...]" (558), ou "les gitans vont nous régaler!..." (600) font partie de son discours intérieur qui constitue par définition un présent diégétique. Il en va de même pour le discours prononcé de Céline et des autres personnages. Le discours rapporté et le discours transposé représentent tous les deux en premier lieu un présent diégétique.⁶⁸

Le récit 1944 est plus riche en amorces qu'en annonces. Cela est dû au fait que les amorces, n'étant liées qu'incidemment à la chronologie du récit, ne sont pas mises en cause par la narration autodiégétique. A vrai dire les amorces sont seulement des prolepses marginales parce qu'elles restent toujours implicites. Elles ont néanmoins la fonction importante

⁶⁸ Il faut pourtant noter à ce propos que le discours rapporté appartient à la métadiégèse. Nous en reparlerons au chapitre V sur la voix.

de préparer le lecteur pour qu'il ne trouve pas que la contingence joue un rôle trop important dans le récit. Ainsi par exemple l'insistance sur la bizarrerie grandissante de La Vigue⁶⁹ ainsi que sur sa qualité d'acteur-né: "vous lui disiez: 'La Vigue t'as tué ta maman!...' Gil pote, ça y est!... vous le voyiez tout changer devant vous!... en monstre aux assises..." (547),⁷⁰ prépare la scène hautement dramatique où La Vigue s'accuse: "ich bin der mörderer!..." (658). Ailleurs la scène où le Landrat menace Bébert est préparée par le fait que 110 pages plus tôt une Allemande avait prévenu Céline et Lili des "Ordonnances du Reich" concernant les animaux domestiques (334).

Même le départ du Rittmeister ne crée pas de surprise. On avait déjà appris 164 pages plus tôt qu'il "montait encore à cheval, l'année précédente" (415). Du reste, étant donné que le Rittmeister avait repris son cheval pour le monter à l'enterrement d'Iago (573), il n'est pas étonnant qu'il se décide plus tard à partir ainsi à la guerre. Quant aux suites de ce départ, Céline avait déjà vu les prostituées à Moorsburg (568) et la carte de la région montrait "tout ce que cachait cette plaine ocre..." (604). Cela nous permet d'imaginer que le Rittmeister soit "tombé dans un creux avec sa Bleuette... ou dans un piège..." (604). En ce qui concerne le Revizor, sa

⁶⁹ Il louche (524, 617, 631, 634, 643, 658), fait des cauchemars (574, 632) et parle tout seul (581, 596).

⁷⁰ On trouve d'autres aspects de cette amorce aux pages 567, 632, 643 et 648.

malchance est signalée dès la page 510.⁷¹ La découverte du ravin (609) est le résultat immédiat du fait que le gendarme avait vu des fumées (608): le feu servant à rôtir la jument du Rittmeister qui avait été encore assez bien en chair.⁷² Et, comble de l'ironie, "le vieux von Leiden qu'aimait se faire cravacher par ses petites espiègles avait eu son compte!..." (613, avec amorces aux pages 408 et 415).

La grande scène des meurtres est tout aussi bien préparée. La mare où l'on trouvera le Landrat étranglé est décrite dès l'arrivée de Céline à Zornhof (404) et la fosse à purin est mentionnée à plusieurs reprises tout au long du récit.⁷³ D'ailleurs 8 pages avant la scène elle-même, le narrateur fait cette allusion ironique à l'obscurité qui règne sur toute la ferme: "c'est à tomber dans une mare..." (637). Viennent s'ajouter à cela les conseils mystérieux que donnent Léonard et Joseph aux trois Français: "'quittez pas Kracht!... [...] qu'on vous voie là-bas tous les trois... bien tous les trois! et partez pas avant la fin!..." (624).

Quant aux victimes, l'absence du Landrat à la fête gitane ne passe pas inaperçue (639); d'autant moins qu'il devait y présider (636). Pour sa part, Isis avait déjà demandé

⁷¹ Le Revizor, "l'Inspecteur-juré pour le Brandebourg, était parti de Berlin il y avait plus de trois semaines, il devait s'être perdu..." (510).

⁷² En voici l'amorce 34 pages plus tôt dans le récit: "à la ferme ils ne l'avaient pas trop éreintée cette Bleuette!..." (579).

⁷³ Aux pages 432, 582, 583, 585, 589, 622, 627 et 634.

l'aide de Céline pour empoisonner le cul-de-jatte (556).⁷⁴ De là à enivrer Nikolaï pour qu'il fasse la besogne, il n'y a qu'un pas. La mort du Rittmeister n'étonne pas non plus. Dès la page 629 le Revizor l'avait cru mort. Même le fait que le "Marauder," attiré par les "torch" de Kracht, pique et illumine des chandelles (643) avait été préparé six pages plus tôt: "Kracht pourrait nous éclairer... il veut pas, il a peur de se servir de ses 'torch'... il paraît qu'on les voit de très haut, des nuages..." (637). Finalement, le retour d'Harras a lui aussi été longtemps prédit.⁷⁵

On trouve même quelques amorces externes. La plus importante est celle qui fait allusion au projet de Céline d'aller au Danemark. Ce projet, qui a été formulé pour la première fois dans D'un château l'autre: "chacun a son petit secret, le mien c'était de le voir [Gebhardt], lui demander de nous faire passer au Danemark..." (Ro. II, 290), ne sera réalisé que vers la fin de Rigodon (Ro. II, 907). Dans Nord on trouve cependant toute une série d'amorces au sujet de cette "petite idée."⁷⁶ Les amorces servent à aiguïser la curiosité du lecteur. Les allusions au sac de Bébert, quoique moins importantes, ont

⁷⁴ Même l'idée d'Isis empoisonneuse avait été préparée par l'amorce suivante dans une réplique d'Harras: "'n'empêche que [la Kretzer] est une fameuse garce!... Je crois même un peu empoisonneuse... oh, y a pas qu'elle!..." (421). Ailleurs--amorce inconsciente cette fois-ci--avant même qu'Isis ait pu lui demander du poison (556), Céline a eu peur d'être lui-même empoisonné par les sandwiches (549 et 553).

⁷⁵ Aux pages 491, 583, 586, 620, 629, 673 et 680.

⁷⁶ Aux pages 455, 494, 498, 547, 598, 615, 621, 630, 649 et 694.

essentiellement la même fonction. Le narrateur mentionne ce sac tout au long du roman, de telle manière qu'il finit par être comme l'épithète de Bébert.⁷⁷ A un endroit le narrateur nous fait même comprendre qu'il n'y a pas que Bébert dans le sac: "Je réfléchis, j'ai pas que la grenade... bien d'autres trucs!... un petit Mauser, un rasoir, deux savons à barbe, trois boîtes d'allumettes, une tranche de lard... et sûr d'autres choses!..." (368). Mais le lecteur devra se contenter de ces amorces jusqu'à la fin de Rigodon où il apprendra enfin le contenu de la gibecière: "là, ça y est! le double fond!... Je dégrafe... Je vois... y a tout... on n'a rien perdu... nos deux passeports, notre livret de mariage... et un pistolet Mauser de dame... notre flacon de cyannure..." (Ro. II, 922). Autre amorce externe, Lili raconte que la gitane avait vu Céline et La Vigie "dans une grande maison très sombre... très grande... [...] une maison avec des barreaux..." (497).⁷⁸ Il ne peut s'agir que d'une prophétie de l'emprisonnement qu'ils devront subir plus tard.

Toutes ces amorces prouvent combien le roman a été travaillé par l'auteur. Chaque épisode important, chaque revirement de l'action, a été amplement préparé dans le récit-- bien plus qu'il ne le serait dans une véritable chronique.

⁷⁷ Il s'agit presque toujours de la même formule: "Bébert [ou le greffe] dans son sac" (330, 338, 353, 360, 362, 447, 511, 525, 544, 563, 565, 581, 582, 590, 605, 655 et 665).

⁷⁸ La même scène s'était jouée plus tard chez l'héritière: "Répondu quoi le guéridon? --Les mêmes choses!" Que nous deux La Vigie passions à travers les flammes et puis après, des flammes encore! on était alors enfermés dans une très grande maison toute noire... toute noire avec plein de barreaux" (498).

Quant à l'envers de la médaille, les "leurres" ou fausses amorces sont plutôt rares. On n'en trouve que trois: le faux départ de la comtesse Tulff-Tcheppe: "y a huit jours qu'elle est partie... ils croient..." (593); la scène où Céline glisse la grenade dans une mare: "personne je crois avait pu me voir me débarrasser de la babiote..." (370); et celle du pique-nique: "Lili me passe une tartine... deux... La Vigue aussi... j'ai de très grandes poches... je n'ai plus qu'une main, mais bien habile... Je crois..." (553). Dans les trois cas le verbe "croire" signale déjà la fausse amorce. Le premier leurre--il ne s'agit en réalité que d'un malentendu entre Céline-personnage et les sergents au Tanzhalle--est rectifié à la même page:

Je rehurle ma question... oh, bien sûr!... ils avaient pas pu m'entendre! le Diesel!... Diesel!... "proum!"
 "Mais oui!... mais oui!... qu'elle est là!... proum!... mais il faut plus qu'elle vous parle!..."
 (593).

De même, une page après le pique-nique le ton a changé: "Moi, mon habileté, [Isis] avait parfaitement tout vu!..." (554). Quant à la grenade, 215 pages plus loin on apprend qu'ils "les [sic] avaient retrouvées le lendemain!" (585). Alors que Céline se sert volontiers d'une multiplicité d'analepses et de prolepses d'une amplitude réduite afin de créer la fragmentation réglée du récit, il hésite devant l'emploi de leurres.

On peut déduire de la rareté des leurres que l'auteur veut éviter que le lecteur se décourage. Car si Céline veut désorienter un peu le lecteur, c'est pour le faire participer activement à la recreation de l'histoire et non pas pour qu'il perde le fil conducteur ou qu'il abandonne le roman

comme étant trop compliqué.

Passons maintenant au récit 1960. En matière de prolepses il s'agit là surtout d'annonces. Elles prennent le plus souvent la forme d'indications de régie du genre "Je vous raconterai" (460, 492 et 502) ou "Je vous (en) parlerai" (415, 451, 525 et 604). Le narrateur, pour éveiller la curiosité du lecteur, lui parle d'épisodes qu'il ne racontera que plus tard. Pour savoir le rôle que jouera la "mare de boue jaune" (492) il faudra attendre 50 pages. C'est une attente de 84 pages pour apprendre ce qui arrivera aux livres du Rittmeister (415) et pour savoir comment le Landrat les a "joliment servi" (460). La distance la plus grande entre annonce et reprise est celle de 161 pages qui sépare le départ du pasteur et de Hjalmar⁷⁹ de leur retour à la page 663.

En marge des prolepses on découvre dans le récit 1960 de nombreuses "prophéties" du narrateur. Celles-ci peuvent prendre diverses formes: des "vous verrez" adressés au narrataire⁸⁰ aux remarques comme "Je donne pas dix ans pour que les Jeunes prennent Pétain pour une épicerie... 'Colombey-les-Deux' pour un sale jeu de mots... Verdun pour un genre de pastis..." (503).⁸¹ Les prophéties de ce genre n'ont cependant aucune valeur proleptique parce qu'elles restent extérieures au discours narratif proprement dit. Ce sont des exagérations

⁷⁹ A la page 502 on lit: "Je ne les ai revus les deux que bien plus tard... en une certaine occasion, je vous raconterai...."

⁸⁰ Aux pages 305, 306, 308, 362, 417, 469, 478 et 618.

⁸¹ Voir aussi la page 488.

ironiques et comiques qui appartiennent plutôt au discours commentatif du narrateur, discours dont nous reparlerons au chapitre V sur la voix narrative.

En ce qui concerne les leurres, ils ne sont pas plus nombreux dans le récit 1960 que dans le récit 1944. Au début du roman le narrateur avait entrepris de faire le pont entre Nord et D'un château l'autre: "Je vous ramènerai aux femmes enceintes... enfin j'espère..." (313). Cela n'arrivera cependant ni dans Nord, ni dans Rigodon. De même le narrateur n'écrira jamais les "Mémoires" où il avait l'intention de tout raconter (451).

* * *

La dissection des anachronies nous a permis de découvrir leur diversité et en même temps d'élucider quelques-unes des lois qui les gouvernent. Cachées derrière l'ordre chronologique des grands épisodes de Nord, nous avons trouvé des analepses et des prolepses qui contribuent toutes à créer un effet pointilliste. Ces anachronies, dont la longueur moyenne ne dépasse pas 2 groupes verbaux, sont d'une amplitude très limitée. Nous avons remarqué également que chaque catégorie des anachronies a un rôle particulier à jouer dans le récit et que les éléments de chacune d'entre elles sont répartis de manière différente dans le texte. Il n'y a donc rien de fortuit dans l'emploi que fait Céline des anachronies.

Les procédés pointillistes apportent une modification très sensible dans la texture temporelle de Nord. Grâce à eux, la chronologie du roman prend un caractère flou qui ne nous livre ses secrets qu'à la suite d'une lecture très attentive ou, mieux encore, d'une étude minutieuse. Car il faut insister sur le fait que les distorsions chronologiques sont d'autant plus essentielles pour comprendre le discours narratif du roman qu'elles sont dispersées d'un bout à l'autre du texte et passent donc le plus souvent inaperçues.

Cependant chez Céline tout n'est jamais aussi simple qu'il paraît au premier abord. La distorsion temporelle dans Nord n'en reste pas à la fragmentation du récit. Au contraire, tandis que l'ordre narratif est marqué par un effet de pointillisme, la durée narrative sera marquée par un effet de rassemblement, d'enchaînement des événements dans le récit.

CHAPITRE II

LA DURÉE NARRATIVE

Au chapitre précédent on a vu que l'ordre demeure essentiellement chronologique dans Nord: aucun décalage temporel en ce qui concerne les grands mouvements du récit. Il y a toutefois l'interaction des récits 1960 et 1944, et--toujours au niveau micro-narratif--de nombreuses anachronies de portée et d'amplitude restreintes. L'ordre narratif de Nord est donc caractérisé par un effet très marqué de pointillisme. Il n'en est pas de même pour la durée. D'une part, l'auteur se sert de l'enchaînement des scènes pour créer un sentiment très fort de continuité; d'autre part, il évite la représentation chronométrique en faisant une grande place aux ellipses hypothétiques.

L'étude détaillée de la représentation de la durée est essentielle pour comprendre la facture du récit narratif. Ainsi, par rapport à Nord, il ne suffit pas de savoir qu'environ quatre mois ont passé entre le début et la fin du roman. Il aurait été concevable, par exemple, que le récit n'ait raconté que deux journées à quatre mois de distance, et que tout le temps entre elles ait été réduit à une ellipse. De telles différences de rythme narratif--d'habitude elles sont bien plus complexes--ne se révèlent dans un récit qu'à la suite d'une

analyse systématique. Pour cette raison nous allons fonder l'analyse de la durée sur les quatre "mouvements narratifs" définis par Genette (G 129). Traitant ces catégories dans l'ordre de leur importance croissante dans le récit, nous examinerons d'abord les pauses descriptives, puis les sommaires et les ellipses et, pour finir, les scènes. Mais avant d'aborder la question épineuse de la durée, il faudra diviser le texte en parties.

Divisions du texte

Afin de pouvoir étudier les rapports entre la longueur du récit et la durée de l'histoire, il sera indispensable de remplacer la division élémentaire du roman en 45 mouvements par des divisions fondées sur l'histoire.

On est frappé de prime abord par la disposition symétrique dans le texte des mouvements consacrés essentiellement au récit 1960.¹ Comme presque toujours chez Céline, le roman commence par un prologue (mouvements 1 à 3, n'occupant qu'une page et demie) qui est en quelque sorte extérieur au roman proprement dit. L'histoire ne commence en réalité qu'au mouvement 4 qui dépeint la toile de fond du récit 1944 (vie quotidienne au "Brenner Hotel" à Baden-Baden). Le mouvement 5

¹ Rappelons qu'il s'agit des mouvements 1, 2, 3, 5, 8, 20, 21 et 41. Ces huit mouvements renferment 4% des groupes verbaux du roman entier.

Céline ne se contente pas d'introduire tout simplement le récit principal par un prologue, mais qu'il y crée deux récits indépendants pour que le plus bref serve de cadre au plus long.

En ce qui concerne le récit 1944, il se divise en cinq parties selon les déplacements de Céline et le déroulement de l'action. Le schéma suivant aidera à mieux faire apparaître cette division du récit 1944 en cinq parties:²

<u>PAR-</u>	<u>MOUVE-</u>	<u>PAGES</u>	<u>TOTAL</u>	<u>FONCTION</u>	<u>LIEUX</u>	<u>HISTOIRE</u>
<u>TIES</u>	<u>MENTS</u>					
A	4	304-11	22p.	<u>Exposition</u>	Baden-	Promenade
	6-7	313-26		La vie en	Baden	Attentat
	9	329-30		Allemagne		Départ
B	10-17	330-429	99p.	<u>Exposition</u>	Berlin	Zenith Hotel
				Nouvelles errances	Grünwald Felixruhe Zornhof	Alerte Excursion Présentations
C	18-19	429-502	128p.	<u>Péripéties</u>	Zornhof	Pasteur
				Vivre et	(sans	La Kretzer
	22-28	508-62		survivre	Harras) Forêts	Banquet Pique-nique
D	29-36	563-604	41p.	<u>Péripéties</u>	Moorsburg	Promenade
				La tension augmente	puis Zornhof	Rittmeister Pistolets
E	37-40	604-49	98p.	<u>Dénouement</u>	Aux champs	Expédition
	42-45	654-		Nouvelles	puis	Meurtres
		707		errances	à Zornhof	Départ

La partie A (mouvements 4, 6-7 et 9)³ se passe à Baden-Baden et se termine la veille du départ de Céline pour Berlin; la partie

² Ce plan ne tiendra pas compte des mouvements 1-3, 5, 8, 20-21 et 41 qui sont consacrés au récit 1960 et n'appartiennent donc pas au récit 1944.

³ Les mouvements 5 et 8 (l'introduction et le récit de l'anniversaire d'Achille) appartiennent au récit 1960.

B (mouvements 10-17), qui correspond au séjour à Berlin et au temps passé sous la protection d'Harras, prend fin quand celui-ci décide de quitter Zornhof et y laisse les trois Français; la partie C (mouvements 18-19 et 22-28),⁴ première étape du séjour à Zornhof, commence immédiatement après le départ d'Harras et continue jusqu'à la veille du départ pour Moorsburg; la partie D (mouvements 29-36) va de la promenade à Moorsburg jusqu'à la veille de l'expédition pour retrouver le Rittmeister; et la partie E (mouvements 37-40 et 42-45),⁵ de l'expédition à travers champs jusqu'à la fin du roman (départ du chariot et départ projeté de Céline et Lili pour Rostock).

On trouve ainsi dans le récit principal de Nord tous les éléments d'une pièce dramatique. Les deux premières parties en forment l'exposition: l'introduction à l'Allemagne et les errances subséquentes des trois Français. Les divers épisodes à Zornhof créant une tension qui ne fait que s'intensifier après le retour de Moorsburg, les parties C et D constituent les péripéties de ce drame. Et, finalement, la partie E en fournit le dénouement: les meurtres qui mènent à de nouvelles errances. Si l'on exclut du récit 1944 tous les fragments du récit 1960 qui s'y cachent, on obtient un chiffre encore plus représentatif pour la longueur des cinq parties: A = 668 groupes verbaux (4%), B = 4144 (25%), C = 5005 (31%), D =

⁴ Les mouvements 20 et 21, qui racontent la situation générale en 1959 et la visite de Roger Nimier, font partie du récit 1960.

⁵ Le mouvement 41 (la visite chez les éditions Brottin) fait partie du récit 1960.

1838 (11%) et E = 4808 (29%).⁶ Poursuivant les calculs, on découvre que l'exposition représente 29%, les péripéties 42% et le dénouement 29% des groupes verbaux du récit 1944. L'existence de cette courbe où les péripéties forment la partie la plus longue du roman, mais où la longueur du dénouement équivaut à celle de l'exposition, ne fait qu'ajouter du poids au rapprochement de la structure de Nord à celle, très serrée, d'une pièce dramatique.

Les divisions du texte nous permettent par ailleurs de déterminer grosso modo les variations de la vitesse du récit. Il s'agit notamment d'établir "le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages" (G 123). La partie A prend 21 pages à raconter environ trois semaines (début juillet jusqu'au jour de l'attentat), d'où une vitesse d'à peu près une page par jour. Cette rapidité est due au récit itératif. Le rythme se ralentit dans la partie B. Cinq ou six semaines (du 21 juillet jusqu'au début septembre) sont racontées en 99 pages, donc à une vitesse approximative de deux pages et demie par jour. La partie C représente un peu plus de quatre semaines (début septembre à début octobre) en 127 pages, ou environ quatre pages par jour. La partie D raconte à peu près huit jours en 41 pages (approximativement cinq pages par jour). La dernière partie est la plus lente. Elle raconte une dizaine de jours en 98 pages, ou

⁶ Le changement de ces proportions est dû au fait que le rôle que joue le récit 1960 au niveau micro-narratif diminue de plus en plus à mesure qu'avance le récit 1944.

à une vitesse de neuf pages par jour.

Eien que ces chiffres soient approximatifs--il a fallu tenir compte de la durée des divers mouvements narratifs ainsi que des repères temporels externes--ils montrent clairement que la vitesse du récit diminue au fur et à mesure qu'avance l'action. Ce ralentissement du récit est du reste accompagné d'un changement du genre de repères temporels. Les repères externes, comme l'attentat contre Hitler (le 20 juillet 1944) ou la mention du mois (juillet-septembre-octobre) dans les parties à narration rapide, cèdent le pas aux repères internes (la durée des scènes elles-mêmes) dans les parties à narration plus lente.

Ces considérations nous amènent à la question de l'histoire, du contenu du roman. Le problème de la logique des situations narratives dépasse de loin l'étude du discours narratif, donc nous n'avancerons pas ici de théories à ce sujet. Il devra suffire d'indiquer qu'il existe certains événements qui reviennent du commencement à la fin du roman.

Situations récurrentes

Au début de chaque partie on retrouve Céline dans un nouvel endroit: à Baden-Baden (A) et à Berlin (B); ou dans une nouvelle situation: "seul" à Zornhof après le départ du professeur Harras (C), en promenade à Moorsburg (D), et en expédition pour chercher le Rittmeister (E). Ensuite il y a une

ou plusieurs crises suivies chacune d'une sorte d'enquête:

- A. l'annonce de l'attentat --> Céline visite les "malades" (mouvement 7);
- B. le menace posé par la "Hitlerjugend" --> Picpus vient à leur aide et s'enquiert de leur situation (m. 11);
- C. a) l'arrestation du pasteur --> l'enquête de Kracht,
b) la crise du cul-de-jatte --> la discussion avec Isis (m. 19);
- D. a) la mort d'Iago --> Céline examine le cadavre (m. 30),
b) le problème des pistolets --> Kracht les prend et explique l'affaire à Céline (m. 33);
- E. a) les trois morts (m. 40) --> l'enquête du Juge d'Instruction (m. 42),
b) Isis et la Kretzer, incendiaires --> Kracht enquête sur l'affaire (m. 44).

Pour chaque crise il y a une "anti-crise" de nature plutôt ridicule:

- A. Mlle de Chamarande craint pour sa vie (m. 7);
- B. Bébert déclenche la grande alerte (m. 12);
- C. a) la Kretzer pique une crise (m. 22),
b) l'armée d'ois menace Lili (m. 26);
- D. a) La Vigue a une crise de nerfs (m. 31 et 35),
b) la Kretzer pique une nouvelle crise (m. 36);
- E. a) La Vigue s'accuse (m. 42),
b) Kracht a du mal à garder Isis et la Kretzer enfermées dans l'isba (m. 45).

Chaque partie est aussi étoffée par des divertissements. Ceux-ci sont assez variés. Ils vont de simples promenades et excursions

à des beuveries,⁷ en passant par un banquet (m. 26) et une fête gitane (m. 40). Et à la fin de chaque partie viennent les adieux et les départs:

A. Adieux à Mme von Seckt: Céline va quitter Baden-Baden;

B. Adieux d'Harras: il quitte Zornhof;

C. Céline va partir en promenade à Moorsburg;

D. Céline va partir en expédition à travers champs;

E. Départ du chariot: Céline s'apprête à quitter Zornhof lui aussi.

Il devient donc apparent que loin de raconter dans Nord une suite fortuite d'événements, Céline leur impose des structures récurrentes. Et constatant que ces structures ne sont pas seulement récurrentes mais aussi symétriques, on est en droit de conclure que Céline a transformé l'histoire autobiographique à son gré pour en créer un univers romanesque où tout se tient--et cela en dépit du "désordre" apparent. C'est précisément cette transformation d'une histoire en un récit que nous allons traiter dans ce chapitre sur la durée. Car, comme le dit Genette, "un récit peut se passer d'anachronies, [mais] il ne peut aller sans anisochronies [effets de rythme]" (G 123). Au moyen d'analyser la représentation de la durée dans Nord nous

⁷ Il y a deux promenades: celle avec Mme von Seckt (m. 6) et la promenade à Moorsburg (m. 29); et trois excursions: celle à Felixruhe (m. 13), et puis le pique-nique (m. 28) et l'expédition pour retrouver le Rittmeister (m. 37). Quant aux beuveries, elles ont lieu après l'attentat (m. 7), après la première crise de la Kretzer (m. 24), et lorsque Léonard et Joseph ne se refusent rien le soir de l'expédition à travers champs (m. 38).

pourrons également mieux comprendre la vision romanesque de Céline.

Les pauses descriptives

La pause descriptive, le premier des quatre "mouvements narratifs" définis par Genette, est inexistante dans Nord. Cette absence est très significative. Elle prouve que la narration autodiégétique régit la totalité du roman.

En termes plus précis, la pause descriptive se caractérise habituellement par un arrêt de la temporalité de l'histoire pendant que le récit se lance dans la description d'un objet statique. Il se produit donc une dilation infinie de la durée du récit par rapport à une durée nulle de l'histoire (l'objet statique n'a pas de temporalité). Or, dans Nord l'auteur veille à ce qu'aucun élément du récit ne soit extérieur à la temporalité de l'histoire. Pour ce faire il suffit que les objets soient perçus par un personnage qui figure dans l'histoire. C'est pour cette raison que les descriptions au niveau du récit 1944 suivent toujours le regard de Céline-personnage. Elles correspondent de cette façon à une certaine durée de l'histoire.

Les passages descriptifs sont d'ailleurs assez rares dans Nord. Viennent à l'esprit les descriptions de Baden-Baden (305-10), Berlin (331-33 et 346-47), Grünwald (368), Felixruhe (382), Moorsburg (401) et Zornhof (404). Et même ces descriptions sont brèves, ou bien elles sont lardées de

digressions. Qui plus est, il ne s'agit jamais de pause. La vie quotidienne à Baden-Baden est décrite avant tout à l'itératif. C'est néanmoins le narrateur-héros qui en a été le témoin. Toutes les autres descriptions ne font que suivre le regard de Céline-personnage. Par exemple à Berlin:

Je vais voir chez [La Vigue], par sa fenêtre, je soulève la tenture... la Schinkelstrasse se réveille... des gens vont, viennent... Je vois que c'est surtout des équipes au ramassage, empilage des pierres, décombres, tuiles... et que ça dégringole!... (346).

Le verbe "voir," se référant au narrateur-héros observateur, est le mot-clé de ces descriptions.⁸ Le rôle que joue le regard dans Nord ne peut pas être surestimé. Pour s'en persuader il suffit de savoir que le verbe "voir" occupe la troisième place en ordre d'importance quantitative parmi les verbes du roman, étant dépassé seulement par les verbes "être" et "avoir."

Les descriptions ne se caractérisent cependant pas toujours par le nombre de verbes. Souvent les formes personnelles des verbes cèdent la place aux infinitifs et aux participes. Parfois les formes verbales disparaissent complètement pendant cinq ou six lignes, comme par exemple dans le récit de l'arrivée à Moorsburg:

⁸ On en trouve d'autres exemples aux pages 324 (la visite dans les chambres du "Brenner": 4 fois "voir," 1 "distinguer," 1 "reconnaître"); 340 (les premiers regards sur la Schinkelstrasse: 2 "voir," 1 "regarder," 1 "connaître"); 432 (le premier matin à Zornhof: 3 "voir"); 512 (chez les gitans: 4 "voir"); 552 (le pique-nique: 4 "voir"); 637 (la fête gitane: 3 "voir," 1 "discerner"); et 645 (la découverte des cadavres: 4 "voir").

en route! ce Moorsburg est toute petite ville à part ces sortes de places Vendôme... un quart de Chartres, sur une plaine bien plate, sables et glaise... presque pas de bétail, pas de prairies... seulement des étangs, des roseaux... mais que d'oies, canards, pourlardes!... dans Moorsburg même, plein les rues...

"Elles ne sont pas à manger! verboden!..." (403).

Toutefois, même ici le contexte immédiat (une partie de la conversation n'ayant pas été reproduite) indique l'écoulement du temps.

Les promenades--à pied ou en voiture--constituent de toute manière le terrain privilégié du regard observateur. La description est soumise à la même temporalité que la narration de n'importe quel autre événement de l'histoire. Par exemple l'excursion à Felixruhe se présente dans l'ordre chronologique: "nous traversons tout Grünwald, des allées de villas en décombres... et puis encore un autre parc... et puis des prairies... et puis des étendues de terres grises..." (382). De même, la description de Grünwald avait suivi l'ordre et la durée des impressions qu'avait ressenties Céline au fur et à mesure que les trois Français pénétraient dans ce lieu. En voici les repères les plus importants:

nous suivons... c'est d'abord un très grand jardin, même plutôt un parc... [...] ah, une très haute serre, mais plus une vitre... on passe dedans... [...] de décombres en tas de briques nous voici devant un tunnel... [...] je vois cet S.S. comme il est propre, astiqué, impeccable... [...] ce parc était immense, rocailles, futaies... presque tous les arbres ébranchés... je cherchais voir, droite, gauche, un endroit d'eau... je pourrais envoyer mon afur!... [...] ce parc n'en finissait pas!... où il nous emmenait?... ah, je vois un cratère!... (368-9).

La description traditionnelle donne tout simplement lieu à une scène: scène de promenade, scène des tentatives de se débar-

rasser de la grenade. Nulle part on ne trouve une pause descriptive ou un arrêt contemplatif extra-temporel.

La description des personnages ne diffère pas non plus à cet égard de celle des objets. On voit les personnages à travers les yeux de Céline-personnage et en même temps que lui. Cependant ce n'est pas seulement le cas lorsque quelqu'un lui est présenté. Par exemple la description des vêtements de La Vigue et du héros lui-même n'est autre qu'une transposition de ce que voit celui-ci pendant qu'ils marchent du manoir à l'étable:

Au moment là, les cigares!... chacun deux boîtes, des longues, des "Cuba"... on a pas de mal à se les caser derrière nos ceintures, on n'a pas grossi... La Vigue porte des benouzes fuseaux à la gauloise [...] moi des très larges, velours à côtes, d'avant 14, "terrassier-artiste"... mais j'ai plus de bas de pantalon, ils sont restés dans les betteraves, à ramper... Je peux me mettre trois boîtes dans la ceinture... La Vigue aussi, mais deux suffisent... nous voici devant l'étable... (627).

Et même quand le narrateur "oublie" de faire la description au moment de la diégèse où l'objet ou la personne ont été perçus du héros, il la fait tout simplement passer au récit 1960 où elle est incorporée dans la temporalité du récit qui se fait. En voici deux exemples: "Je vous parle beaucoup de Mme von Seckt, je vous la fais pas voir... une personne âgée, menue, toute vêtue de satin violet... demi-deuil... oh mais pas triste! toute prête à rire..." (315), et "je ne vous ai pas parlé de sa tenue [du Landrat]... dolman à brandebourgs, colonel... bottes à galons d'or, éperons d'or de même, moustaches à la Guillaume II,

mais pauvres, deux touffes..." (403).⁹ Une fois la description au niveau du récit 1960 terminée, il y a retour immédiat au récit 1944.

L'absence totale de pauses descriptives est due à la narration autodiégétique divisée en deux récits. Toutes les descriptions nous parviennent ainsi directement soit de la conscience de Céline-personnage (dans le récit 1944), soit de la conscience de Céline-narrateur (dans le récit 1960). Tous leurs observations et leurs commentaires représentent donc nécessairement une certaine durée dans le récit.

Les sommaires

Plus nombreux que les pauses descriptives, les sommaires restent néanmoins assez rares dans Nord. On peut en distinguer deux sortes: d'une part, les sommaires rapides qui ne mettent qu'un ou deux groupes verbaux pour raconter plusieurs heures ou plusieurs jours; de l'autre, les récits sommaires où toute une série de groupes verbaux ne représente que quelques heures. On s'aperçoit que le récit sommaire est tout simplement un récit concentré, alors que le sommaire rapide se rapproche de

⁹ Voir aussi "Je vous parle toujours du pasteur mais je vous raconte pas son costume, il était pas en redingote, mais en longue blouse grise, et sur sa tête un bada immense, gris aussi, et une voilette nouée sous le menton... l'apiculteur en pleine récolte..." (464) ainsi que "je vous raconte pas le Casino!... coupable oublie!... Casino 'rendez-vous de l'Europe', toutes les élites..." (309).

l'ellipse.

Les sommaires rapides correspondent d'habitude aux temps morts du récit: la nuit et les petites heures du matin.¹⁰ On trouve par exemple "toute la nuit nous n'avons pas dormi lourd!... (674) et "toute la nuit j'y ai pensé..." (562).¹¹ C'est simplement le narrateur-héros insomniaque qui raconte en raccourci ce qu'il a fait (pensé) pendant que les autres dormaient: "je voudrais aussi dormir comme lui [La Vigue], en somnambule... Je ferme bien les yeux, mais je rumine, je revois les choses, elles me font rire... bien rire... Je classe... Je dors pas..." (596). Il attend toujours le matin:

je peux passer des heures, moi, allongé, sans dormir... j'ai l'habitude, j'écoute mon tintamarre d'oreille... je sais attendre le jour... la meurtrière là-haut devient grise... puis pâle... pas à espérer beaucoup plus, nous sommes en septembre... il doit être six heures, à peu près... je vais pas réveiller Lili... je vais voir La Vigue... (430-1).¹²

¹⁰ On pourrait bien entendu, en forçant un peu les choses, déterminer les sommaires d'après des critères purement sémantiques. Le seul emploi de verbes comme "dormir" ou "manger" aurait donc par définition une valeur de sommaire: l'activité évoquée par ces mots représentant d'habitude une durée considérable. Nous trancherons la question de façon plus ou moins arbitraire en tenant compte uniquement du contexte et des indications temporelles pour déterminer les sommaires à l'intérieur du récit d'événements. Ce ne sera qu'au niveau du récit de paroles--des mots rapportés ou non dans le récit--que la sémantique pourra, elle aussi, déterminer des sommaires.

¹¹ On notera également: "bien une heure que je me demandais... je ne dormais pas..." (590).

¹² En voici deux autres exemples: "on reste à dire des bêtises jusque vers six heures... je sors de la paille" (675) et "à force d'un peu imaginer, et de se retourner dans la paille, et de se chuchoter ce qu'on pensait, il finissait par faire jour... enfin, presque..." (605).

On trouve aussi parfois des sommaires rapides dans le récit des journées. Il s'agit naturellement du temps mort comme celui de l'attente: "le temps passait.... Ça faisait bien au moins une heure que nous l'attendions [Lili]..." (578), ou bien des discussions qui tournent en rond: "on rabâche... on a bien rabâché une heure..." (536) et "[Harras] a bien tenu une heure et demie sur les professeurs du XIIe... nous on se reposait un peu..." (426). Le temps mort peut également se mesurer en distance parcourue. C'est le cas de l'expédition à travers champs: "on fait au moins un kilomètre, ainsi déployés, en éventail..." (607).¹³

Ce n'est, par contre, que fort rarement que les sommaires rapides dans Nord représentent plus de quelques heures. Pourtant après la scène où Kracht avait débarrassé Céline des pistolets, celui-ci ne s'aventure plus à sortir: "Une journée passe... et puis une autre... je me dis: mieux aller voir les connaissances..." (592). Ailleurs un sommaire figure sous forme d'analepse mixte à partir du récit 1960: "le temps a passé, et bien des choses... à réfléchir je crois qu'elle [Lili] avait assez raison [de s'intéresser avant tout au malheur des animaux]..." (589). Ces quelques exemples constituent la presque totalité des sommaires rapides dans Nord.

¹³ La façon conventionnelle de raconter un déplacement est naturellement la suivante: "on a mis trois heures" pour aller à Moorsburg (401).

Quant aux récits sommaires--terme qui connote une certaine ampleur narrative--ils sont encore plus rares. Le meilleur exemple raconte le départ de Baden-Baden:

le lendemain matin comme prévu, à l'aube, Schulze frappe... l'hôtel dort... mais nous sommes prêts, Ébert dans son sac... nos deux valises et en avant!... la gare... le Legationsrat nous embarque... en route!... le train siffle... (330).

On constate que même ce récit sommaire représente une durée très limitée. Il est vrai qu'on trouve aussi parfois une activité habituelle qui, le contexte singulatif nécessitant une évocation singulative, paraît sous forme de sommaire. C'est le cas du soir où Céline et La Vigue avaient oublié d'aller aux gamelles: "notre routine... il s'agissait d'y aller, de les faire remplir avant la nuit... [...] On nous attendait, tout se passe bien, nous revenons par l'épicière..." (536). Mais c'est plutôt exceptionnel. Ailleurs on trouve des sommaires qui représentent une activité qu'il serait difficile (ou ennuyeux) de décrire. La durée en est généralement courte. Il y a par exemple l'enterrement: "hop là! nos cercueils descendent!... pas cinq minutes tout est recouvert!..." (664), et le petit divertissement de Lili:

Lili se passe les cordons [des castagnettes] aux doigts et trrr! bien mieux qu'elle [la gitane]!... ils peuvent se rendre compte ce que c'est qu'une artiste!... ces envolées de trilles!... rafales... pizzicatti! légers!... légers!... c'est à eux là de rester baba... à toutes les fenêtres... ils applaudissent... (515).

Ce récit n'est que légèrement concentré et ne constitue guère un récit sommaire traditionnel.¹⁴

Dans Nord le récit sommaire sert aussi parfois à tenir compte de ce qui n'a pas eu lieu. Par exemple les gens se sont bien gardés de commenter le départ du Rittmeister: "personne ne nous demande... ceci... cela... si le vieux est vraiment parti?... pas un mot... ni au mahlzeit, le soir... ni plus tard... rien..." (581). Il en va de même après l'expédition pour le retrouver, "pas un mot!... ni à table, au mahlzeit, ni à la scierie, ni le sergent manchot, ni aucun des bibelforscher... motus!... ni la Kretzer dans sa chambre... comme s'il s'était rien passé..." (625). Ici la durée est marquée par les repas et les étapes de la promenade pour chercher les gamelles. Chaque endroit et chaque personnage mentionnés représentent donc une accélération du récit.

Si les sommaires proprement dits sont rares dans Nord, il existe néanmoins des sommaires marginaux qui remplissent la même fonction, mais à un degré moins important.

¹⁴ On trouvera une parodie de la forme traditionnelle du récit sommaire dans l'épisode de la pharmacie. Il s'agit plus précisément du récit pseudo-diégétique--donc extérieur au récit premier--de Wohlmuth au sujet de Theodor Fontane: "accusé bien entendu d'être renégat, traître, s'en fallut d'un poil qu'on lui fût passer toute envie... mais la Providence sait ce qu'elle fait, fut gracié par Gambetta, lui-même, et libéré... revint ici [à Moorsburg] finir ses jours, très furieux..." (567). Le côté parodique de ce passage se manifeste par la juxtaposition de temps très "littéraires" du verbe (passé simple, imparfait du subjonctif) avec des expressions argotiques ("falloir d'un poil", "faire passer toute envie"). L'ellipse des pronoms sujets ajoute à l'effet de contraste entre le langage le plus familier et la langue la plus empesée.

Il s'agit surtout du discours narrativisé, car le discours transposé célinien n'est guère plus concentré que le discours rapporté. En ce qui concerne les analepses à valeur de sommaire, ces anachronies restent extérieures au récit premier et sont donc sans influence directe sur sa durée.

Le discours narrativisé est l'état du récit de paroles le plus réducteur. Le narrateur s'en sert assez fréquemment, comme par exemple après le départ d'Harras:

Autour du "Mirrus" nous mettions un peu au point, ce qu'il faudrait faire... ce qu'il ne faudrait absolument pas... à peu près tout... ce que les uns les autres avions vu... impressions... pas fameuses!... on verrait demain pour la suite... en attendant, un peu de rab... (429-30).

Le message lui-même peut souvent être moins important que le fait d'en avoir émis un. Ainsi quand Céline-personnage a peur chez Pretorius, le narrateur transforme ses paroles en discours narrativisé: "Je lui dis encore plus de bien de ses fleurs, de ses potiches, mexicaines... sur le bon esprit qu'il a eu de prendre des options sur tous les décombres d'alentour... [...] je parlais de tout, mais pas de l'éventail!" (357). De même, lors du pique-nique, les paroles vides de Céline servent de camouflage à son autre activité: "J'évoque... j'évoque... le Bazar de la Charité... les plus grands noms de France... cette fournaise... la catastrophe que ce fut!... Je profite de l'émotion pour bourrer mes poches..." (553). Les verbes "parler" et "évoquer" dans ces exemples ont valeur de sommaire puisqu'ils représentent une durée moins longue dans le récit que la série

de mots qu'ils signifient dans l'histoire.¹⁵ Les sommaires marginaux ont pourtant beau être plus nombreux que les récits sommaires et les sommaires rapides, ils n'ont qu'une très légère influence sur la texture temporelle du récit.

Il ressort de ce relevé que Céline refuse aux sommaires leur rôle traditionnel dans le récit. Car même lorsqu'on tient compte de la durée limitée de l'histoire 1944, le total de la durée traitée par des sommaires--une dizaine de nuits, deux jours entiers (592) et quelques sept ou huit heures--ne s'élève qu'à environ 5% de la durée de cette histoire. A cet égard Nord s'oppose de manière frappante à Voyage au bout de la nuit où les sommaires représentent presque 30% de la durée du roman. On constate donc que si dans Nord Céline consacre moins de 100 groupes verbaux aux sommaires, c'est qu'il a voulu éviter l'alternance traditionnelle de sommaires et de scènes.

N'ayant trouvé aucune pause descriptive et seulement très peu de sommaires, il faudra chercher parmi les ellipses et les scènes la représentation de la plus grande

¹⁵ Voir aussi par exemple: "Harras parle... ça doit être cocasse... de nous il parle..." (377); "Alors nous parlons gentiment de choses et d'autres..." (524); "Frau Kretzer plaisante et glousse, je comprends pas tout, elle parle trop vite..." (599); et "une tête!... Kracht braque sa lampe... la tête parle... lui parle, chuchote... je connais pas ce quelqu'un... je comprends pas ce qu'ils se disent... c'est en allemand... en patois..." (640).

partie de la durée du récit principal de Nord.¹⁶

Les ellipses

Il est vrai que l'importance quantitative des ellipses dans le texte sera toujours minimale. Leur fonction de sauter des éléments de l'histoire suppose que ce sera fait en peu de mots, parfois même sans aucune mention explicite.¹⁷ Il n'en reste pas moins que les ellipses sont essentielles au récit célinien. Alors que les scènes représentent environ un quart des 100 jours de l'histoire 1944, les ellipses en représentent les deux tiers. Comme nous le verrons par la suite, la plupart des

¹⁶ Bien qu'on puisse inférer des repères temporels secondaires que le 20 juillet 1944, jour de l'attentat contre Hitler, les trois Français étaient à Baden-Baden depuis au moins le premier juillet--Mlle de Chamarande "avait tout fait depuis son arrivée, trois semaines, que tous les mâles de la piscine deviennent intenables..." (321)--l'histoire proprement dite ne commence que ce jour-là (mouvements 6 et 7). Et bien que le mouvement 4 décrive en récits itératifs certains événements qui avaient lieu habituellement à Baden-Baden, il ne s'agit là que d'une description de la toile de fond qui n'entre pas directement dans la temporalité de l'histoire. Par conséquent il faudra fixer à 100 jours la durée explicite de l'histoire 1944: de la promenade avec Mme von Seckt le 20 juillet (jour de l'attentat) jusqu'à la fin d'octobre (675 et 702). Quant à l'itératif, nous reviendrons plus longuement là-dessus au chapitre suivant.

¹⁷ Il est rare même chez Céline--qui aime pourtant se répéter--qu'une ellipse explicite finisse par s'amplifier comme dans l'exemple suivant: "je vous fais grâce des braoum! et vrang! je vous en ai assez fait!... fastidieux tonnerres!... et des tremblotements des feuilles, des futaies, de tout!... vous savez... ça n'a pas cessé, tonner et trembler, pendant six... huit mois... le jour... la nuit... je dis les feuilles, les pavés aussi... la cour... la mare au purin... l'étable..." (622). C'est une ellipse spécieuse.

ellipses sont pourtant implicites plutôt qu'explicites, ce qui les rend difficiles à situer dans le texte.

--- ellipses explicites

Les ellipses explicites sont celles dont l'existence est explicitement signalée dans le récit. Elles se limitent à six exemples dans le récit 1944 de Nord. La durée racontée par ces ellipses varie de quelques heures: "Ce devait être deux, trois heures plus tard, qu'Harras apparut..." (395); à trois jours: "au bout de trois jours dans ces sous-sols [de Grünwald] on se sentait tout de même un peu revivre [...]" (381); en passant par trois ellipses d'une nuit¹⁸ et une de 24 heures: "c'est qu'à Berlin, vingt-quatre heures plus tard que je me suis aperçu que j'étais drôle..." (331). Au total les ellipses explicites représentent donc seulement quatre jours entiers, trois nuits et deux ou trois heures. Cela veut dire qu'il faudra placer le reste--plus de la moitié du temps de l'histoire 1944--parmi les ellipses implicites. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les six ellipses explicites se trouvent toutes dans le premier quart du roman (ou plus précisément dans la partie B) où l'action ne fait que démarrer. A partir de l'arrivée à Zornhof, toute ellipse sera implicite sinon hypothétique.

¹⁸ La formule habituelle est: "le lendemain" suivi d'une précision comme "matin" ou l'heure en question (330, 381, 400).

Il existe cependant un groupe d'ellipses explicites du genre: "vingt ans plus tard" que nous appellerons marginales parce qu'elles concernent non pas les récits 1944 et 1960, mais plutôt le temps entre les deux. Il s'agit des rares passages où le récit 1944 est lié au récit 1960 par une transition explicite. Ces ellipses ne nous apprennent rien sur les deux récits si ce n'est qu'il y a un écart de 15 à 30 ans entre l'un et l'autre.¹⁹ L'important n'est pas tant que les chiffres varient, mais plutôt que le passé du narrateur-héros (1944) ne cesse de hanter son présent (1960).

Par contre on ne peut pas vraiment parler d'ellipse au sujet du récit 1960. Il est vrai, bien entendu, que les repères externes le placent carrément en 1959.²⁰ On pourrait même conclure que quatre mois ont passé entre la page 503 (citation du Figaro du 21 mai 1959 au sujet du sommet Gromyko-Couve de Murville) et la page 606 (Khrouchtchev à New York en

¹⁹ En fait "quinze ans" (516, 557) est le chiffre le plus près du temps réellement écoulé entre 1944 et 1959. Mais nous avons déjà vu ci-dessus (au sujet des prolepses externes) que le récit parle tout aussi bien de "vingt ans" (441, 487, 503, 543, 546, 562, 591, 647), de "vingt-cinq ans" (517, 602) et de "trente ans" (438) d'intervalle.

²⁰ Aux pages 303, 315, 503, 543 et 606. Les deux allusions à 1960 (370 et 470) ont vraisemblablement été rajoutées par Céline au dernier moment--il avait remis le manuscrit à Gaston Gallimard dès le 23 décembre 1959 (Ro. II, 1145)--dans le but de rendre son livre plus "à jour" lors de sa publication en 1960. Comme dans le cas des deux autres romans de la trilogie, Céline ne rectifie souvent pas les autres repères temporels, ce qui laisse parfois subsister une certaine incohérence (Ro. II, 978 et 1185).

septembre 1959).²¹ Cela nous permettrait d'extrapoler comme suit: si Céline-narrateur a mis quatre mois pour raconter l'équivalent d'un quart du roman, il suit qu'il aura mis seize mois pour raconter tout le roman. Mais ces repères temporels isolés ne suffisent toujours pas à créer de continuité temporelle à l'intérieur de l'histoire 1960.

On s'aperçoit par conséquent que, bien que le récit 1960 constitue un récit indépendant, l'auteur évite soigneusement de lui attribuer une temporalité trop délimitée. C'est que des précisions sur la durée du récit 1960 auraient diminué la spontanéité de la conscience narrante (=le narrateur) qui caractérise le récit célinien. Revenons donc au récit 1944.

---- ellipses implicites

Les ellipses implicites sont bien plus difficiles à situer dans le texte. Leur présence n'est jamais déclarée et se laisse seulement "inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative" (G 140).

²¹ La vitesse du récit 1960 à cet endroit serait donc d'environ une page par jour.

Les ellipses implicites se situent presque toujours entre deux mouvements.²² Mais l'ellipse n'est pas toujours apparente dès la première ligne. Un grand nombre des mouvements débutent par un préambule au niveau du récit 1960 pour ne reprendre qu'ensuite le récit 1944. Par conséquent ce n'est généralement que le contexte narratif qui permet de déterminer ces ellipses.

Le contexte indique parfois clairement l'existence d'une ellipse. C'est le cas du rendez-vous que se donnent Harras et Céline pour neuf heures du soir (422). Rien ne sépare l'annonce et la scène décrite sauf un changement de mouvement et un segment du récit 1960 (422-23) qui ne représente par définition aucune durée à l'égard du récit 1944. Le récit 1944 reprend donc après une ellipse (implicite) de plusieurs heures: "Ch, pardonnez!... que je vous retrouve! nous avons un point commun Harras, moi... exacts! militaires!... neuf heures!... je descends au salon... je le trouve à la porte..." (423). Généralement les ellipses à contexte explicite concernent la nuit. Si un événement, comme le banquet, l'excursion ou l'enterrement, est annoncé pour le lendemain (537, 547, 658) et que le récit commence dans le mouvement suivant la narration de l'événement annoncé--et cela sans aucune référence à la nuit intermédiaire (538, 548, 662)--il faut conclure à l'ellipse

²² On trouve seulement un exemple où l'ellipse implicite paraît au milieu d'un mouvement. C'est dans le onzième mouvement--un des plus longs--que la sieste des trois Français au "Zenith" est interrompue par les sirènes après une ellipse de plusieurs heures: "Il faisait presque nuit quand les sirènes ont commencé..." (344).

implicite. Il arrive aussi qu'une analepse indique l'existence d'une ellipse entre deux mouvements. On pensera en particulier au mouvement qui suit la première crise de la Kretzer: Kracht "s'est tout ridé, en pas deux jours..." (527) et à la scène où Céline recopie les cartes: "il doit être cinq heures... on peut pas dire qu'on a dormi... eux, peut-être?... j'ai dû souffler la bougie vers deux... trois heures..." (631).

Mais le plus souvent le contexte n'est d'aucun secours pour déterminer l'ampleur de l'ellipse. Les mouvements 12 et 35 racontent respectivement la nuit de la fausse alerte et une nuit où La Vigue délire. Comme dans les deux cas le mouvement précédent est diurne, il suit forcément qu'il y a une ellipse d'au moins quelques heures. Mais rien ne prouve qu'il ne s'agisse là d'un intervalle de plusieurs jours. De même entre les mouvements 18-19, 23-24, 30-31, 32-33 et 40-42²³ où l'on passe d'un jour (ou soir) à un matin, on ne sait jamais si l'ellipse est d'une nuit ou bien de plusieurs nuits.²⁴ Etant donné la vitesse du récit et la grande proportion de la durée de l'histoire 1944 qui n'est pas racontée par des scènes, il faut conclure que les ellipses sont d'une ampleur narrative considérable.

Il est du reste significatif que, au contraire des ellipses explicites, 12 des 14 ellipses implicites se

²³ Le mouvement 41 étant consacré au récit 1960, le récit 1944 ne reprend qu'au mouvement 42.

²⁴ Encore plus difficile à cerner est l'ellipse éventuelle qui se placerait entre les mouvements 35-36. Il peut s'agir de la même ou d'une tout autre nuit.

trouvent après la page 400: la partie B en compte 3; C et D, 4 chacune; et E, 3. C'est que les ellipses implicites augmentent au fur et à mesure que les scènes singulatives deviennent plus importantes. Contribuant à l'effet de fragmentation du récit, les ellipses prennent donc en quelque sorte la relève des segments du récit 1960 qui diminuent dans la seconde moitié du roman.

En marge des ellipses implicites il faut citer les diverses formules construites autour des prépositions "(re)voici" et "(re)voilà." Ces tournures, qui se rencontrent un peu partout dans le texte,²⁵ signalent la présence d'une forme très réduite de l'ellipse implicite. Comme elles se situent d'habitude dans un contexte imprécis, on a du mal à déterminer l'amplitude des ellipses produites. Ainsi, par exemple, le "nous voici devant l'étable" (627), déjà cité en entier plus haut à propos des pauses descriptives, ne représente sans doute aucune ellipse. Le temps qu'il a fallu à Céline et à La Vigue pour aller du manoir à l'étable est vraisemblablement équivalent au temps que Céline-personnage passe à contempler l'état de leurs vêtements. Il en va de même lorsque Céline se rend à l'église de Zornhof dans l'espoir de recevoir des renseignements sur l'épicerie. On y trouve huit lignes de description de ce qu'il voit entre le départ ("on y va!...") et l'arrivée: "l'église, voilà!... on y est!" (435). Mais la plupart des expressions du genre "nous (re)voici" et "nous (re)voilà" marquent en fait

²⁵ Par exemple aux pages 350, 368, 430, 433, 434, 435, 447, 582, 583, 621, 634, 650 et 681.

l'arrivée de Céline-personnage au but d'une promenade ou bien son retour "chez lui." Par ailleurs, on constate déjà dans les deux exemples cités ci-dessus que les points de suspension ont pour effet de créer une rupture temporelle--si infime soit-elle--entre la description pendant la promenade et l'arrivée au but.²⁶ Cette rupture elliptique devient plus frappante quand elle est réunie à un sommaire:

enfin la cuisine... je cogne et reconnais!... personne!
à l'escalier d'Isis non plus! nous longeons la mare à
purin... aux étables, j'appelle... rien!... que les
cent et quelques porcs... ça grouine... nos arsouilles
sont peut-être à fond, veulent pas répondre?... demi-
tour!... encore le parc, nous revoici au salon...
(634).

Il arrive aussi parfois que l'aspect elliptique est tout à fait apparent. Par exemple, lorsque Céline-personnage se rend de Meudon aux éditions Brottin à Paris, on lit seulement: "Je demande un taxi, voici! nous y sommes!... le lieu est connu..." (650). Tout le temps du voyage ayant été passé sous silence, la préposition "voici" marque la reprise du récit après une ellipse. Il faut toutefois remarquer que ces ellipses implicites marginales, pour intéressantes qu'elles soient, ne représentent jamais plus d'une ou deux heures et se trouvent d'ailleurs toujours à l'intérieur d'une scène. Par conséquent elles n'ont rien à voir avec les ellipses de plus grande amplitude qui doivent exister entre les scènes. Revenons donc à

²⁶ Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cet aspect intéressant de la description célinienne dans la section du chapitre IV consacrée au récit d'événements.

des considérations plus générales.

Il semble, à en juger d'après d'autres indications temporelles, que les ellipses soient d'amplitude plus grande avant la page 463. A partir de ce point et jusqu'à la fin du roman, l'histoire a lieu en octobre. De cette période 18 jours sont représentés en scènes singulatives. On ne peut donc pas y situer plus de 12 ou 13 jours d'ellipse. Cela laisserait toujours une cinquantaine de jours d'ellipse avant la page 463.

Une autre indication qui vient à l'appui de cette hypothèse concerne les poissons pour Bébert. Dès le premier jour que Céline passait à Zornhof, la bossue lui avait promis de rapporter "chaque lundi [...] une bouteille pleine de petits poissons" (421). Or, depuis l'excursion à Felixruhe (382) l'histoire se déroule en septembre. Une vingtaine de pages plus loin la bossue arrive déjà avec "une bouteille pleine d'ablettes, vivantes, frétilantes, pêchées au filet dans la Spree, par son père..." (443). Au premier abord il semble que seulement 24 heures se soient passées depuis l'arrivée à Zornhof, car il n'y a eu que le récit de la première nuit (le départ d'Harras) et du jour suivant (à la recherche de café et d'alimentation). Par contre seulement 66 pages plus loin on lit que la petite bossue "n'allait plus à Berlin, elle n'allait plus aux poissons, elle n'avait pas vu ses parents depuis des mois... le fameux bunker invulnérable en avait pris un coup final... fendu, fissuré, éparpillé... ses parents dessous!..." (509). Cette analepse sur paralipse suit deux mouvements du récit 1960 (m. 20 et 21), ce qui semblerait favoriser une ellipse majeure

du récit 1944. Tenant compte de l'exagération célinienne et du fait que l'histoire se place en octobre depuis la page 463, on peut accepter la remarque que le nouvel état des choses dure "depuis des mois" (ou au moins depuis septembre). Il est donc très probable que les poissons que mange Bébert à la page 458²⁷ ne soient pas les mêmes que la bossue avait apportés à la page 443, et que plus d'une semaine s'était passée entre ces deux scènes.

Il faut donc conclure que, outre les ellipses implicites dont nous avons parlé ci-dessus, il doit exister des ellipses sur plusieurs journées entre chacune des scènes du premier tiers du roman. Ces ellipses sont naturellement hypothétiques. Car on ne trouve aucune preuve directe de leur existence. Le fait que la présence des ellipses hypothétiques doit s'inférer des autres repères temporels n'enlève pourtant rien à leur importance. Elles font autant partie du texte que les repères qui les déterminent. Il ne s'agit pas non plus d'inadvertances de la part de l'auteur, car les ellipses hypothétiques figurent déjà dans D'un château l'autre.

En ce qui concerne la tentative de situer les ellipses hypothétiques dans le texte, elle s'avère presque impossible. Elle l'est d'autant plus que, malgré le manque d'indications de durée, les divers épisodes semblent toujours s'enchaîner si bien l'un à l'autre dans toutes les scènes--même les plus surchargées--que l'on aurait du mal à rompre le fil de

²⁷ "Un petit bruit... Bébert qui grignote... il doit finir les ablettes de la bossue..." (458).

l'histoire. Cet enchaînement se produit souvent même d'un mouvement à l'autre. On ignore si c'est la même journée qui continue ou si c'en est une autre. Par exemple, entre la scène de l'annonce de l'attentat contre Hitler (318 = le 20 juillet) et celle de l'excursion à Felixruhe (382 = septembre), la durée de l'histoire est d'une quarantaine de jours tandis que la durée diégétique apparente n'est que de huit jours qui se suivent.²⁸ Malgré l'enchaînement rigoureux des événements de l'histoire, le récit contient néanmoins des ellipses. L'analyse des scènes elles-mêmes nous permettra de mieux comprendre ce rapport apparemment contradictoire entre la durée de l'histoire et celle du récit.

Les scènes

Le récit dans Nord est presque tout en scènes. Etant donné que les pauses descriptives sont inexistantes et les sommaires et les ellipses plutôt rares--ils ne représentent de toute façon qu'une part infime du texte--il suit que les scènes

²⁸ Les points de repère sont les suivants:

- jour 1: l'attentat, le 20 juillet 1944 (318);
- jour 2: départ pour Berlin le lendemain matin (330);
- jour 3: à Berlin, 24 heures plus tard (331); les cannes (332), les visas (335), Thüringer Hof (339), Zenith Hotel (340), le soir (344), la nuit (345);
- jour 4: le matin suivant (346), Pretorius (350), 4 heures de l'après-midi (353), la fuite (358), l'heure du dîner (359), le soir (375, 378);
- jours 5 à 7: "au bout de trois jours" (381);
- jour 8: le lendemain à 7 heures (381), "nous sommes en septembre" (382).

occupent environ 90% du texte de Nord. Toutefois, en ce qui concerne la durée, les scènes ne représentent qu'à peu près un quart des 100 jours de l'histoire.

Mais avant d'aller plus loin dans cette voie, il faut définir le concept de la scène narrative par rapport à Nord. Il y a tout d'abord une distinction à faire entre scène singulative et scène itérative. L'itératif joue un rôle secondaire dans Nord. Il ne représente que 3% des groupes verbaux du roman. On ne peut du reste pas parler de scènes itératives, car la longueur moyenne des passages itératifs ne s'élève qu'à environ 3 groupes verbaux. Par ailleurs l'itératif--du moins sous la forme qu'il prend dans Nord--ne constitue pas un élément de durée. On peut dire, par exemple, que les trois premières semaines du séjour des trois Français à Baden-Baden sont réduites à une série de récits itératifs. Mais cette conclusion se fonde sur des repères temporels externes. Par conséquent on ne saurait faire l'inverse pour déduire de ces récits itératifs le temps total qu'ils représentent, tant l'itératif manque de spécification dans ce roman. Etant donné qu'en principe l'itératif y raconte non pas des scènes, mais tout au plus un certain nombre d'événements qui se sont reproduits plusieurs fois, nous allons réserver la discussion des "récits itératifs" au chapitre suivant sur la fréquence narrative. Qu'il suffise pour le moment de dire qu'à peu près 24 jours de la durée de l'histoire (trois semaines à Baden-Baden et 3 jours à Grünwald) sont réduits à des récits itératifs qui excluent par définition les sommaires et les ellipses (faits du récit singulatif). Revenons donc aux scènes singulatives.

Il y a deux questions à considérer en ce qui concerne les scènes singulatives: la vitesse de l'ensemble du récit et le rôle de l'enchaînement parmi les scènes. La vitesse du récit n'est pas facile à déterminer. On se souviendra qu'au début de ce chapitre nous avons calculé la vitesse du récit pour les cinq parties du récit 1944. Appliquant les mêmes critères au roman entier, on obtient une vitesse moyenne d'environ 3 pages de récit par jour d'histoire. Ce chiffre est cependant trompeur parce qu'il tient compte des sommaires, des ellipses et du présent de la rédaction. Afin d'obtenir un résultat plus réaliste, il faut considérer uniquement les scènes singulatives. Cela donne une vitesse moyenne d'environ deux pages de récit par heure d'histoire. Et, qui plus est, cette vitesse du récit reste plus ou moins constante d'une scène à l'autre. C'est qu'en considérant les cinq parties du roman--où s'était manifesté un ralentissement de la vitesse narrative--nous avons tenu compte des autres mouvements narratifs. Ici par contre, où les scènes seules entrent en jeu, on découvre qu'il existe chez Céline un rythme régulier du récit.

Ce rythme d'approximativement deux pages par heure s'applique aux scènes courtes, comme celle de la fausse alerte (375-78; trois pages pour une ou deux heures de l'histoire) et celle de la visite aux éditeurs Brottin (649-54; quatre pages pour à peu près deux heures), tout aussi bien qu'aux scènes plus longues comme celle du retour d'Harras (685-707; 22 pages pour dix ou onze heures). Le rythme régulier du récit des scènes singulatives est d'autant plus significatif qu'il sert à contrebalancer non seulement les changements de

rythme causés par les sommaires et les ellipses, mais aussi le ton heurté du style pointilliste en général.

Quant à la continuité de l'action, elle représente un autre aspect de l'effet de fluidité du récit. La continuité de l'action se manifeste dans Nord avant tout dans les structures d'enchaînement. Ainsi, par exemple, on trouve que seize fois l'histoire s'enchaîne nettement d'un jour au lendemain. Il y a plus précisément trois ellipses explicites qui commencent "le lendemain" (330, 381, 400) et de nombreuses ellipses implicites déterminées par le contexte immédiat.²⁹ A un autre niveau, l'enchaînement s'étend à la structuration même des scènes, les réunissant et les transformant en séquences narratives.

---- séquences narratives

A la différence du roman traditionnel qui raconte essentiellement les faits saillants d'une "aventure" et où les scènes narratives qui racontent les temps forts de l'action alternent avec les sommaires et les ellipses qui résument les temps faibles de l'histoire en général, Nord raconte tout simplement un état: celui d'un Français "exilé" en Allemagne

²⁹ Aux pages 331, 346, 431, 460, 538, 548, 563, 574, 605, 631, 654, 661 et 674.

pendant la dernière guerre.³⁰ C'est le récit de la vie quotidienne qui l'emporte ici, d'où le côté "chronique historique." Les événements décrits se valent tous plus ou moins et sont si étroitement enchaînés les uns aux autres que c'est la journée et non pas la scène individuelle qui forme l'unité scénique fondamentale du roman.³¹ D'ailleurs, comme la journée constitue en principe le temps fort et la nuit le temps faible du récit, les séquences dans Nord forment généralement ce que nous appellerons des "séquence-journée." Une séquence-journée raconte les événements qui ont lieu entre le lever et le coucher du héros.³²

Les séquences sont de longueur inégale. D'une part on trouve des mouvements très courts qui forment néanmoins des séquences indépendantes représentant chacune quelques heures de durée. Comportant seulement sept pages chacune, les mouve-

³⁰ Il faut remarquer à ce propos que même Voyage au bout de la nuit tombe dans la catégorie du roman "traditionnel." Dans une interview avec Madeleine Chapsal réalisée au moment de la publication de D'un château l'autre en 1957, Céline dit lui-même que, "au point de vue technique, [Voyage] c'est un peu attardé" (Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961, p. 25). C'est que le premier roman raconte de façon conventionnelle une histoire plus ou moins traditionnelle: l'association de Bardamu avec Robinson, depuis leur première rencontre jusqu'à la mort de celui-ci. C'est une question que j'ai traitée en plus de détails dans une communication sur la "durée" au dernier colloque Céline de la Société des Etudes Céliniennes à Paris en juillet 1979.

³¹ Les scènes indépendantes n'existent que dans le récit 1960 dont la nature non-suivie s'oppose à l'enchaînement du récit 1944. Il ne s'agit là toutefois que de trois exemples: le "n'a plus d'âge" d'Achille (m. 8; 2 pages), la visite de Roger Nimier (m. 21; 4 pages) et celle de Mlle Marie (m. 41; 4 pages).

³² Précisons à ce propos que 16 des 21 séquence-journée commencent par raconter les événements du matin et que les cinq autres commencent seulement un peu plus tard, vers midi.

ments 36 (récit d'un "mahlzeit") et 42 (l'enquête du juge d'instruction) nous en fournissent les meilleurs exemples. D'autre part, il y a les mouvements 11, 18 et 19 qui constituent de très longues séquences (30 pages pour les deux premières et 44 pour la dernière) qui racontent chacune toute une journée. On trouve aussi des séquences qui s'étendent sur plus d'un mouvement.³³ Les séquences de cette dernière catégorie ont une longueur moyenne de 15 pages.

Il arrive assez rarement que les séquences dépassent les limites de la journée de douze heures. C'est pourtant le cas du mouvement 12 (l'alerte nocturne déclenchée par Lili) qui vient se greffer sur le mouvement précédent, tout comme l'épisode d'Isis et de la Kretzer incendiaires (m. 44) prolonge le récit de la journée en question. De son côté, le mouvement 18 commence le soir après le départ d'Harras et raconte toute la nuit--par récit sommaire mais sans aucune rupture temporelle--avant d'entamer le récit de la première journée à Zornhof. Par ailleurs, dans le dernier mouvement du roman le récit s'amplifie de telle manière qu'il constitue une séquence qui raconte plus de 24 heures sans interruption: les événements d'une journée de six heures du matin (675) jusqu'à l'arrivée d'Harras le soir (685), et puis toute l'activité frénétique qui prépare le départ du chariot le lendemain (706). La longueur moyenne de toutes les séquences narratives du roman s'élève à environ 12 pages.

³³ Il s'agit des mouvements 6-7 et 9, 10-11, 11-12, 13-14, 15-17, 22-23, 24-25, 26-27, 29-30, 31-32, 34-35, 37-39 et 43-44.

Afin de mieux voir la nature des séquences narratives il sera utile d'en préciser ici la répartition et la durée qu'elles représentent par rapport aux cinq parties du roman. Le schéma qui suit nous en donne un bref aperçu:

<u>PARTIES</u>	<u>SÉQUENCES</u>	<u>PAGES</u>
A	1	(313-26 et 329-30)
B	2, 3, 4, 5.	(331-46), (346-78), (381-400), (400-29).
C	6, 7, 8, 9, 10, 11.	(429-58), (460-502), (510-24), (525-38), (538-48), (548-62).
D	12, 13, 14, 15, 16.	(563-73), (574-81), (581-92), (592-97), (597-604).
E	17, 18, 19, 20, 21.	(605-31), (631-49), (654-61), (661-74), (674-707).

Outre les récits itératifs du mouvement 4 dont nous reparlerons au chapitre suivant, la partie A (m. 4, 6-7 et 9) ne comporte qu'une seule séquence-journée. La séquence 1 commence par une promenade avec Mme von Seckt (m. 6), promenade qui est interrompue au mouvement suivant par l'annonce de l'attentat contre Hitler. Et puis c'est la visite dans les chambres d'hôtel et les adieux de Mme von Seckt. Le narrateur raconte en détail seulement une journée importante, reléguant au récit itératif tout le reste (au moins trois semaines) du séjour à Baden-Baden.

Après cette brève entrée en matière la partie B (m. 10-17) se présente en quatre séquences. Elle commence par une rupture temporelle: passage elliptique au lendemain des adieux, récit sommaire racontant le départ, et nouvelle ellipse

sur 24 heures. Ce n'est que la première journée à Berlin (achat des cannes, bureau de la Police et "Zenith Hotel") qui fait l'objet d'une séquence narrative: la séquence 2 (331-46). La deuxième journée à Berlin (la séquence 3) est bien plus chargée: Pretorius-Picpus-Harras-fausse alerte (346-78). Le séjour à Grünwald, représenté par un récit itératif et une ellipse, aboutit à une "micro-scène" avec sommaire qui prépare l'excursion à Felixruhe:

pendant la minute d'haut-parleur, fanfare et "nouvelles" Harras profite, il me chuchote...

"Demain, Céline, nous irons voir un village pas loin d'ici..."

J'allais pas lui demander pourquoi... nous redescendons dans notre loge... je raconte à Lili et La Vigie que demain on va en excursion... on s'attend à tout... entre nous on examine qu'est-ce qu'il peut bien nous vouloir?... se débarrasser?... (381).

Le récit de l'excursion à Felixruhe qui forme la séquence 4 commence "le lendemain sept heures" (381) et continue jusqu'à leur retour et à l'annonce, le soir, de leur départ pour Zornhof le lendemain (400). La séquence 5 qui suit (400-29) est aussi très mouvementée. Elle va de midi à environ minuit et raconte le voyage Grünwald-Moorsburg-Zornhof, toutes les présentations, la discussion avec Harras au sujet de la médecine franco-allemande à travers les siècles et, enfin, le départ d'Harras.

La partie C (m. 18-19 et 22-28) est la plus longue. Elle présente en six séquence-journée la première étape du séjour à Zornhof. La séquence 6 (429-58) raconte la première

journée que les trois Français passent à Zornhof sans Harras³⁴ et commence donc déjà la veille au soir, immédiatement après le départ de leur protecteur. A l'intérieur de la séquence l'enchaînement logique est très rigoureuse. Même les précisions temporelles indiquant la continuité de l'action ne manquent pas: il est tour à tour "six heures" (431), "six heures et demie" (431) et "neuf heures" (435). Quant à l'allusion à une invitation la veille, elle peut être considérée comme un prétexte pour se présenter à la ferme.³⁵ Cependant, à partir de la page 443, on découvre que malgré la continuité apparente de l'action à l'intérieur de la séquence-journée, le récit superpose en fait les événements de plusieurs journées de la diégèse.³⁶ Ainsi, par exemple, il est bien étonnant de lire que la petite bossue a déjà apporté une bouteille de poissons pour Bébert, car ce fait placerait l'action un "lundi" (421), alors que les indications temporelles indirectes placerait cette

³⁴ Si l'on considère la désorientation des trois Français à la recherche d'un peu de café pour le petit déjeuner, on peut en conclure qu'il s'agit effectivement de la première journée qu'ils passent seuls à Zornhof.

³⁵ A la page 434 on lit notamment: "si on est viré, on verra quelque chose à dire, qu'on vient s'excuser pour la veille, qu'ils nous avaient invités, qu'on s'est trompés de jour... une contenance...."

³⁶ Noter en passant que seuls entrèrent en considération ici les exemples de superposition des événements qui se laissent déduire des indications temporelles et de la logique du récit lui-même, et non pas ceux cités par M. Godard, qui se rapportent notamment aux rapports entre la diégèse et les données de l'expérience (Ro. II, 1155).

première journée à Zornhof le mercredi de leur arrivée.³⁷ Par ailleurs la nouvelle invitation à dîner à la ferme est pour "demain soir" (446) ce qui--sans aucune rupture temporelle--devient "ce soir vous irez à la ferme, bien!..." deux pages plus loin. De même, à la page 454 le récit est déjà passé imperceptiblement au soir:

"Voyons, le dîner!... on était invités en face!... à la ferme!... chez le cul-de-jatte!"

Ils sortent des nuages!

"I'en fais pas!... comme ça la nuit traverser le parc?... ça vaut mieux qu'on ait oublié!... leurs parcs sont drôles!" (454).

Néanmoins le tout forme une seule séquence-journée. Il n'y a pas de divisions en scènes, seulement une suite inséparable d'événements qui vont du départ d'Harras jusqu'à la nuit "suivante."

Pour résumer, la séquence 6 raconte donc la première nuit, le matin suivant, les "bibelforscher," le refus du café à la ferme, la recherche du pasteur, l'épicerie, Marie-Thérèse et, finalement, Céline, Lili et Le Vigan dans leur chambre. La continuité de l'action est du reste assurée par le fait que le pain qu'ils finissent par trouver à l'épicerie (441) est mangé par les rats (456) et que Bébert finit les poissons (458) apportés par la bossue plus tôt dans la "journée" (443). On se trouve tout simplement devant une durée télescopée, ce qui aide à expliquer l'importance des ellipses implicites que nous avons signalée plus haut. C'est que dans le but de subordonner

³⁷ Le départ pour Zornhof avait été projeté pour "après-demain... mercredi midi..." (387) et ensuite avancé à "demain matin" (400).

le passage du temps à la continuité de l'action, Céline a concentré en une "journée" des événements qui ne pourraient en réalité se passer qu'en plusieurs jours.

La séquence 7 commence le lendemain matin. Il s'agit de la longue journée que raconte le mouvement 19 (460-502). En voici les événements principaux: arrestation du pasteur, petit déjeuner, enquête au champ d'aviation, Kracht demande des cigarettes, déjeuner, crise du cul-de-jatte, conversation avec Léonard et Joseph, la gitane, Céline et La Vigue font le point et, tard le soir, Hjalmar vient chercher la clé de la menotte. Ici aussi le téléscopage du temps est fort évident. D'une part la journée est trop chargée; de l'autre, on se trouve en octobre (463) tandis que trois séquence-journée plus tôt on était toujours début septembre (382).

Après deux mouvements du récit 1960 (20 et 21) et une ellipse indéterminée--la petite bossue "n'allait plus aux poissons"--la séquence 8 (510-24) commence par le récit d'un "mahlzeit." La Kretzer y parle des gitans. Les trois Français vont voir leur roulotte et, de retour à table, ils observent la première crise de la Kretzer. Sur quoi ils se retirent dans leur tour.

La séquence 9 (525-38) reprend l'histoire le surlendemain: Kracht, inquiet, demande à Céline d'examiner la Kretzer et décide de souler la Dienststelle le soir même. Le lendemain--la séquence 10 (538-48)--c'est le banquet chez Isis à midi, le rassemblement des oies et l'invitation à un pique-nique. La séquence 11 (548-62) raconte cette excursion qui a lieu le lendemain et pendant laquelle Isis demande à Céline

d'aller à Moorsburg pour elle.

Les six séquences de la partie C se divisent donc en un groupe de deux et un de quatre séquences à l'intérieur desquels chaque séquence s'enchaîne d'un jour au lendemain. Les deux groupes sont toutefois séparés par une ellipse indéterminée et, à cause de leur durée télescopée, les séquence-journée cachent également des ellipses hypothétiques.

La partie D (m. 29-36) comporte cinq séquences. La première, la séquence 12 (563-73), représente le voyage à pied à Moorsburg. Elle commence vers cinq heures du matin et inclut l'enterrement de Iago le soir. La séquence 13 (574-81) est très courte. Elle commence aux petites heures du matin lorsque Céline délivre La Vigue des rats et va jusqu'au départ du Rittmeister l'après-midi.³⁸ La séquence 14 (581-92) raconte la journée suivante: au matin les trois Français vont à la ferme,³⁹ Léonard et Joseph leur donnent deux "Mauser" dont ils n'arriveront pas à se débarrasser, le sergent aviateur leur parle des von Leiden et, plus tard dans la nuit, Kracht vient se charger des pistolets.

La séquence 15 (592-97) reprend le récit après deux jours racontés par un sommaire rapide. C'est la "promenade

³⁸ En réalité la séquence se termine par un sommaire qui amène l'action jusqu'au soir: "personne ne nous demande... ceci... cela... si le vieux est vraiment parti?... pas un mot!... ni au mahlzeit, le soir... ni plus tard... rien..." (581).

³⁹ Autre exemple d'événements superposés en une journée, cette promenade, dont le début est signalé par "Alors, allons-y tous les trois!" (581), se termine par "Lili est là, elle se demandait ce que nous devenions..." (589) sans qu'il y ait aucune rupture temporelle apparente.

habituelle" du matin pour aller chercher à manger et pour prendre des renseignements sur le Landrat et la comtesse Tulff-Tcheppe. La séquence-journée prend fin plus tard, le soir, lorsque La Vigie parle tout seul. La dernière séquence de cette partie, la séquence 16 (597-604) reprend l'action aux petites heures du matin suivant: Céline se renseigne au Tanzhalle sur les trains pour Rostock, tandis qu'au déjeuner c'est la seconde crise de la Kretzer et Kracht annonce la "grande excursion" pour le lendemain.

La partie E (m. 37-40, 42-45) comporte elle aussi cinq séquence-journée. La première, la séquence 17 (605-31), commence le lendemain matin, c'est-à-dire le jour de l'expédition à travers champs. Le groupe finit par trouver le Rittmeister et le Revizor et les ramène au manoir. Céline apporte à boire à Léonard et Joseph et recopie les cartes après le "mahlzeit." La séquence 18 (631-49) raconte la journée de la fête gitane, fête que Léonard et Joseph avaient annoncée la veille. Le récit de la journée va de cinq heures du matin jusqu'à après dix heures du soir. En voici les événements principaux: le cauchemar de La Vigie, le "mahlzeit," la fête et la découverte des trois morts. Les deux jours qui suivent sont racontés chacun par une séquence-journée: la séquence 19 (654-61) pour le jour de l'enquête du juge d'instruction, la séquence 20 (661-74) pour le jour de l'enterrement. Celle-ci est très longue: elle va de cinq heures du matin jusqu'à deux heures du matin suivant (épisode d'Isis et de la Kretzer incendiaires). L'augmentation de la durée représentée par une séquence-journée est encore plus frappante dans la dernière séquence (674-707).

C'est que l'action se précipite lors du dénouement. La séquence 21 raconte non seulement toute la journée (les activités à l'isba, les divertissements de Marie-Thérèse et de la comtesse Tulff-Tcheppe, et le retour d'Harras), mais aussi l'arrivée du médecin général Werner Göring et les préparatifs pour le départ du chariot, préparatifs qui durent toute la nuit jusqu'au matin suivant.

Le récit 1944 se compose donc de 21 séquence-journée. Elles sont réparties de façon suivante dans les cinq parties du roman: A = 1, E = 4, C = 6, D = 5 et E = 5. Faisant de nouveau le rapprochement avec une pièce dramatique, on constate que même au niveau des séquence-journée--lire "scènes" dans le contexte dramatique--l'exposition et le dénouement ont exactement la même "longueur" (=5 séquence-journée) et que la partie des péripéties (=11 séquence-journée) en compte à peu près autant que la somme des deux autres parties.

Le récit de Nord raconte en détail seulement trois des quatorze semaines de l'histoire. Par ailleurs, le fait que les deux tiers de ces 21 séquence-journée s'enchaînent d'un jour au lendemain, réduit énormément la possibilité de situer les ellipses entre les séquences. Vingt-quatre heures passent entre la première et la deuxième séquence (juillet 1944); trois jours entre les séquences 3 et 4 (septembre). On trouve aussi une ellipse indéterminée entre les séquences 7 et 8 (octobre), et une autre entre les séquences 12 et 13. Et, enfin, deux jours passent entre les séquences 14 et 15. A partir de ce point du récit, l'action s'accélère de telle manière qu'il n'y a plus de

rupture temporelle entre les séquence-journée jusqu'à la fin du roman (fin octobre).

Or, à un niveau intermédiaire entre les repères temporels externes ou extradiégétiques (de juillet jusqu'en octobre) et les 21 séquence-journée intradiégétiques, se situent des repères temporels secondaires qui sont en principe d'origine métadiégétique ou pseudo-diégétique. Ils se recoupent parfois et sont souvent imprécis. Ces repères sont néanmoins fort importants pour la création d'une certaine épaisseur du temps qui n'est pas créée aux deux autres niveaux du récit. Par conséquent il sera utile de relever ici les plus importants des repères temporels secondaires.⁴⁰

L'action commence en juillet 1944 (305). Après plusieurs récits itératifs, la première séquence nous montre Mlle de Chamarande "trois semaines" après son arrivée (321). C'est le 20 juillet 1944--jour de l'attentat contre Hitler--et vraisemblablement les trois Français sont eux aussi à Baden-Baden depuis le début du mois. Arrivée au mois de septembre dès la page 382, l'histoire a lieu en octobre à partir de la page 463. Dans la séquence 7 on lit que les fumées étaient plus épaisses "depuis quatre jours" (477); que les gitans devaient rester à Zornhof pendant "trois semaines" (489); et, autre repère proleptique, que "plus tard, quelques semaines," tout le

⁴⁰ Ce relevé se limitera aux repères internes du récit 1944.

monde à Zornhof a eu à s'occuper des mares (492).⁴¹ Toujours à l'intérieur de la même séquence, le narrateur-héros nous confie qu'il pensait "depuis des mois" à partir (498). Dans la séquence suivante--après une rupture temporelle--on apprend au sujet de la bossue qu' "elle n'allait plus aux poissons, elle n'avait pas vu ses parents depuis des mois..." (509), et que la comtesse Tulff-Tcheppe va passer "une semaine chez le Landrat..." (521). Dans la séquence 9 c'est Kracht qui "s'est tout ridé, en pas deux jours..." (527) à la suite de la crise de la Kretzer. La comtesse Tulff-Tcheppe paraît enfin dans la séquence 10, ce qui suscite la pensée suivante de Céline-personnage: "on parle d'elle depuis trois mois!..." (539).⁴²

Plus loin, la séquence 14 nous apprend que les oies exigent des "brouettées de feuilles, comme l'autre jour!" (585) ce qui se réfère effectivement à un événement de la séquence 10 (40 pages plus tôt). A propos de la seconde crise de la Kretzer, on lit dans la séquence 16 que Céline l'avait déjà vue ainsi: "elle y était restée [dans sa chambre] des semaines

⁴¹ Notons au passage que cette annonce (au niveau du récit 1960) s'insère parfaitement dans la temporalité du récit. En effet la citation fait partie de la septième séquence-journée alors que l'épisode des meurtres n'a lieu que 11 séquences plus tard. Puisqu'il y a en outre dans cette période deux ou trois jours qui ont été réduits à une ellipse, la durée totale entre l'annonce et le moment de l'histoire en question s'élève vraiment à deux semaines.

⁴² Les trois Français ne sont à Zornhof que depuis environ un mois et demi, mais il est possible qu'il s'agisse de discours indirect libre ici et que cette remarque puisse s'attribuer à un personnage autre que le narrateur-héros.

en espèce de léthargie..." (601).⁴³ Quant à la séquence 17, elle commence huit jours après la séquence 13: "huit jours qu'on l'avait vu partir [le Rittmeister]..." (608).⁴⁴ Après l'épisode des meurtres (s. 18) le narrateur nous fait savoir que les "Marauder" avait déjà fait des piqués "il y a un mois..." (643), et que la comtesse Tulff-Tcheppe évitait les trois Français "depuis huit jours..." (644).⁴⁵ La séquence suivante nous apprend qu' "on n'a pas vu d'automobile depuis des mois..." (654). Enfin, la séquence 20 précise que "ça faisait bien deux mois qu'ils [Hjalmar et le pasteur] avaient pris la clé des champs..." (663).

Contrairement à ce que l'on est porté à croire, ces repères temporels s'accordent assez bien à la fois avec les dates fournies à l'intérieur du récit et la suite de séquence-journée. Il est vrai qu'il existe parmi eux des imprécisions et des exagérations. Par exemple, étant à Zornhof seulement depuis septembre jusqu'en octobre, Céline ne peut pas vraiment avoir pensé à quitter l'endroit "depuis des mois" (498). De même la comtesse Tulff-Tcheppe reste bien plus longtemps que la "semaine" prévue par Kracht. Quant à l'indication temporelle qui placerait le retour de Hjalmar et du pasteur à "bien deux mois"

⁴³ L'intervalle entre cette séquence et la huitième qui avait raconté la première crise se voit augmenté de deux jours racontés par un sommaire entre les séquences 14 et 15 (592).

⁴⁴ Les deux jours réduits à un sommaire entrent de nouveau en jeu ici. Du reste le même chiffre est repris quelques pages plus loin: "huit jours qu'elles étaient sur eux, au fond de cette crevasse, à s'amuser..." (614).

⁴⁵ Le pique-nique avait eu lieu dans la séquence 11 et ils n'avaient en effet pas revu la comtesse depuis ce jour-là.

(663) de leur départ (502), elle constitue naturellement une exagération. Car leur départ avait eu lieu plus tôt le même mois: on est en octobre depuis la page 463 et on y restera jusqu'à la fin du roman. Cet effet de grossissement pris à part, les divers repères temporels ne se contredisent pas du tout.

Restent toutefois de grandes ellipses. D'une part, plus d'un mois est passé sous silence entre les pages 305 (juillet) et 382 (septembre); de l'autre, plusieurs semaines de l'histoire ne sont pas racontées entre les pages 382 et 463 (octobre). Mais ces ellipses sont pour la plupart invisibles. Elles le sont du reste d'autant plus qu'on ne saurait les situer entre les séquence-journée, car celles-ci s'enchaînent presque toujours d'un jour à l'autre.

Une conclusion s'impose donc: le plus grand nombre des ellipses hypothétiques se situent à l'intérieur même des séquence-journée. Il se trouve ainsi que c'est précisément en ce qui concerne la durée que les exigences de la chronique et du roman s'affrontent le plus violemment. Céline-chroniqueur se croit obligé de nous fournir des repères externes et historiques. Céline-romancier, par contre, se plaît à ourdir une trame d'épisodes qui s'enchaînent de très près. Chacun de ces deux systèmes de repères temporels, internes et externes, peuvent fonctionner indépendamment. Toutefois, lorsqu'ils se trouvent ensemble dans le même roman, ils ont pour effet de miner la création du sentiment de la durée narrative.

Voilà une des questions les plus épineuses auxquelles doit s'adresser l'auteur d'une histoire partiellement autobiographique. Dans le cas de Louis-Ferdinand Céline, on a

pourtant l'impression très nette qu'il a été non seulement conscient de ce problème, mais aussi qu'il s'en est servi dans le but de créer une forme typiquement célinienne du roman. Car de même que l'ordre chronologique du récit est sans cesse fragmenté par des anachronies, la continuité des séquence-journée est interrompue par des ellipses.

Mais revenons à des considérations plus précises. En voulant analyser la représentation de la durée il est important de tenir compte du récit de paroles. On sait que le discours rapporté s'approche le plus de l'isochronie entre diégèse et récit, tandis que les discours transposé et narrativisé constituent divers degrés d'accélération du récit. Or, le pourcentage de discours rapporté varie beaucoup d'une partie à l'autre de Nord. D'une part, le récit complémentaire (le récit 1960 dans une partie relevant principalement du récit 1944, et vice versa) contient toujours fort peu de la totalité du discours rapporté. D'autre part, les scènes et les séquence-journée peuvent être plus ou moins dialoguées. On sait que dans le récit 1944 les scènes individuelles disparaissent au profit des séquence-journée et que les seules scènes indépendantes du roman se trouvent dans le récit 1960. C'est là, dans les scènes de l'anniversaire d'Achille, la visite de Roger Nimier et la visite de Mlle Marie (mouvements 8, 21 et 41) que le taux de discours rapporté s'élève respectivement à 38%, 31% et 46% des groupes verbaux. Dans le reste du roman, écartant tout ce qui n'est pas récit 1944, le taux moyen du discours rapporté dans le roman s'élève à 24% des groupes verbaux du roman. Ce chiffre nous servira de norme.

Le pourcentage de discours rapporté dans les parties C, D et E (respectivement de 19%, 17% et 21%) est inférieur à la norme de 24%. Il s'agit du séjour à Zornhof où l'absence d'amis, et de francophones en particulier, diminue la longueur des conversations. Les paroles allemandes étant d'habitude transposées, la diminution du discours rapporté correspond dans ces mêmes parties à une légère augmentation du discours transposé: de la moyenne de 11%, à 14%, 18% et 13% respectivement. Par contre les parties A et B, où le discours rapporté s'élève à 42% et à 33%, dépassent la norme. La première partie étant très courte, les conversations avec Mme von Seckt l'emportent. Dans la deuxième partie, six fois plus longue, ce sont les conversations de Céline avec Harras et, à un moindre degré, avec La Vigue, Pretorius et Picpus qui sont à la base de l'indice élevé du discours rapporté. Quant au discours transposé, il suit de nouveau le développement inverse du discours rapporté. A l'augmentation de celui-ci correspond la diminution de celui-là: de la norme de 11% à 3% et 6% respectivement.

Passant au niveau des séquence-journée, les anomalies deviennent plus frappantes. D'une part il y a les séquences qui ne s'écartent pas sensiblement de la norme du discours rapporté. C'est le cas des séquences Pretorius-Picpus-Grünwald (346-375), la première journée à Zornhof (431-58) et le pique-nique (548-62) dans lesquelles les pourcentages respectifs de 24%, 25% et 22% de discours rapporté restent très près de la norme de 24%. D'autre part, on trouve certaines séquence-journée--coincidunt toujours avec la présence d'Harras qui est le principal interlocuteur de Céline-personnage--où le

taux de discours rapporté dépasse la norme: 43% pour la journée Felixruhe (381-400), 40% pour l'arrivée à Moorsburg-Zornhof (400-29), 35% pour la dernière grande séquence (674-707). Il y a aussi, bien entendu, le groupe de séquences où la quantité de discours rapporté est inférieure à la norme, à savoir les séquences pasteur-cul-de-jatte-gitans (460-502), le banquet (538-46), l'expédition à travers champs (605-31), les meurtres (631-49) et l'enquête (654-61). Il faut pourtant remarquer que même à l'intérieur de ce dernier groupe le pourcentage du récit de paroles--c'est-à-dire la somme des discours rapporté et transposé--ne tombe jamais au-dessous de 22% (la moyenne de discours rapporté dans le roman entier).⁴⁶ Dans certaines séquences où la prépondérance de l'allemand rend le discours rapporté incommode, il arrive même que la quantité de discours transposé le dépasse considérablement. Il en est ainsi dans les séquences suivantes: la crise de la Kretzer (510-24), la beuverie (525-36), la promenade à Moorsburg (563-73) et les "Mauser" (581-91).⁴⁷

On s'aperçoit donc qu'au niveau des séquences, le discours rapporté est très dispersé. En termes quantitatifs il se trouve toujours en deuxième place, venant après le discours non-dialogué, et parfois même en troisième place, après le discours transposé. Il faut donc conclure que le récit célinien

⁴⁶ Les chiffres pour chacune de ces séquences respectivement sont les suivants: discours rapporté 13%, discours transposé 10%; 15%, 10%; 13%, 11%; 12%, 12%; et 12%, 10%.

⁴⁷ En voici les pourcentages respectifs de chaque séquence: discours transposé 16%, discours rapporté 8%; 25%, 10%; 21%, 17%; et 21%, 8%.

n'est pour ainsi dire jamais isochrone, tant le discours rapporté est dispersé. Et même si l'on voulait exciser des séquences et des scènes tous les dialogues qui s'y trouvent, on les trouverait eux-mêmes lardés de verbes déclaratifs et surtout--caractéristique du récit célinien--de commentaires du dialogue faits à la fois par Céline-personnage et par Céline-narrateur.⁴⁸

* * *

Ayant abordé la question de la durée par le biais des structures, nous avons trouvé que, tout comme les anachronies, les sommaires et les ellipses contribuent à fragmenter le récit. Cette influence est toutefois amplement équilibrée par l'enchaînement des scènes qui forment des séquence-journée. Ainsi donc, pour la durée, comme pour l'ordre, Céline a réussi à transformer la temporalité univoque de son histoire de telle manière qu'elle devient la temporalité typiquement équivoque d'un récit célinien. Aux niveaux de la durée et de l'ordre l'auteur a essayé de désorienter le lecteur, mais jamais trop, pas assez en tout cas pour qu'il se décourage et abandonne la lecture.

⁴⁸ Le rôle des commentaires et des verbes déclaratifs sera étudié en plus de détails dans la section du chapitre IV sur le récit de paroles.

Mais l'ordre et la durée ne sont pas les seuls aspects de la temporalité que Céline déforme dans son récit. Il nous reste à analyser l'emploi particulier qu'il fait de la fréquence narrative.

CHAPITRE III

LA FRÉQUENCE NARRATIVE

Si l'on n'examinait pas de près les structures temporelles de Nord, on pourrait être porté à croire que tout le récit est au singulatif. Or, il n'en est rien. Une analyse de la fréquence narrative nous montre clairement qu'il existe une grande différence entre la relative simplicité de l'histoire de Nord et le récit qu'en fait le narrateur.

Au chapitre précédent on a vu que la plus grande partie du texte de Nord est en effet au singulatif. Les 21 séquence-journée, par exemple, racontent toutes une fois les événements qui ont eu lieu une fois. Il y a néanmoins plusieurs passages--surtout dans la première partie du roman--où le récit devient itératif. Mais le récit itératif, comme c'est le cas pour la description de la vie quotidienne à Baden-Baden, ne fournit généralement que l'arrière-plan de l'action. Il s'agit donc là d'un emploi plutôt traditionnel de l'itératif.

L'itération joue de toute manière un rôle assez limité dans Nord. Car, pour en faire un emploi important, il faut avoir un esprit de synthèse comme celui d'un Marcel Proust, ce qui semble manquer à Louis-Ferdinand Céline. Par contre, c'est plutôt la répétition qui caractérise le style célinien. Le

narrateur présenté par l'auteur comme étant un peu gâteux ne cesse de se répéter, tant il y a de souvenirs qui le hantent et de digressions qui viennent interrompre son récit. L'analyse de la fréquence narrative élucidera cet aspect essentiel de la temporalité de Nord que nous n'avons jusqu'ici mentionné qu'en passant.

Le singulatif

A la différence de Voyage au bout de la nuit où les scènes itératives occupent peut-être un quart du texte, Nord est un roman de scènes singulatives. Racontant une histoire qui recouvre moins de quatre mois, le narrateur se voit naturellement porté à garder l'immédiateté de l'action.

Puisque le présent chapitre a pour principal sujet la question de la fréquence--avec ce que ce mot dénote de répétitif--nous n'allons pas nous attarder ici à étudier le récit purement singulatif, qui fait déjà l'objet principal des quatre autres chapitres. Reste néanmoins à examiner ce que nous appellerons le singulatif-répétitif: où l'on raconte "n fois ce qui s'est passé n fois" (G 146). C'est un aspect par définition singulatif, mais qui constitue un premier pas vers la répétition.

---- le singulatif-répétitif

Le singulatif-répétitif se trouve d'habitude dans un contexte singulatif où la récurrence n'est pas suffisante pour mériter l'itératif. C'est ce qui arrive quand La Vigue est reconnu par les autres réfugiés: "Il remercie... une fois... deux fois... il s'incline... et il remballé son saint-frusquin..." (338). Le singulatif-répétitif souligne souvent la tension, comme lors de la crise du cul-de-jatte: "il lui hurle: putain!... putain!... deux fois!..." (480), et de celle de la Kretzer: "ça l'excite qu'on la regarde pas!... trémousse!... trémousse! presse ses deux tuniques sur sa bouche... les embrasse!... embrasse!... elle pleure dans le sang..." (522). Ailleurs le singulatif-répétitif sert à évoquer l'ennui du "frère de l'affreux": "je l'ai excédé... il bâille vers le buste de son frère, tout à l'autre bout de l'amphithéâtre... et puis il rebâille et puis s'en va... il est très las..." (651). A chaque occurrence dans l'histoire correspond donc une évocation distincte dans le récit. Pour cette raison il n'est pas étonnant de trouver que le singulatif-répétitif est souvent déterminé par le verbe "répéter."¹ C'est que, malgré l'apparence répétitive de ce verbe, le récit reste en principe nettement singulatif. Cela se voit clairement dans ce dialogue entre Céline et La Vigue:

¹ Se répètent par exemple Kracht (413 et 572); Céline-personnage (340, 629 et 633); La Vigue (635 et 673); et Harras (697).

Je lui indique...
 "Par là Berlin!... t'entends? broum!... t'entends
 Berlin? ils pilonnent!
 --Ah c'est vrai, fils!... t'as raison!"
 Il répète comme moi: broum! (673).²

Le singulatif-répétitif ne prend pas non plus nécessairement toujours la même forme. Dans l'épisode de la gitane Céline-personnage demande à deux reprises ce qu'a répondu le guéridon. Le message avait été le même chez l'héritière que d'abord dans leur "réduit de tour" (498). Il est néanmoins raconté deux fois, ce qui souligne la hantise de Céline-personnage. La première fois c'est en discours rapporté: "'Qu'elle vous voyait toi et La Vigue dans une grande maison très sombre... très grande... [...] Une maison avec des barreaux...'" (497); la seconde, en discours transposé: "Que nous deux La Vigue passions à travers les flammes et puis après, des flammes encore! on était alors enfermés dans une très grande maison toute noire... toute noire avec plein de barreaux" (498). La réplique de Iili "'Les mêmes choses!'" aurait suffi, mais le narrateur a choisi d'insister sur la prophétie de la prison.

Ces exemples n'ont rien d'étonnant. Il en existe pourtant d'autres où le singulatif-répétitif aurait pu tout aussi bien se réduire à un récit itératif. On pense notamment à la série des "'eh bien! tu sais!'" de La Vigue. Le fait d'avoir gardé le singulatif-répétitif, rend cependant la situation bien

² Il faut cependant noter que, sans l'existence d'un premier énoncé auquel se référer, le verbe "répéter" prend un sens itératif. C'est effectivement ce qui arrive lorsque "[La Vigue] répète, c'est tout 'tu sais, vraiment!...' il en sort pas..." (596).

plus pressante:

"Eh bien! tu sais!... eh bien! tu sais!..."

Tout ce qui lui revenait notre misanthrope... et à nouveau... les yeux fixés... droit devant lui...

"Eh bien!... tu sais!"

La forte impression qu'il avait gardée de notre Rittmeister partant à l'ennemi...

"Eh bien!... tu sais!" (581).

L'existence du singulatif-répétitif laisse déjà prévoir le discours répétitif chez Céline. Le singulatif-répétitif fait partie intégrante à la fois de sa vision romanesque (les événements ne cessent de se reproduire) et de son style (la répétition est le procédé le plus simple et le plus efficace de la mise en relief).

L'itératif

L'itératif ne représente que 3% des groupes verbaux dans Nord. Par ailleurs, comme c'est le cas pour tout élément du récit chez Céline, même ce nombre d'occurrences plutôt restreint est très fragmenté. La longueur moyenne des passages itératifs est d'environ 3 groupes verbaux. Les séquences itératives sont donc plus longues que les séquences anachroniques dont nous savons que la longueur moyenne ne dépasse pas 2 groupes verbaux. Toutefois il n'existe que quatre segments itératifs qui comportent plus de 10 groupes verbaux. Le plus long d'entre eux raconte la vie quotidienne des trois Français à Grünwald:

On montait prendre l'air vers midi, on remontait au jour, pas longtemps, avec le lieutenant Otto... Bébert avec nous... une petite promenade, zigzag, entre les rouleaux de barbelés... un regard aux bains finlandais, aux confrères à poil, qui nous faisaient des signes d'amitié... ils m'en voulaient pas de la grenade... est-ce qu'ils se doutaient?... on reprenait le sentier du retour dans les pas du lieutenant Otto... il nous prévenait bien: mines partout!... l'aimable parci... [...] cette petite promenade zigzag finie, rentrés au sous-sol, y avait échanges d'aimables propos, avec des demoiselles-secrétaires... mais jamais un mot sur les fronts, ni sur les avions, ni la politique!... mais sur Bébert, ses petites façons, s'il avait attrapé d'autres rats?... ces demoiselles nous parlaient aussi de ces gens qui habitaient là, au-dessus, autrefois, avant la guerre... disparus... des grandes familles de Grünwald... les bombardements, les décombres... pour avoir l'air un peu quand même occupé, je m'intéressais aux télégrammes... [etc.] (379-80).

Il s'agit tout simplement du récit itératif des activités habituelles des trois Français pendant leur court séjour à Grünwald.

On trouve l'itératif dans chacune des cinq parties du roman: A = 103 groupes verbaux, B = 123, C = 203, D = 61 et E = 73. Cependant, compte tenu de la longueur respective des cinq parties, le pourcentage de chacune consacré à l'itératif reste très bas. Après la brève première partie (seulement 4% du roman) où l'itératif représente 12% des groupes verbaux, le taux tombe subitement à 3% dans les parties B, C et D avant de disparaître presque totalement (1%) dans le dénouement. Ainsi il devient apparent que l'itératif ne dépasse pas dans Nord sa fonction première d'exposition, de présentation de la toile de fond de l'histoire. Si cette fonction s'étend aussi dans une certaine mesure aux autres parties du récit, c'est seulement parce que les changements successifs de lieu (de Baden-Baden à Zornhof en passant par Grünwald) nécessitent

toujours de nouvelles mises au point. L'examen de détail fera mieux ressortir le côté conventionnel de l'emploi de l'itération dans Nord.

L'itératif est avant tout descriptif. Les avions qui passent sans cesse font l'objet privilégié du récit itératif. A Eaden-Baden ce sont "des Marauders, des malpolis, [qui] faisaient semblant de viser l'hôtel... semblaient!... et pas du tout!... looping et pirouette et salut!... filaient bombarder la campagne!..." (309). La situation est pire à Zornhof: "les avions se gênaient plus du tout, ils traversaient, comme en routine... maintenant la nuit, tous leurs feux brillants, clignotants [...]" (499); et, un peu plus loin:

ils s'en occupaient de jour et de nuit, retourner les ruines et cratères!... toutes nos soupes en étaient vibrantes, petites rides et vagues, comme le Führer dans son cadre, les murs, les vitres, les très grands arbres... (518).³

L'itératif sert aussi à décrire les "mahlzeit" où tous les gens "faisaient semblant d'aimer la soupe [... et] en redemandaient" (509). Sur cet arrière-plan qui n'est évoqué qu'une seule fois, se détacheront ceux d'entre les "mahlzeit" pour lesquels des événements particuliers nécessiteront un récit singulatif.

La plupart des autres récits itératifs simples figurent dans la section sur Baden-Baden. Il y a par exemple "la fin des repas" (307), les activités du casino (309), les "veuves de guerre" dans la pâtisserie (310) et les croupiers au travail

³ D'autres exemples se trouvent aux pages 451, 471, 644 et 680.

(310). Dans le reste du roman ce genre d'itératif général est moins fréquent. On trouve pourtant la cuisine qui se fait toujours en cachette (496), la distribution quotidienne des cigarettes (510 et 621) ainsi que les rats: "depuis que Iago y est plus [dans le couloir], les rats font ce qu'ils veulent, fondent des familles, se battent, ramènent des canards, les dévorent vivants..." (596).

Outre ces quelques exemples, le côté descriptif de l'itératif se manifeste surtout dans l'évocation des personnages. Autrement dit, Céline décrit les personnages non pas comme ils lui paraissaient à un moment donné, mais plutôt comme étant définis par leurs actions pendant une certaine durée. La pause descriptive est ainsi remplacée par une description qui s'insère dans le temps. C'est-à-dire qu'elle représente des événements--passés ou présents--plutôt que simplement un état présent. A titre d'exemple prenons le "sport" du Rittmeister:

c'est les mômes qui montaient sur lui, le faisaient avancer à quatre pattes... "youp dada!" le fouettaient avec sa cravache!... au sang! il adorait!... tout le tour du bureau! plus vite! plus vite!... log!... jusqu'à sa chambre, à côté... il leur criait: "sorcières! sorcières!"... ses vieilles fesses toutes nues!... (415).

Cette façon de caractériser les personnages secondaires se retrouve assez fréquemment dans Nord. On pense en particulier à Schulze qui ne cessait de se plaindre de la cuisine (308), à Mlle de Chamarande qui faisait toujours "valoir son séant" (321), à Iago qui devait tirer "le 'Rittmeister', le fouettard à vélo, le tour du village, chaque matin" (453), à Léonard et

Joseph qui voyaient toujours tout (486), au Landrat qui prenait plaisir à faire exécuter des prisonniers (486 et 538), à Kracht qui se rasait la moustache et puis se la laissait revenir (572) et, enfin, à la Kretzer et à La Vigue qui ne cessaient l'une de bavarder (463 et 510), l'autre de divaguer (547, 596, 631 et 634).

Passons maintenant au récit 1960. On y trouve un emploi assez varié de l'itératif. Il y a des souvenirs d'événements répétés comme les nuits d'insomnie,⁴ la distribution du lait "supplémentaire" à Ezons⁵ et les protestations des éditeurs:

combien de fois ils m'ont répété: vos livres ne se vendent plus!... d'ailleurs pas que vos livres, tous les livres! les gens n'achètent plus! [...] à vrai dire, on a jamais acheté de livres, on se les faisait prêter et on les gardait... on les volait chez des amis ou aux étalages... (650).

Ce dernier exemple est doublement itératif. D'une part il y a les mots qui ont été répétés; de l'autre, le message (les activités des lecteurs éventuels) est itératif lui aussi. L'itération figure également dans la description d'Achille (327 et 650) et dans l'évocation de la vie quotidienne de Céline-personnage à Meudon: les chiens l'empêchent de dormir (546), les écuyers qu'il voit tous les jours lui paraissent bien pitoyables

⁴ Le passage qui se trouve aux pages 458-59 a déjà été cité au premier chapitre.

⁵ "Je donnais du lait 'supplémentaire' pour les 'moins de quatre ans', jamais ils en voyaient une goutte... les mères se défendaient d'autres façons, aux tickets... piquaient les baths, envoyaient les gniards jouer dehors, en bas, et bien toutes seules, [...] bâfraient! petites ogres!..." (496).

et les lecteurs lui reprochent souvent de trop s'étendre sur ses malheurs (394).

L'itératif ne se trouve pourtant pas dans tous les segments du texte. Les parties dialoguées, par exemple, ont beau créer des métarécits itératifs, l'évocation des paroles dites reste en principe singulative. C'est le cas de Werner Göring qui raconte (une fois) les nombreuses occasions où il a dansé avec la petite Tulff-Icheppe (702), d'Isis qui résume (une fois) les fréquentes crises épileptiques de son mari (481), et de Pretorius qui raconte qu'Ivan vient souvent le voir (351). Le discours rapporté ne devient itératif que si le récit indique clairement par un verbe déclaratif que les paroles elles-mêmes ont été prononcées plusieurs fois. Cela s'applique surtout au personnage de La Vigue, comme en témoignent les deux exemples suivants: "La Vigue arrête pas de grommeler... 'ce que je suis heureux!' et de me demander... 't'es pas heureux, toi?...'" (634), et il "arrête pas à chaque braoum! sur Berlin de commenter... [...] 'à côté!... à côté!...'" (631). De cette manière La Vigue finit par devenir un personnage essentiellement répétitif.

De même que le discours rapporté crée souvent un faux itératif, les aphorismes ne sont itératifs qu'en apparence. Quoique le signifié soit itératif, le signifiant n'a été émis (pensé) qu'une seule fois par Céline-narrateur et reste donc par définition singulatif. D'ailleurs, comme nous le montre la remarque suivante: "les rois, députés, ministres, profèrent toujours, décade en décade, les mêmes sottises..." (499), le sujet des aphorismes (par définition généralisé) ne s'insère

nullement dans la diégèse. Même lorsque le narrateur généralise à partir d'un événement diégétique--mettons la visite ratée chez son éditeur⁶--les personnages et les situations restent extra-diégétiques. Autrement dit, le passage n'est pas itératif parce qu'il ne peut pas être traduit en singulatif-répétitif.

On voit donc que, pour qu'il y ait itération, il ne suffit pas que le sens d'un énoncé soit itératif ou même que le côté habituel d'un événement soit spécifié ("toujours, décade en décade" ou "tous les jours"). Rien plus décisif à cet égard est le temps des verbes. L'emploi du présent de l'indicatif dans les deux exemples précédents nous avertit du fait qu'il s'agit de maximes plutôt que de passages itératifs. Le présent contribue aussi à révéler le faux itératif des métarécits.⁷ Le présent de l'indicatif comme temps de l'itération ne se trouve que par endroits dans le récit 1960 (=présent de la narration)⁸

⁶ A la page 654: "fol qui s'occupe de ces gens-là!... [...] on les appelle... ils savent plus qui?... quoi?... rien!... leur téléphone répond pour eux... 'M. Péliotrope est parti!... attendez-le!... il revient tout de suite!...' toc!... on raccroche!... n'attendez pas!... M. Péliotrope revient jamais, le bougre!... vous non plus!...."

⁷ On notera en particulier les passages où Harras renseigne Céline sur ses fréquents voyages à Lisbonne (373) et sur les habitudes du Rittmeister (404) et de Marie-Thérèse (428).

⁸ Voir par exemple les chiens que Céline entend aboyer (546) et les écuyers qu'il voit tous les jours (579).

et surtout après l'adjectif "chaque"⁹ et la préposition "depuis."¹⁰ Le présent figure seulement dans à peu près 10% des itérations. On sait, par contre, que l'imparfait est bien plus important que le présent dans ce domaine. En fait, avec le plus-que-parfait, l'imparfait détermine presque trois quarts des itératifs dans Nord. Du reste, l'imparfait étant par définition itératif, un tiers des récits itératifs n'ont aucune autre détermination ou spécification que le temps du verbe.

Comme la durée assez limitée de l'histoire est clairement indiquée, l'itératif est rarement déterminé explicitement dans Nord. On trouve seulement les quelques locutions adverbiales commençant par "depuis" et le cas exceptionnel du Rittmeister qui a été battu "deux fois par jour" pendant "huit jours" (614). La spécification, par contre, est bien plus courante. On trouve le premier degré de l'itération dans les énoncés narratifs du genre: "nous en étions là, sur un banc de marbre, Mme von Seckt nous racontant, une fois de plus, ses séjours en Chine [...]" (316); et "pour bien qu'on en parle plus, [Frau Kretzer] nous fait voir encore une fois les deux dolmans de ses deux fils [...]" (445). Le nombre de récurrences

⁹ En voici quelques exemples: Iago "le tire, le 'Rittmeister', le fouettard à vélo, le tour du village, chaque matin [...] deux fois chaque matin..." (453); La Vigue "arrête pas à chaque braoum sur Berlin de commenter... sa réflexion, en écho, comme ça: 'à côté!... à côté!...' il en sait rien! si c'est à côté! ils peuvent taper juste!... en tout cas il louche à chaque coup..." (631); et "chaque 'piqué' ils [les avions] illuminent vingt... trente chandelles au phosphore!..." (644).

¹⁰ Par exemple c'est "depuis novembre 14... [que Céline s'] arrange avec bruits d'oreilles..." (458) et "depuis que Iago y est plus, [dans le couloir que] les rats font ce qu'ils veulent [...]" (596).

reste non-spécifié et pourrait bien se limiter à un total de deux ou trois occurrences.¹¹ De même, le sergent cuistot a entendu "cent fois" la tirade du sergent manchot (592) et Céline-personnage a raconté "mille fois" ses malheurs à Mlle Marie (650). Cet effet de grossissement ne représente pas nécessairement plus de récurrences que les premiers exemples.

La spécification tend à être imprécise. On trouve naturellement de nombreux "souvent" et "toujours," et plusieurs "de temps en temps." Un peu plus explicites, les "tous les jours,"¹² "tous les soirs" (510 et 686) et "tous les matins" (308) demeurent cependant assez vagues. Les spécifications les plus précises concernent Schulze qui reçoit des renseignements "heure par heure" (308), Iago qui fait le tour de Zornhof "deux fois chaque matin" (453), et Céline qui se ramasse "tous les trois pas" (347) et qui distribue "deux paquets de Lucky par jour" (586).¹³ On voit donc que dans Nord la spécification de l'itératif reste très générale. C'est que Céline se garde bien de donner des précisions qui risqueraient de gêner la narration des quatre mois de l'histoire.¹⁴

¹¹ Il en va de même pour "déjà plusieurs fois qu'il [Kracht] se la rase, sa mouche à l'Adolf..." (572).

¹² Aux pages 321, 394, 414, 510 et 579.

¹³ Voir aussi les avions qui bombardent "de jour et de nuit" (518), pulvérisant ainsi "une ville par jour" (471).

¹⁴ Même l'exemple de la bossue qui "chaque lundi [...] ramènerait une bouteille pleine de petits poissons..." (422) ne constitue pas vraiment un itératif spécifié, car le verbe est au conditionnel ce qui met en question la réalisation du projet. Par ailleurs, le fait que la phrase est en discours indirect libre, annule la qualité itérative en plaçant l'énoncé au niveau pseudo-diégétique (c'est-à-dire au singulatif).

On se rappellera du reste qu'un tiers des récits itératifs dans Nord n'ont aucune spécification du tout. Pour cette raison les transitions entre l'itératif et le singulatif sont souvent presque imperceptibles. Le récit du "mahlzeit" nous en fournit un bon exemple:

Je vous disais donc, à table, au cérémonial mahlzeit toutes les secrétaires et Kracht, reprenaient de la soupe, comme nous... nous absolument sans grimaces, eux un petit peu... Kracht pour encore plus de zèle, se met à rétrécir sa moustache, plus mince que celle du Führer... trois poils... toute la table en faisait la remarque, pas hautement, mais pire, chuchotant...

Et pas qu'avaler la soupe tiède, il fallait aussi converser... bien faire preuve et tous les jours d'excellent moral... commenter les dernières nouvelles... Frau Kretzer était notre gazette... d'où elle savait?... elle a jamais dit... juste la plus récente nouvelle: leur Revizor, l'Inspecteur-juré pour le Brandebourg, était parti de Berlin il y avait plus de trois semaines, il devait s'être perdu... et on pouvait rien faire sans lui, tous les comptes de la Dienststelle devaient attendre... aucun signe!... il devait venir par Moorsburg... peut-être retenu quelque part?... mais où?... par qui?...

Vite un autre sujet!... quand Frau Kretzer pleurait plus elle plaisantait, folichonnait d'une façon assez gênante, je veux dire pour les hommes... là à propos d'une roulotte, dans notre parc... (510-11).

Sur l'arrière-fond des repas habituels ("reprenaient") se détache l'incident singulier de la moustache de Kracht ("se met à rétrécir") qui suscite plusieurs observations ("faisait la remarque"), observations qui se limitent pourtant à ce repas particulier. Ensuite le récit retourne aux "mahlzeit" en général ("il fallait [...] converser") avant de passer encore une fois au singulatif avec "la plus récente nouvelle." Enfin vient une dernière évocation, itérative et sommaire celle-ci, au sujet de Frau Kretzer ("pleurait," "plaisantait," "folichonnait") avant

que le récit ne se transforme définitivement en récit singulatif.

Ainsi donc, l'itératif est presque aussi fragmenté que les anachronies. Ce pointillisme très voulu deviendra encore plus frappant dans le discours répétitif.

Le répétitif

Dans Nord le discours répétitif est bien plus important que le discours itératif. Le narrateur s'en rend compte lui-même: "tant pis si je gâte et me rabâche, ma muse flageole..." (551).¹⁵ C'est d'ailleurs une des caractéristiques du vieux narrateur autodiégétique qui essaie de se rappeler le passé après une quinzaine d'années. Mais cette motivation psychologique de la répétition n'en rend pas compte à elle seule, car la répétition a aussi des fonctions bien définies sur le plan de la narration. Elle forme une partie intégrante du récit célinien: récit pointilliste, lardé de digressions, qui revient sans cesse sur ses traces pour se répéter et pour maintenir le "dialogue" avec le lecteur. Dans Nord l'aspect répétitif représente une gamme qui va du niveau grammatical (la

¹⁵ Avant de sortir de la plume du narrateur, cette critique avait déjà été attribuée aux lecteurs: "bien des personnes, même assez patientes, m'ont fait dire que je rabâchais..." (503); et puis au narrataire: "Je l'ai raconté dans un autre livre, vous me direz... vous vous faites vieux, vous rabâchez, alors?... n'en pouvez mais!..." (551). Voir aussi: "on peut dire que le monde ne s'occupe pas des corps, [...] je me répète!..." (478).

reprise de pronoms ou de substantifs à l'intérieur de la phrase) jusqu'au niveau des épisodes (la reprise de certaines parties du récit).

Si nous abordons le problème de la répétition par le biais des énoncés plutôt que par celui des situations narratives, ce n'est pas parce que la répétition n'existe pas à ce niveau-là,¹⁶ mais seulement parce que l'étude des situations narratives dépasse les limites de l'étude du "discours." L'une appartient à l'histoire, l'autre au récit. Par ailleurs nous ne reprendrons pas ici la discussion des rappels et des annonces. Quoique ces formes d'anachronies aient toutes les deux des qualités répétitives, elles sont en premier lieu des analepses et des prolepses internes et ont déjà été analysées comme telles dans le chapitre sur l'ordre narratif. Qu'il suffise donc de répéter que les rappels (où le récit "revient sur ses propres traces" comme dans "je vous ai dit" ou "je vous ai raconté") représentent un tiers de toutes les analepses du roman; et que les annonces comme "je vous raconterai" jouent elles aussi un rôle important parmi les prolepses. L'essentiel à ce propos est de se rappeler que l'aspect répétitif ne se limite pas seulement aux récits premiers, mais qu'il se répand partout dans le texte, jusque dans les anachronies.

¹⁶ C'est tout le contraire, et nous en avons déjà relevé des exemples au chapitre précédent, dans la section sur les "situations récurrentes."

Suivant l'ordre de la longueur grandissante des énoncés répétés, nous commencerons par la "reprise"¹⁷ pour examiner ensuite les traductions, les commentaires et, finalement, la répétition d'énoncés narratifs plus longs.

---- la reprise

Le phénomène de la "reprise" (le "retour du discours sur une de ses parties")¹⁸ que Léo Spitzer avait relevé à propos de Voyage au bout de la nuit, ne figure pas moins dans Nord. Cette catégorie de répétition se situe uniquement au niveau de la phrase, fait qui la distingue des analepses internes, ou rappels. Il s'agit ici tout simplement de l'état embryonnaire des rappels dont nous savons l'importance capitale parmi les anachronies de ce roman. On trouve donc déjà au niveau grammatical la "phrase segmentée," ce "langage par

¹⁷ Catherine Vigneau, "Remarques sur la reprise et l'anticipation dans Voyage au bout de la nuit et Mort à Crédit," Grammatica, 11 (1975), pp. 3-36. Etant donné que le terme de "rappel" aurait prêté à des confusions avec les analepses internes du même nom, nous utiliserons ici le terme global de "reprise" dans le même sens que Léo Spitzer avait donné au terme "rappel" dans son article "Une habitude de style, le rappel chez Céline." Publié pour la première fois en 1935 dans Le Français Moderne, cet article a été repris dans Les Cahiers de l'Herne, rééd. 1972, pp. 443-51.

¹⁸ Spitzer, p. 446.

retouches et par corrections,"¹⁹ qui se manifestera tout aussi bien dans le pointillisme et la fragmentation au niveau du discours narratif.

La reprise existe sous trois formes distinctes dans Nord.²⁰ Par ordre d'importance quantitative décroissante on trouve en effet:

1. pronom ou substantif --> repris par pronom ou substantif (344 cas);
2. pronom --> repris par nom propre, et vice versa (174 cas);
3. pronom --> repris par pronom plus nom propre (13 cas).

On distingue quatre variations de la première forme:

pronom-pronom: par exemple "moi, je pouvais être un peu songeur" (391);²¹

¹⁹ Spitzer, p. 443. Notons en passant que l'auteur insiste aussi dans son article sur l'aspect connotatif de la reprise: "L'expression binaire fait une impression plus populaire et aussi plus ironique que l'expression objective et simple" (p. 448). Quoique très riche en résultats, cette approche plutôt psychologique dépasse les bornes de l'étude du "discours narratif" proprement dit.

²⁰ C'est seulement à titre d'exemple du premier pas vers le discours fragmenté que nous abordons ici l'analyse de la reprise au niveau grammatical. Nous n'avons nullement l'intention d'en faire une étude linguistique. C'est du reste pour les mêmes raisons que nous parlerons uniquement des reprises du sujet du verbe, laissant de côté celles de l'objet. De toute manière, quoique les reprises de l'objet soient bien moins nombreuses dans Nord que dans Voyage au bout de la nuit, on pourrait s'attendre à faire à peu près les mêmes découvertes dans les deux cas.

²¹ Etant donné qu'il est question ici seulement de répétition, nous ne distinguons pas entre "reprise" et "renforcement," comme le fait Mme Vigneau (p. 4), et n'hésitons donc pas à inclure les "moi, je" et "lui, il" parmi les reprises.

pronom-substantif: p. ex. "il est chaud le chariot" (701);

substantif-pronom: p. ex. "les croupiers eux s'amusaient pas" (310);

substantif-substantif: p. ex. "les oies, deux troupes d'oies viennent nous voir" (598).

La deuxième forme de reprise comporte deux combinaisons possibles. Il y a pronom-nom propre, comme "je vois qu'il n'a plus sa petite moustache, Kracht..." (572) et aussi nom propre-pronom, comme "Kracht savait, lui..." (520). La troisième forme n'a qu'une combinaison possible: pronom-nom propre-pronom, comme "lui là La Vigue de me raconter cette lutte de nuit, il en tremble..." (632).

Les trois formes se trouvent d'ailleurs complémentées par des reprises marginales. Il s'agit de la reprise du pronom sous-entendu de l'impératif. Ces reprises ressemblent aux autres à cette exception près que la suppression normale du pronom sujet dans l'impératif diminue tout simplement par un le nombre de pronoms dans les trois formes.²² En voici des exemples: "'Non!... toi reste ici!'" (457), "'Réfléchis Ferdine ce qu'on a vu!...'" (576) et "'toi Lili, reste, on sera pas longs!'" (626). On s'aperçoit ainsi que l'impératif figure surtout dans le discours rapporté, ce qui explique pourquoi la

²² Il n'existe dans Nord que deux exemples où la suppression du pronom sujet à l'intérieur d'une reprise ne se rattache pas à l'emploi de l'impératif, à savoir: "je crois qu'à nous trois faisons la terreur et le vide, admirablement..." (440) et "Kracht voulait que je l'obtienne [le permis]!... s'en foutait lui de l'Intérieur et de tous les ministres..." (529). Dans les deux cas le pronom sujet est omis parce que déjà fourni dans la proposition précédente.

deuxième forme de la reprise (pronom-nom propre) représente deux tiers de ces exemples marginaux.²³

On trouve donc un total de 606 reprises du sujet, qui se répartissent comme suit parmi les trois formes: 1. = 361, 2. = 227 et 3. = 18. Les combinaisons du pronom et du substantif restent la forme la plus importante (60%). Viennent ensuite les diverses combinaisons du pronom et du nom propre (37%) et, finalement, celles du double pronom suivi du nom propre (3%).

Regardons maintenant de plus près la distribution des reprises au niveau de la phrase. Sans vouloir distinguer, comme le fait Mme Vigneau, entre "reprises" et "anticipations"--tant cette distinction penche du côté des anachronies plutôt que de celui de la répétition--il sera néanmoins intéressant de voir la position des reprises par rapport aux verbes.

On constate ainsi que dans 54% des cas les deux ou trois éléments repris précèdent le verbe comme dans "nos deux dames Tulff-Tcheppe et Marie-Thérèse voulaient s'affronter au ping-pong..." (689). Dans ce groupe de reprises on trouve notamment la plupart des "moi, je", des "nous, on" et des noms propres plus un pronom. Par contre, dans 46% des cas les deux ou trois éléments de la reprise encadrent le verbe, comme dans l'exemple suivant: "elles sont intenable, les petites filles!..." (405). Cette sous-division est caractérisée surtout par les pronoms et les substantifs à la troisième personne du singulier et du pluriel, et par les noms propres avec pronoms de

²³ Les éléments de cette sous-division se distribuent à raison de 17, 53 et 5 cas respectivement pour les trois formes de reprises.

la deuxième personne du singulier ou du pluriel. La différence quantitative de la position des reprises n'est pas assez grande pour mériter de formuler des hypothèses à son égard. Même le discours rapporté n'y joue pas un rôle décisif. Il suffira de dire que dans Nord Céline fait preuve d'une légère préférence pour la reprise située devant le verbe.

En ce qui concerne le discours rapporté, son influence est à chercher dans d'autres aspects de la reprise du sujet. Notons au préalable que les reprises sont trois fois plus fréquentes dans le discours rapporté que dans le discours non-dialogué. En fait 6% des groupes verbaux du discours rapporté comportent des reprises, contre seulement 2% dans le discours non-dialogué. Pour cette raison il est d'autant plus étonnant de trouver que, pour la première forme de la reprise (le sujet repris par un pronom ou un substantif) le discours non-dialogué (78% des groupes verbaux du texte) représente lui-même 92% des 117 reprises des pronoms personnels "il" et "elle" (au singulier et au pluriel), 93% des 28 reprises de "nous" et 75% des 48 reprises de "je." Bien qu'il soit naturel que les reprises de la troisième personne abondent dans la partie non-dialoguée du roman, le degré de cette prépondérance est inattendu, comme l'est d'ailleurs la grande importance relative des reprises de la première personne. Pour sa part, le discours rapporté contient les 76 occurrences de la reprise de la deuxième personne du singulier et 85% des 129 occurrences du pluriel.²⁴

²⁴ Les 15% qui figurent dans le discours non-dialogué se trouvent dans les passages où le narrateur s'adresse directement au narrataire.

On constate ainsi que Céline se garde bien de donner à tous les niveaux de son récit le même ton du français parlé que produit l'élément de la reprise.

Afin de mieux comprendre cet aspect de l'art narratif de Céline il suffit d'étudier l'emploi de la reprise dans le cas des personnages. L'auteur fait notamment une distinction très nette entre Céline-narrateur et Céline-personnage à cet égard. On notera tout d'abord que la proportion de reprises augmente de 2% dans le discours du narrateur à 10% dans le discours de Céline-personnage.²⁵ Etant donné que ces deux genres de discours s'adressent à des destinataires différents--l'un à un narrataire "vous" plutôt vague et sans nom, l'autre à des personnages précis--il est tout naturel de trouver des formes différentes de la reprise dans les deux cas. Ainsi, par exemple, le narrateur fait preuve d'une préférence marquée pour les reprises de la première forme (pronom ou substantif repris par un pronom ou un substantif), tandis que Céline-personnage se sert avant tout de la deuxième forme (pronom repris par un nom propre). De même, il n'est pas étonnant que 80% des reprises de Céline-personnage concernent des sujets de la deuxième personne alors que dans le cas du narrateur plus de 90% des reprises sont de la première ou de la troisième

²⁵ Ce dernier chiffre est d'autant plus important que Céline-personnage a à la fois le plus de discours rapporté (soit 885 groupes verbaux) de tous les personnages et le taux le plus élevé de reprises.

personne.²⁶ Les différences des deux discours n'en restent d'ailleurs pas là. Alors que le narrateur emploie 36 fois la reprise "moi, je" (ou vice versa) et 37 fois le "nous" repris par un pronom ou par des noms propres, ces constructions ne figurent pas une seule fois dans les répliques de Céline-personnage.²⁷ De même, la reprise du pronom "on" par un nom propre plus le pronom "moi"--comme dans "nous d'abord, La Vigue moi, on a à aller à la ferme, nous excuser..." (461) ou dans "on le regarde [Hjalmar], La Vigue, moi, se tasser..." (474)--est totalement absent du discours du héros ainsi que de celui des autres personnages.²⁸ Ces constatations sont plutôt inattendues parce que les pronoms "moi," "nous" et "on" constituent les éléments les plus naturels de la reprise chez un personnage. Le passage du discours non-dialogué au discours rapporté n'explique donc qu'en partie la différence de l'emploi des reprises chez Céline-personnage et chez Céline-narrateur. Elle est due également à un effet de style. Car ce cas particulier fait

²⁶ Il faut remarquer pourtant qu'en s'adressant au narrataire ou en parlant d'autres personnages le narrateur aurait pu facilement se servir bien plus souvent de la forme de reprise utilisée pas Céline-personnage.

²⁷ La reprise de "nous" est une caractéristique du discours du narrateur, emploi que l'on ne retrouve que deux fois ailleurs dans le roman, à savoir dans les répliques d'Harras. Quant à la reprise du "je," elle est plus courante. Il en existe trois exemples chez Harras et Mme von Seckt et deux chez La Vigue et le sergent manchot.

²⁸ A la différence du groupe "on" plus un nom propre, le groupe élémentaire "on, nous" figure dans le discours du narrateur comme dans celui de Céline-personnage et de Léonard et Joseph.

partie d'une tentative générale de la part de Céline de particulariser le discours de chaque personnage ainsi que celui du narrateur.

Autre phénomène inattendu, Picpus, dont le langage familier est pourtant très frappant, fait usage de la reprise du sujet le moins souvent de tous les personnages (deux fois en 82 groupes verbaux) à l'exception de Pretorius qui parle un français très soigné et sans aucune reprise. On s'aperçoit donc à propos de Picpus que la reprise ne constitue qu'un des éléments qui contribuent à créer l'impression du "langage parlé."²⁹

Le taux des reprises chez les autres personnages se place entre les deux extrêmes de Pretorius et de Céline--personnage. Prenant les personnages les plus importants, on trouve que le pourcentage de reprises tombe de 8% des groupes verbaux chez Werner Göring, à 7% chez Marie-Thérèse, 6% chez La Vigue et chez Léonard et Joseph, 5% chez Harras, Isis et Kracht, et à 3% chez Mme von Seckt.³⁰

Grâce à ces chiffres sur l'emploi des reprises--chiffres qui nous permettent de dépasser le niveau des premières

²⁹ Nous aurons l'occasion au chapitre suivant de revenir sur la question du discours de Picpus.

³⁰ La quantité de discours rapporté de chacun de ces personnages est comme suit: Harras 871 groupes verbaux, La Vigue 357, Marie-Thérèse 241, Isis 184, Mme von Seckt 172, Léonard et Joseph 149, Werner Göring 139, Kracht 119 et Pretorius 107.

impressions pour analyser le fonctionnement du récit lui-même-- on s'aperçoit qu'il existe plusieurs discours céliniens. Il y a d'une part le discours du narrateur; de l'autre, le discours différent de chaque personnage.³¹ Quoi qu'il en soit, il faut considérer la reprise comme étant le premier niveau du discours répétitif, discours qui s'étend au roman entier et qui prendra par la suite d'autres formes plus frappantes.

Rappelons que la reprise au niveau de la phrase représente une répétition par rapport au discours de l'auteur plutôt que par rapport au discours du récit. L'aspect répétitif n'y procède pas du fait qu'un élément de l'histoire a été raconté plusieurs fois dans le récit. Nous avons tout simplement relevé une structure répétitive inhérente au texte. Nous aurions pu choisir d'autres formes de répétition: l'emploi fréquent de l'épithète "Ébert dans son sac," par exemple, ou bien des expressions du genre "vous vous retrouverez." De même, nous aurions pu tout aussi bien insister sur les 831 cas où deux formes identiques du même verbe se suivent dans le texte sans

³¹ Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette question dans la section du chapitre suivant sur les idiolectes.

qu'un autre verbe les sépare.³² L'étude de la reprise s'imposait pourtant comme l'exemple le plus important et le plus varié du côté répétitif du récit dans son état élémentaire.

La section sur la reprise du sujet nous a donc permis de voir l'aspect répétitif à l'échelle la plus réduite, celle de la phrase. Car c'est dans cette forme fondamentale de la répétition que l'on découvre la base du discours répétitif au niveau du récit.

---- traductions et commentaires

Entre les reprises--la répétition au niveau le plus réduit--et les récits répétitifs, on trouve deux autres groupes répétitifs. Il s'agit d'une part des expressions allemandes qui paraissent dans le texte avec leur équivalent français; de l'autre, des commentaires dont le narrateur fait souvent suivre les répliques des personnages.

³² Le hasard peut, bien entendu, jouer un rôle considérable dans l'emploi répétitif du vocabulaire. Mais lorsqu'on trouve maints et maints exemples comme (les majuscules sont de nous) "Je le regarde [Harras], il a MAIGRI... MAIGRI, il en reste!..." (686), "pour Lili, Bébert, une gamelle? J'OSE PAS... J'OSE PAS trop..." (437) ou bien "vous allez voir, mais hardi! COPULENT, POPULENT, et braoum! tout explose! et tout recommence!" (534); et que l'on s'aperçoit que cette répétition diminue (de 831 à 566 cas) si un autre verbe sépare les deux verbes identiques; alors on se rend compte que cette répétition n'est pas fortuite. Elle aide plutôt à créer un effet voulu d'assonance, voire de lyrisme, dans le texte romanesque.

Au sujet des traductions, notons dès l'abord que beaucoup des expressions allemandes comme "komm mit,"³³ "aus Paris" (473), "Franzosen" (500) et "festspiel" (601) n'ont guère besoin d'être traduites en français. Par contre, les quinze premières pages, où l'on trouve pourtant des mots aussi difficiles que "Koncern [sic]" (306), "geheimdienst" (307) et "Legationsrat" (317), ne contiennent aucune traduction. Ce n'est que lors de la première scène singulative (l'annonce de l'attentat) que le français commence à figurer à côté de l'allemand dans le texte: "Achtung!... Achtung!... une sirène beugle... attention! attention!" (318). De même, l'expression polonaise "protche pan! protche pan!" (389), qui équivaut à peu près à "s'il vous plaît madame," n'est jamais traduite non plus. On peut déduire de cette utilisation sélective de la traduction--et cela pour des expressions assez connues--que la traduction fait partie du discours répétitif.

Il va naturellement sans dire qu'en principe une traduction à l'intérieur du discours rapporté ne constitue pas une répétition au niveau du récit. Ainsi, par exemple, quand Harras dit aux Polonaises: "waschen? wollen sie waschen?... voulez-vous laver?..." (390), c'est lui qui se répète et non pas le récit.

Il faut cependant distinguer à ce sujet entre les propos rapportés des personnages (allemands ou polonais) qui ne

³³ Le mot "komm" est assez fréquent dans Nord. Il y figure au total treize fois sur sept pages (346, 390, 409, 440, 465, 501 et 502). Et quatre de ces sept pages comportent une traduction du terme.

parlent pas français et ceux des autres personnages. Ces derniers, quand ils s'adressent en allemand aux trois Français, peuvent très vraisemblablement donner l'équivalent français de certains mots-clés dans l'espoir de se faire comprendre. Il en va de même pour Céline-personnage lorsqu'il fait l'inverse: "Blessés! blessés! verwundet! ma femme aussi!..." (339). Par contre, il est plus inattendu que, en parlant aux Allemands, Céline dise le mot français après avoir dit le mot allemand, comme par exemple: "Da? da? blumen? geschäft?... fleuriste?" (350). De même, il est étonnant de lire le dialogue du juge d'instruction qui "lui, ne parle pas français": "Sie wohnen da? ... vous demeurez là?" et ainsi de suite (655). C'est que, dans le cas de Céline comme dans celui des personnages strictement germanophones, le narrateur place sa propre traduction (appartenant au discours du narrateur) à côté de l'expression allemande à l'intérieur du discours rapporté des personnages. Il abandonne ainsi le procédé usuel qui serait de transposer les répliques en discours indirect ou indirect libre,³⁴ préférant plutôt fournir au narrataire à la fois l'original et la traduction.

C'était dans l'épisode de la crise du cul-de-jatte que ce genre de dialogue répétitif avait été signalé explicitement pour la première fois: "Schweine! cochons!... raus! raus!... dehors!" Je vous traduis... le cul-de-jatte ne

³⁴ On pensera notamment au mari Kretzer dont les paroles dans la scène après la crise de sa femme sont toutes en discours transposé, à l'exception de son "hittel hittel!..." (529 et 530).

parle pas français... qu'allemand..." (480). La traduction à l'intérieur du dialogue garde donc fort souvent un aspect répétitif comme si l'auteur avait ajouté la traduction à l'intention du lecteur. Trait caractéristique du discours célinien, l'auteur arrive de cette manière à ajouter de la "couleur locale" et, en même temps, à créer de la répétition sans que son récit devienne répétitif. Plus de la moitié des quelque 200 traductions se rangent dans cette catégorie.

Examinons maintenant les traductions au niveau du discours non-dialogué. Leur qualité répétitive est d'autant plus frappante que le rôle du narrateur y est plus apparent. Ces traductions, lorsqu'elles ne se limitent pas tout simplement à répéter le mot comme dans "une grande pancarte... Tanzhalle!... Dancing..." (436), se trouvent sous forme de discours indirect libre ou de commentaire de Céline-personnage.

L'épisode de l'enquête sur les trois morts est le plus intéressant à cet égard. Le discours indirect libre sert par exemple à répéter les ordres--déjà traduits--du juge d'instruction: "Tout le monde en bas! vite!... schnell!... schnell!" Que tout le monde descende!... tout le manoir!..." (655), et à raconter comment les Russes et les ménagères se moquent de La Vigue: "ils étaient tous au Tanzhalle!... que ce franzose est complètement louf! 'schauspieler! verrückt!' qu'il est!... uberspannt!... surexcité!" ils le connaissent, ils savent!" (659). On s'aperçoit que grâce au discours indirect libre--moitié discours du personnage et moitié discours du narrateur--la traduction peut même précéder l'expression allemande. La dernière réponse de Céline-personnage dans le

dialogue suivant nous en fournit un autre exemple:

"Sie nehmen ihn mit?"

Il [le juge d'instruction] me crie...

"Jai jai jai"

Je suis catégorique, certainement je le prends avec moi!

"Sie sind verantwortlich?"

Bien sûr que je suis responsable!

"Sicher! sicher!" (659).

On constate par ailleurs qu'il ne s'agit pas seulement de répétition. Le discours indirect libre peut être à la fois traduction et amplification, paraphrase et commentaire.

Mais bien plus souvent que le discours indirect libre c'est le discours intérieur de Céline-personnage qui remplit une fonction répétitive. Quoique l'on puisse insister sur l'aspect singulatif du discours intérieur, il nous semble plutôt que, en liaison avec le discours rapporté des personnages, ce commentaire a une qualité avant tout répétitive. Il en est ainsi par exemple quand Céline explique la crise de La Vigue: "'Die Bühne! die bühne gesehen!' Je veux qu'il comprenne que c'est la scène, de pas en être!... que c'était tout!... l'accès de jalousie!" (659).³⁵ La réplique en discours rapporté est commentée (traduite) et étoffée en discours intérieur.

Le rôle important du commentaire ne se limite pas non plus à la traduction d'expressions allemandes. Il s'étend aussi à la reprise du discours rapporté en général. En fait, dès le premier dialogue du roman: "Je vous assure, Monsieur Céline,

³⁵ Voir aussi l'épisode des clés de la menotte:

"'Franzosen!... franzosen!' C'est bien nous qu'ils veulent... [...]' 'Schlüssel! schlüssel!...' Il veut la clé..." (500-1).

si mon mari avait vécu nous n'aurions jamais eu d'Hitler... [...]" on trouve le commentaire suivant: "Dieu sait qu'ils étaient gaullistes, antihitlériens à tous crins les hôtes du 'Brenner', Baden-Baden..." (305). Il ne s'agit pas d'une répétition nette comme dans la plupart des traductions, mais le commentaire n'en reste pas moins répétitif.

On se trouve ici devant un des traits essentiels du roman célinien. C'est que l'auteur profite de la narration autodiégétique pour nous raconter à la fois les pensées de Céline-personnage et celles de Céline-narrateur, ce qui fragmente le récit mais lui donne aussi son ton personnel. Il existe dans Nord 308 passages de commentaire qui suivent le discours rapporté et 60 qui le précèdent, pour un total de 368. Afin de mettre ce chiffre en perspective, il suffit de signaler que le nombre de commentaires dépasse celui des 339 verbes déclaratifs (dont 261 devant le discours rapporté et 78 après). Or, étant donné que le commentaire s'étend d'habitude sur plusieurs groupes verbaux, il suit que le commentaire a une importance capitale par rapport au discours rapporté.

Le meilleur exemple du commentaire répétitif se trouve dans l'épisode où Céline et Le Vigan apportent de l'alcool à l'étable pour Léonard et Joseph:

"Ah, alors!... alors!"
 Ça dépasse ce qu'ils imaginaient... ils s'assoient... Léonard prend l'autre par le cou... ils oscillent ainsi, ils se balancent... ravis...
 "Ah, ça va fort!"
 Ils en reviennent pas!...
 "Qu'est-ce que vous en dites?"
 Ils posent des questions!
 "C'est de la vraie absinthe?"
 Léonard veut pas être trompé...
 "Soixante-dix degrés! vous savez pas lire?..."

merde!

-- Bien sûr!... bien sûr!... on sait lire! y en a d'autres, vous dites?"

Léonard veut pas me vexer. (623).

On trouve cinq répétitions dans cet extrait de quatorze lignes. Chaque réplique de Léonard et Joseph est suivie d'un commentaire qui la reprend, l'explique ou l'amplifie. Il s'agit ici d'une sorte de répétition analeptique où le commentaire revient sur le discours rapporté.

Mais le commentaire peut aussi précéder le discours rapporté. Prenons comme exemple le récit de la crise du cul-de-jatte. Céline et La Vigue vont à la ferme s'excuser d'avoir oublié la veille l'invitation d'Isis. Le cul-de-jatte les repousse:

-- Nous ne vous avons pas attendus!... allez-vous-en!... sortez d'ici!..."

Isis sa femme doit trouver qu'il est un peu brusque.

"Docteur, ne faites pas attention! il n'a pas dormi... il n'a pas pu s'endormir... il a vraiment beaucoup souffert... je vous dirai..."

-- Ch, Madame, je comprends très bien!"

Mais c'est pas son avis du tout! cul-de-jatte!

"Non, Isis!... neini... neini... los! los! rausi!... qu'ils partent tous!"

Elle ne l'écoute pas...

"Vous avez vu ma fille Cillie?..." (475-76).

C'est du commentaire proleptique. La réplique conciliante d'Isis ainsi que l'attaque de son mari et la tentative que fait Isis pour l'ignorer, sont toutes annoncées par des commentaires. Il est vrai qu'il s'agit là moins d'une répétition que d'un résumé avant la lettre du ton ou de l'intention des répliques. Mais le fait même que, comme dans le cas des traductions, ces explications sont en grande partie superflues, en indique

clairement le côté répétitif.

Grâce aux commentaires le lecteur se trouve dans la conscience de Céline-personnage. De cette manière il apprend les pensées de celui-ci sur ses propres paroles ainsi que sur celles des autres personnages. Mais en tout ceci il ne faut jamais oublier que le récit nous parvient du narrateur et non pas du personnage. Pour cette raison le commentaire peut aussi passer directement à la description, comme dans la troisième ligne du passage sur Léonard et Joseph cité à la page précédente. En fin de compte, c'est cette présence du narrateur qui explique la prédominance des commentaires dans Nord. Car le rôle du narrateur autodiégétique est axé précisément sur la médiatisation du discours. C'est que, s'il ne peut pas transformer le discours rapporté en discours transposé--récit de paroles hautement médiatisé--le narrateur préfère au moins le résumer et le répéter, plutôt que de le présenter tout simplement à l'aide de verbes déclaratifs.

L'aspect répétitif des commentaires contribue ainsi à l'effet pointilliste du récit. Il n'y a pas chez Céline de suites de répliques ininterrompues. Car le discours du narrateur, étant bien plus important que celui des personnages, ne doit pas être relégué à la fin d'une scène dialoguée. Il doit figurer à côté même du discours rapporté. Mais, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, la fonction du commentaire ne se limite pas à créer seulement un effet de fragmentation. Le commentaire du discours rapporté a en même temps une influence unifiante qui crée un lien de plus en plus fort entre le narrateur et le narrataire.

---- le récit répétitif

Poursuivant l'élargissement du champ narratif, nous arrivons au récit répétitif. Il s'agit de répétitions à l'échelle du roman entier qui reprennent des énoncés narratifs qui se trouvent parfois des centaines de pages plus tôt dans le texte. Cette catégorie de rappels ressemble aux analepses internes répétitives--qui, nous l'avons vu au premier chapitre, peuvent agir elles aussi à grande distance--à cette exception près que la répétition se présente généralement toute seule dans le discours narratif, sans aucune indication explicite qui en rappelle l'énoncé initial.³⁶ Le temps du verbe est un autre critère dont il faut tenir compte. Comme le plus-que-parfait est une des marques décisives de l'analepse, sa présence dans une phrase subordonne automatiquement l'aspect répétitif à l'aspect analeptique.³⁷

³⁶ Ayant déjà abordé la question des analepses internes répétitives aux pages 45 à 49 du chapitre sur l'ordre narratif, nous ne reviendrons pas la-dessus ici.

³⁷ Bien entendu cela ne s'applique pas aux rares exemples où à la fois le premier et le second énoncé sont au plus-que-parfait. On notera en particulier "une [prostituée] seulement qu'était restée en arrière... à portée de voix, pour nous agonir... 'brutes!... espions! bourrriques!'.... elle s'en allait pas..." (613) qui reprend "une [des prostituées] qu'était restée en arrière... la seule... 'brutes! brutes!'.... qu'elle gueulait... à nous!..." (611). Mais même ici ce n'est que l'insistance sur le fait qu'elle était restée qui est répétitif. L'évocation à deux reprises de ce qu'elle crie reste néanmoins singulative à l'intérieur des deux énoncés qui, pris ensemble, forment un contexte répétitif.

Ici il faut distinguer aussi entre répétition et récit répétitif. Au niveau du texte il y a forcément répétition chaque fois que paraît le même mot ou groupe de mots. Le récit répétitif, par contre, dépend du niveau narratif et du genre de discours. Pour qu'il y ait récit répétitif, les récits répétés doivent se trouver dans le même récit premier et doivent faire partie du discours narratif et non pas du discours rapporté ou transposé, car en principe tout récit de paroles est singulatif en lui-même.

Afin de mieux comprendre le rôle du discours narratif, considérons les citations suivantes: "maintenant il voulait tout savoir, pas feldgendarme pour des prunes!..." (612) et "le gendarme voulait tout savoir... comment la jument était morte?... comment elles l'avaient fait rôtir?..." (613). Les deux citations sont en discours indirect libre, ce qui signifie qu'elles correspondent à deux énoncés de ce genre dans l'histoire et ne sont donc pas répétitives. Quant au récit premier, voici deux exemples qui nous renseignent sur son rôle central dans le récit répétitif: Isis "valait mieux!... 8 sur 20!... eux sont pas aux notes d'esthétique, Léonard, Joseph..." (486) et "maintenant j'y pense, quinze ans plus tard... elle faisait pas plus de 10 sur 20..." (557). Le premier exemple fait partie du récit 1944, le second du récit 1960. Ces deux énoncés n'ont donc rien de répétitif, car l'un est attribué à Céline-personnage, l'autre à Céline-narrateur.

En ce qui concerne l'énoncé répété lui-même, il doit être répété dans le même genre de discours pour qu'il y ait récit répétitif. A titre d'exemple appliquons ces critères aux

deux évocations de l'épisode des grenades à Grünwald.³⁸ On trouve donc qu'il ne s'agit pas là de récit répétitif. C'est que le premier passage est en discours narratif, le second en discours indirect libre. Par conséquent le premier constitue une analepse interne à partir du récit 1960 (voir l'adverbe "là" qui marque le retour au récit 1944) alors que le second n'est autre qu'une analepse pseudo-diégétique à partir du récit 1944.

---- le récit répétitif: récit 1960

On distingue néanmoins dans Nord une quarantaine de récits répétitifs.³⁹ Le plus long est celui des tireuses:

à propos, pendant qu'en prison, Copenhague, Danemark, j'ai bien connu des militaires qui avaient servi vers Tromsø, ils me racontaient la stratégie des "commandos" russes... c'était aussi par plates-formes, au haut des arbres... tir de précision et de loin, sur les "cadres" officiers, sous-off..." (551).

³⁸ En voici les deux exemples: "à Grünwald c'était un cratère très profond tout rempli d'eau, où j'avais glissé mes grenades... ils les avaient retrouvées le lendemain!... du moment qu'ils cherchent ils trouvent... je veux dire les objets, pas les gens... là nous ayant vus aller venir ils retrouveraient sûrement nos Mausers, n'importe quel trou!..." (585), et "j'étais moi plutôt d'avis d'aller les noyer [les pistolets], mais où?... comme j'avais fait à Berlin, avec les grenades... dans le trou d'eau des bains finlandais... certes, ils les avaient repêchées, et pas longs!... mais ici y avait moins de chances, on regarde pas souvent dans le purin... La Vigue trouvait que j'avais raison..." (589).

³⁹ Par récit répétitif il faut entendre ici une série de groupes verbaux dépassant rarement trois ou quatre unités.

Ce segment répète la première moitié d'un passage qui se trouve une centaine de pages plus tôt dans le texte.⁴⁰ Il sera du reste repris de nouveau à la page 551 après une digression, et étoffé (répétition de la seconde moitié du premier énoncé). La double répétition est marquée par les mots "pour preuve je recommence à vous raconter ces combats en Laponie..." qui préparent la suite:

où l'astuce des commandos russes consistait surtout à enchevêtrer dans les branches quelques "tireuses de précision"... elles devaient repérer les officiers... et pteuffi... elles n'avaient droit qu'à une seule balle!... repérée, rigodon!... (551).

Il n'existe que de légères différences entre l'énoncé original et l'énoncé répété. Beaucoup des mêmes mots reviennent et l'étoffement n'augmente l'énoncé que de 5 à 7 groupes verbaux ou de 64 à 77 mots. Le fait qu'il s'agit ici du récit répétitif de la plus grande amplitude narrative du roman, prouve combien le discours répétitif est fragmenté.

La portée des récits répétitifs s'élève jusqu'à

⁴⁰ Voici l'exemple: "plus tard, en prison, j'ai connu des soldats allemands qu'avaient fait la guerre aux Russes dans les forêts, Est de Trodjem, qu'avaient fait des prisonnières, des très très dangereuses fillettes, tireuses d'élite... leur truc, perchées haut des arbres, elles savaient reconnaître l'officier, à plus de deux mille mètres, pourtant vêtu comme ses hommes, tout blanc... elles le rataient pas! ptafi d'une seule balle, rigodon!..." (436).

142 pages.⁴¹ Il s'agit de la phrase "la preuve mézig rue Girardon, comme mon local me fut soufflé, et tout ce qu'il contenait..." (453), qui reprend "tous les amis et les parents s'attendaient bien qu'on me dépiaute, tous d'accord, tous prêts à bondir, vider tous mes meubles, se répartir mes draps, fourguer le reste... ce qu'ils firent très bien, palsambleu!" (311).⁴² Les récits répétitifs à ce sujet reflètent la hantise du narrateur. Son complexe de persécution se retrouve aussi dans une autre série de répétitions. La page 485 nous en fournit l'essentiel:

c'est la magie de ma pauvre personne, si gratuite, que toutes et tous m'ont accusé, noir sur blanc, et m'accusent encore, et m'accuseront "outre-là" d'avoir émargé à tous les guichets... occultes, officiels... traversé tous les rideaux de fer, fixes, mobiles, toutes les tôles des vespasiennes, passé par tous les trous de souris, d'un croûton l'autre!....

Les mêmes idées seront répétées à la page 506: "de tous les extrêmes et du milieu, de 'Rivarol' à 'l'Huma'... je fais l'union sacrée des soulèvements de coeur..." et 113 pages plus loin:

⁴¹ Notons à ce propos que les énoncés qui commencent par "Où peut-il être à présent [le magasin aux cannes]?..." (333) et "où tout ça peut être [Zornhof et Moorsburg]?..." (617-18) ne représentent pas des récits répétitifs à une distance de 284 pages. D'une part, ils se réfèrent à des endroits et à des situations différents; d'autre part, ils constituent des questions que le narrateur se pose plusieurs fois. Si répétition il y a, elle se placera forcément au niveau du discours de l'auteur.

⁴² Il existe une autre répétition de ce genre entre ces deux: "plus tard j'ai vu, avenue Junot, exactement pareil au même, ils nous ont tout secoué, et réoccupé bourgeoisement..." (356).

le succès de mon existence c'est d'avoir tout de même réussi ce tour de force qu'ils se trouvent tous d'accord, un instant, droit, gauche, centre, sacristies, loges, cellules, charniers, le comte de Paris, Joséphine, ma tante Odile, Kroukroubezeff, l'abbé Tirelire, que je suis le plus grand ordure vivant! de Dunkerque à Tamanrasset, d'U.R.S.S. en U.S.A... (619).⁴³

Le fond reste le même, mais chaque fois les mots changent un peu et le récit donne plus ou moins de détails.

Les pensées générales du narrateur font, elles aussi, souvent l'objet d'un emploi répétitif. On trouve notamment deux fois la citation de Ribot: "l'homme ne voit que ce qu'il regarde, et ne regarde que ce qu'il a déjà dans l'esprit"... (618 et 492);⁴⁴ et trois fois le "tout finira par la canaille" de Nietzsche.⁴⁵ Ailleurs le narrateur se répète au sujet des cigarettes (407 et 498) et du corps féminin (478 et 557). N'oublions pas que, tout comme la reprise au niveau de la phrase aide à créer l'impression du langage parlé, la répétition au niveau des idées aide à créer l'impression qu'on a affaire à

⁴³ En voici un autre écho: "je peux me vanter d'être dans le droit fil, aussi haï par les gens d'un bout que de l'autre..." (525). L'idée du bouc émissaire se manifeste encore plus précisément dans d'autres répétitions. Voir en particulier "le plus indigne, le plus puant, il en faut un, c'est vous, voilà!... vous êtes celui!..." (607) qui reprend "de-ci, de-là, un moment ils vous voient pareil: le coupable de tout... [...] c'est lui! c'est bien lui! il en faut un, vous êtes celui!..." (602-3).

⁴⁴ La troisième fois la citation se présente sous la forme du pronom indéfini "on."

⁴⁵ Voici les passages en question: "vous dire!... où nous en sommes! 'tout finira par la canaille!... Nietzsche l'avait très bien prévu... et que nous y voilà!..." (543); "'tout finira par la canaille! Nietzsche... parbleu, nous y sommes!..." (580); et "'tout finira par la canaille!... pardi!... pas besoin de Nietzsche, vous pouviez être sûr à Zornhof..." (638).

un narrateur rabâcheur. Mais ici aussi, comme dans le premier cas, Céline mène le jeu avec discernement. D'une part, il ne permet jamais qu'une même répétition se produise plus de trois fois. D'autre part, les récits répétitifs n'apparaissent jamais gratuitement. Ils procèdent généralement de la même suite d'associations (logiques) que les autres éléments de la répétition en question.

A titre d'exemple, on se souviendra que les deux références aux "tireuses d'élite" qui se cachaient dans les arbres sont suscitées tour à tour par les "petites filles aux croisées" du presbytère à Zornhof (436) et par les petites plateformes dans les arbres que voit Céline-personnage lors du pique-nique (551). De même ce sont les deux allusions aux membres de la "Télévision française" (543 et 580) et la description des "gitans tragiques" à la soirée (638) qui lui rappellent le "'tout finira par la canaille'" de Nietzsche.

---- le récit répétitif: récit 1944

Jusqu'ici nous avons considéré les récits répétitifs uniquement par rapport au récit 1960. Ils sont moins fréquents dans le récit 1944 et en même temps de portée et d'amplitude plus restreintes. A cause de leur amplitude très réduite--elles ne comportent d'habitude qu'un ou deux groupes verbaux--ces répétitions passent facilement inaperçues.

L'exemple le plus long est celui des prémonitions provoquées à la vue de Iago: "ce qui va venir pour nous un jour,

pas rester là des inutiles!... tirer quelque chose..." (453) reprend "je nous voyais nous aussi un jour attelés à quelque chose, tous les trois, bien démonstratifs travailleurs" (414). Autre pressentiment, "oh, pas de surprise, je me doutais!... le Landrat Simmer..." (643) répète "quelqu'un au fond!... ce quelqu'un, je pressens..." (642). La répétition crée aussi un effet d'attente chez le lecteur à propos de l'idée de partir: "j'avais des idées, je vous ai dit" (649) répète "j'avais une petite idée je vous ai dit... mais j'en parlais pas..." (547).⁴⁶ Mais à ce niveau l'aspect répétitif remplit avant tout une fonction de mise en relief. Le récit insiste par exemple sur le fait que personne ne s'intéresse au sort du Rittmeister.⁴⁷ Ailleurs, au sujet des oies, c'est le côté ironique que souligne la répétition. Les oies sont "méchantes" comme "en France les familles en train de déjeuner..." (545) ou "comme les bourgeois aux repas de famille..." (585).

A l'intérieur du récit 1944 on ne trouve cependant jamais de répétition du discours rapporté. Le dialogue

⁴⁶ Ces deux énoncés répétitifs rappellent: "tout de même une petite idée... depuis longtemps la petite idée..." (494).

⁴⁷ On lit: "en tout cas, au Tanzhalle ils disent rien... et sûr ils sont affranchis..." (629), qui reprend "ils ont pas dit mot, je remarque, ni du Revizor, ni du uhlan von Leiden... ils savent pourtant, sûr!..." (626); "Marie-Thérèse est pas descendue nous voir..." (629), qui répète "même l'héritière dans sa tour [...] avait donné des couvertures mais était pas descendue le voir..." (625); et "j'attends qu'ils me demandent des nouvelles... [...] ils me demandent rien..." (628), qui reprend "Je pensais qu'ils allaient parler de notre expédition, etc... [...] personne me demande s'ils allaient mieux les deux, comment la nuit s'était passée?..." (625).

répété fait toujours partie d'un passage en discours transposé.⁴⁸ Même dans l'épisode de la clé de la menotte, où les dernières paroles de Hjalmar sont rapportées deux fois, la seconde fois elles le sont dans le discours intérieur de Céline-personnage: "j'entends les dernières paroles... 'il n'a pas besoin... il vient avec...'" (501). Et comme tout discours--qu'il soit pensé ou prononcé--est singulatif en lui-même, cette reprise des paroles de Hjalmar n'est pas répétitive au niveau du récit.

L'art de Louis-Ferdinand Céline consiste à tirer tous les avantages possibles de la zone floue qui existe dans la narration autodiégétique entre le discours du héros et celui du narrateur, afin de se répéter sans que le récit ait l'air d'être trop répétitif. Mais cette question a trait au mode narratif. Nous en réservons donc la discussion au chapitre suivant, et plus particulièrement aux sections sur le discours immédiat et le discours transposé.

Une temporalité complexe

En guise de conclusion aux trois chapitres sur le temps--chapitres qui ont tous disséqué le texte d'après des

⁴⁸ On notera par exemple que la reprise de l'avertissement de Léonard s'insère dans un passage en discours indirect libre: "quand les gens s'occupent de vous c'est à eux qu'ils pensent, ils ont leur idée... 'le quittez jamais!...' tu parles qu'on allait pas le quitter!... allons voir ce qu'est arrivé! de quoi il s'agit? nous voici dehors avec Kracht..." (642).

critères différents--il convient de considérer l'ordre, la durée et la fréquence dans l'ensemble. Car, contrairement à ce que l'analyse détaillée a pu nous porter à croire, ces trois aspects de la temporalité ne figurent jamais de façon isolée dans le roman. Ils forment plutôt une entité dont tous les éléments s'entrelacent.

Prenons comme exemple le premier paragraphe de la scène du banquet en l'honneur de Céline:

Pas du tout ce que nous escomptions... on s'attendait qu'ils nous prévienne de ceci... cela... et surtout que nous étions virés... mais absolument au contraire! un accueil très chaleureux... dès l'escalier dès l'entrée, une grande banderole "Vive la France"... pour nous sans doute? et toutes les marches peintes, bleu, blanc, rouge... pour nous aussi? démonstration?... là-haut tout le monde est à table... et quelle table!... pas du tout comme notre Mahlzeit!... surchargée de rapiers et salades de fruits... trois quatre jambons... dindes et poulardes... vraiment le festin!... on nous fêtait?... c'était à voir... ils étaient déjà installés... on nous présente... Je connaissais le comte von Leiden Rittmeister... Je connaissais Simmer, aussi, Harras nous avait menés le voir, très antipathique baderne, fardé, pommadé, blessé de Verdun... tout à fait méchant il paraît, nous étions prévenus... selon les dires, il faisait passer par les armes, sous le moindre prétexte, avec plaisir, les prisonniers des dépôts, russes, polaks, français, il faisait aussi pendre les femmes... les occasions manquaient pas, surtout le marché noir, beurre et oeufs... Je l'avais pas vu depuis Moorsburg... il ne venait jamais... pourtant il paraît, au mieux avec Isis von Leiden... des "on-dit"!... Je le voyais là paré, poudré, avec son grand sautoir or, et bagues cabochons à tous les doigts, vraiment maquillé vieille cocotte, rouge à lèvres, ongles vernis... tout de suite le voyant j'avais dit... "Confrère, il ferait beau au Châtelet et en musique!"... Je pensais aux ballets... Harras m'avait mis en garde... pour un rien il prenait la mouche, affreux, et il sévissait... "pleins pouvoirs"... pas à plaisanter!... d'abord il ne nous aimait pas, colonel des uhlands de l'Impératrice!... considérez, bottes à pompons, chapska, brandebourgs violets, sabre à dragonne or... il était pas à oublier... et après tout peut-être pas pire que les autres... tous à se méfier!... Je le voyais là, très aimable,

surprenant... combien ça durerait? il nous présente à sa voisine... il parle français, bien, avec le certain accent, mais pas râpeux, ni aboyeur, plutôt chantant... il doit être de bonne famille, les bonnes familles à son époque avaient des gouvernantes françaises... Russie, Allemagne, Danemark, Angleterre... vous trouverez que tous les gâteaux, ainsi de bonnes familles, ont des accents très supportables et les termes élégants et justes, l'harmonie de la grande époque... les autres langues que des à peu près, pas très recommandés, recommandables... (538-39).

Ce banquet--annoncé dans le mouvement précédent--a lieu un midi à la ferme chez Isis. La séquence-journée en question commence donc "in medias res." Le lecteur, se trouvant dans la conscience de Céline-personnage, apprend dès le début du paragraphe l'étonnement des trois Français devant l'accueil chaleureux (reprise de leurs inquiétudes de la veille, mais aussi anticipation sur le ton du banquet) et se rend compte en même temps que les douze heures entre midi et le soir précédent ont été réduites à une ellipse implicite.

C'est seulement après cette entrée en matière proleptique que la scène commence: "dès l'escalier dès l'entrée." Pendant que Lili, La Vigue et Céline montent à la salle à manger on suit les yeux de celui-ci (la banderole et les marches peintes) ainsi que ses pensées ("pour nous?"). Il en va de même lorsqu'ils arrivent "là-haut": description de la table et évocation de la méfiance de Céline-personnage. Pendant les présentations on suit de nouveau ses pensées. Il connaît déjà le Rittmeister et le Landrat Simmer, mais celui-ci lui inspire des souvenirs: une analepse interne sur la visite chez Simmer en compagnie d'Harras (403) et sur les "dires" de Léonard et Joseph

à son sujet (408 et 486). On y trouve même une fausse analepse: "Je l'avais pas vu depuis Moorsburg... il ne venait jamais."⁴⁹ L'adverbe "là" dans "Je le voyais là" ramène la narration au présent diégétique, mais la description du Landrat ne fait que susciter une nouvelle analepse au sujet de la première visite chez le Landrat ("tout de suite le voyant j'avais dit [etc.]") et les avertissements d'Harras (403). L'appel fait au narrataire ("considérez") marque la reprise de l'image que Céline avait gardée de Simmer, ce qui le ramène encore une fois au présent diégétique: "Je le voyais là, très aimable, surprenant...."

Le retour au présent a lieu parce que le Landrat est en train de présenter les trois Français à sa voisine. Ici la pensée de Céline-héros fait une nouvelle digression et ses considérations sur la qualité du français que parle cet Allemand incitent le narrateur à généraliser à l'intention du narrataire: "vous trouverez que tous les gâteaux [etc.]." Ce n'est que dans le paragraphe suivant que le récit reviendra au moment de cette présentation, tout en précisant l'identité de la "voisine": "Il [le Landrat] nous présente à la comtesse Tulff-Tcheppe...."

Ce court passage illustre à merveille la complexité temporelle de Nord. L'ordre chronologique du récit premier n'est pas renversé uniquement par la prolepse initiale et les nombreuses analepses. A cause de la narration autodiégé-

⁴⁹ C'est que selon le récit Céline avait déjà revu le Landrat lors d'un autre dîner à Zornhof (416). Par ailleurs Léonard et Joseph avaient dit qu'il "venait souvent à la ferme" (486). Il s'agit très vraisemblablement d'exagération dans le cas de Céline-personnage ainsi que dans celui de Léonard et Joseph (il est du reste possible que ceux-ci parlent d'un passé révolu).

tique l'ordre temporel du récit (linéaire) est déformé aussi par les reprises que nécessite la reproduction du mélange d'observations externes et internes simultanées de Céline-personnage (=histoire multilinéaire). Le retour au récit premier est toujours indiqué clairement soit par l'adverbe "là" dans les deux "je le voyais là," soit par le rappel du contexte: "là-haut tout le monde est à table..." donne "ils étaient déjà installés..." et "il nous présente à sa voisines..." donne "Il nous présente à la comtesse Tulff-Tcheppe...."

Autre caractéristique de la narration autodiégétique, le lecteur ne perd jamais le sentiment de la durée, et cela malgré la fragmentation du récit produite par le va-et-vient entre le passé et le présent. Le regard de Céline-personnage, puisqu'il est à la source de la moindre description, lui confère en même temps sa propre durée. Il en va de même pour les pensées de Céline-personnage. La durée dont il s'agit ici est minimale car les pensées se formulent très vite--dans le cas du récit de paroles le temps écoulé sera plus considérable--mais elle n'y figure pas moins. Le héros a le temps de faire ses réflexions pendant qu'il monte à la salle à manger, pendant que l'on présente les trois Français aux autres invités et pendant que le Landrat les présente à la comtesse Tulff-Tcheppe.

Quant à la fréquence narrative dans cette scène singulative, elle se manifeste d'une part dans les cinq propositions interrogatives, dont les deux "pour nous?", qui marquent l'étonnement et la méfiance des trois invités. D'autre part, on trouve la répétition d'un segment du présent diégétique chaque fois que le récit revient sur ses traces, notamment sur

les invités à table, la description du Landrat et les présentations.

On retrouve donc dans ce passage tous les éléments importants de la temporalité de Nord que nous avons signalés jusqu'ici. La distorsion de l'ordre chronologique produit la fragmentation du récit, effet qui est renforcé par l'ellipse implicite et l'élément répétitif. Toutefois, au niveau de la scène, c'est le sentiment de continuité qui prédomine et qui contrebalance celui de la fragmentation. C'est précisément ce mélange d'ordre et de désordre, de continuité et de fragmentation, qui est le trait essentiel de la temporalité du récit célinien.

Nous comprenons mieux maintenant la signification, par rapport au roman, de la métaphore de la tapisserie:

le mieux je crois, imaginez une tapisserie, haut, bas, travers, tous les sujets à la fois et toutes les couleurs... tous les motifs!... tout sens dessus dessous!... prétendre vous les présenter à plat, debout, ou couchés, serait mentir... (318).

C'est que, somme toute, Céline refuse dans Nord de faire le travail du lecteur et cherche plutôt à le désorienter dans le but de le faire participer plus activement à la (re)création du roman.

* * *

Au cours de ces trois chapitres sur le temps nous avons vu plusieurs des effets de la narration célinienne. Il est temps de voir, sinon les causes, au moins les aspects fondamentaux de cette narration elle-même. C'est dans les deux chapitres suivants--sur le mode et la voix--que nous traiterons enfin les questions "qui voit?" et "qui parle?", questions qui, appliquées au récit, forment la base même de la création romanesque.

CHAPITRE IV

LE MODE NARRATIF

Afin de comprendre la façon dont Céline raconte l'histoire de Nord, nous avons analysé dans les trois premiers chapitres les diverses transformations que subit la temporalité de l'histoire en devenant récit. Il s'agit maintenant d'aborder un problème encore plus difficile à cerner: celui qui peut se résumer par la question "comment le lecteur apprend-il l'histoire?" C'est une question fondamentale à la compréhension du discours narratif. Car, tout comme la temporalité change forcément en passant de l'histoire au récit, la quantité d'information et la manière de la communiquer au lecteur varient inévitablement d'auteur à auteur, et même de roman à roman. Il n'existe pas d'événements bruts en littérature. La présentation des faits est toujours aussi importante que les faits eux-mêmes.

On sait que le concept du mode ne se limite pas à la simple perspective, mais s'étend aussi au "degré de présence des événements évoqués dans le texte."¹ L'étude du mode narratif devra par conséquent être abordée à deux niveaux distincts:

¹ Todorov, Poétique, p. 50.

celui de la distance et celui de la perspective. Le premier concerne la quantité de détails de l'histoire qui sont racontés par le récit. Un récit peut par exemple se contenter d'une phrase comme "ils se sont disputés" ou bien il peut évoquer les gestes et les paroles qui ont marqué l'épisode. Le second aspect du mode concerne la question "quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative" (G 203). Notons dès l'abord qu'il s'agit ici uniquement du personnage et non pas du narrateur qui, lui, détermine la voix narrative. La perspective tient donc à la focalisation et à l'information qui en dépend. On constate du reste que la distance peut varier sans que la perspective change. Quoi qu'il en soit, la distance et la perspective sont toujours liées de très près.

La distance narrative

La distance narrative se manifeste de manière différente dans le récit de paroles et dans le récit d'événements non verbaux. C'est que "la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe" (G 185). Par conséquent, alors que le récit de paroles peut atteindre dans le dialogue une représentation mimétique de l'histoire, le récit d'événements non verbaux restera toujours par définition un récit. Car le récit d'événements a beau fournir beaucoup de détails, il ne pourra jamais "reproduire" un événement non verbal dans la même mesure que le récit de paroles peut "rapporter" les paroles qui sont censées avoir été dites par les personnages.

Le récit d'événements

En abordant l'analyse du récit d'événements dans Nord on est frappé aussitôt par la rareté et la brièveté des passages hautement événementiels. On ne trouve même pas une dizaine d'exemples de récits d'événements qui dépassent une page de longueur sans intervention importante du récit de paroles.² C'est que le plus souvent le récit d'événements non verbaux est interrompu soit par le discours des personnages soit par les pensées (=discours intérieur) de Céline-personnage ou de Céline-narrateur.

Mais examinons de plus près un exemple du récit d'événements. L'épisode du départ du Rittmeister s'impose parce qu'il est relativement exempt de récit de paroles:

Bien!... que je vous reprenne au Brandebourg, où nous étions, devant la plaine... cet infini de betteraves... patates... sillons... sillons... et le Rittmeister en selle... le bizarre, comme il était venu peu de monde pour le voir partir!... [... les autres] biglent d'où, je me demande?... nous ne nous cachons pas... le Rittmeister, bien en selle, s'éloigne au pas... les petites Polonaises lui font des signes "au revoir"!... "au revoir"!... des grimaces aussi... en même temps... elles lui tirent la langue... elles s'amuse bien!... et lui jettent des poignées de cailloux!... lui là-bas, presque à la limite du parc, est sur sa carte bien attentif... il regarde pas les mêmes, il s'oriente... et à la boussole!... il l'a en sautoir, une grosse... il passe

² Le récit avant tout événementiel figure par exemple dans les épisodes de l'expédition à travers champs, de la soirée gitane et de l'enterrement des trois morts.

au trot... au petit trot... il est déjà assez loin quand il se met à trotter de biais... et alors là: volte! et se tourne vers nous, sabre haut!... il nous salue!... La Vigue et moi lui répondons... salut militaire, garde-à-vous!... les mêmes autour pouffent... elles poussent des cris et elles se sauvent!... et en nous jetant aussi des pierres... plein!... aussi drôles que le schnok elles nous trouvent!... finalement nous ne sommes plus que nous trois à regarder la plaine, Lili, La Vigue, moi... et le Ébert dans son sac... le vieux a repris le trot vers le Sud... il se détache bien sur l'horizon... pas lui tellement, sa jument Bleuette, toute blanche, sur les nuages, je vous ai dit, direction Berlin, noirs et jaunes, soufre... nous ne partons pas, nous attendons... je croyais que les autres allaient descendre nous demander ce que nous faisions là... et la Tulf-Tcheppe à propos? si bavarde!... pas vue non plus!... personne! personne ne nous demande... ceci... cela... (580-81).

Ce passage est doublement intéressant en ce qui concerne la distance. D'une part, il y a l'éloignement physique du Rittmeister avec l'effet stéréoscopique que cela produit dans le récit; de l'autre, il y a la distance narrative qui fait varier la quantité de détails fournie au lecteur. Au départ on trouve d'un côté le Rittmeister en selle, et la plaine de l'autre. Un peu plus tard l'opposition est entre "lui là-bas" à la limite du parc et les trois Français qui sont restés en arrière avec les mêmes. Dernière étape, le Rittmeister se détache sur l'horizon alors que Céline, Lili et La Vigue attendent toujours.

Au niveau de la modalité, le récit n'est pas très détaillé. Il raconte, il est vrai, les gestes des petites Polonaises qui tirent la langue et jettent des poignées de cailloux, et ceux du Rittmeister qui s'oriente à la boussole et qui salue les trois Français. Mais l'information narrative

demeure assez superficielle. On constate d'ailleurs que les détails diminuent à mesure que le Rittmeister s'éloigne. Tandis qu'à la page précédente le récit avait évoqué l'uniforme du Rittmeister et ses préparatifs pour le départ, une fois qu'il est dans le parc les renseignements sont déjà plus vagues (il s'oriente, regarde la carte et passe au petit trot). Un peu plus loin, lorsqu'il se détache sur l'horizon, on apprend seulement qu'il a repris le trot.

Ce passage nous permet d'apprécier combien la notion de distance narrative est liée à celle de la perspective dans un roman à focalisation interne fixe comme Nord. Si la quantité de l'information narrative sur le Rittmeister diminue à mesure qu'il s'éloigne, c'est parce que Céline-personnage, dont la perspective oriente le récit, le voit moins clairement. Mais n'anticipons pas trop.

Il est du reste important de rappeler la situation de ce récit d'événements. Il reprend l'histoire après une digression suscitée par la vue du Rittmeister en selle (579-80) et continue jusqu'à sa disparition à l'horizon. Mais cela n'est pas tout. Quoiqu'il n'y ait pas de discours extérieur (paroles prononcées) qui intervienne, le récit commence par le discours intérieur de Céline-personnage, qui se demande pourquoi personne n'est descendu pour voir partir le vieux comte, et retombe dans ce même discours après le départ du Rittmeister. En fait la présence du discours intérieur est signalée explicitement par la proposition "je me demande." Par ailleurs, à l'intérieur du récit d'événements, on trouve une appréciation de la situation par Céline-personnage: "aussi drôles que le schnock elles [les

petites Polonaises] nous trouvent!...." Mi-commentaire, mi-discours indirect libre, cette phrase montre que le récit d'événements non verbaux n'est jamais totalement exempt du récit de paroles. Et, un peu plus loin, le "je vous ai dit" marque une brève intervention du narrateur qui s'adresse directement au narrataire.

L'importance du récit de paroles même à l'intérieur de cet exemple du récit d'événements nous permet de prévoir le rôle que jouera le récit de paroles dans le reste de Nord. On s'aperçoit vite qu'il s'agit moins d'un roman d'événements que d'un roman de discours: discours prononcé des personnages et, encore davantage, discours intérieur du héros et du narrateur.

Autre trait essentiel qui se manifeste dans ce passage, le récit d'événements est hautement fragmenté. On y compte 46 occurrences des points de suspension sur 34 lignes de texte. Cette proportion est assez représentative du récit d'événements en général. Il contient par exemple légèrement plus de points de suspension que le discours direct et indirect libre, et beaucoup plus que le discours indirect.³ Chaque événement, chaque précision, atteint ainsi un statut indépendant et isolé. Il en résulte une séquence d'images qui ressemble à une série de diapositives prises successivement comme par exemple: le Rittmeister salue-->Céline et La Vigue lui répondent-->les mômes s'esclaffent-->elles se sauvent, et ainsi de suite. Le

³ C'est que la subordination qui marque le discours indirect tend nécessairement à créer des unités logiques plus longues.

récit fournit les faits, mais sans établir de liens de causalité entre eux. Si causalité il y a, elle sera surtout temporelle: l'antériorité dans le texte laisse souvent déduire un rapport de cause à effet.

L'aspect pointilliste du récit d'événements dans Nord se présente de manière encore plus caractéristique dans l'épisode de la promenade à Moorsburg:

le mieux de partir au petit jour, mettons cinq heures, personne pour vous dire au revoir... très discrets!... d'accord!... nous nous préparons dans la nuit, dans nos antres... Iago laisse passer La Vigie... on se retrouve au péristyle et en avant!... une!... deux! une!... deux!... doucement! pour moi surtout qui banquillonne... je dois dire c'est bien tranquille partout... à la roulotte... aux isbas... rien ne bouge... même les oies!... ça va!... on avance... pas vite, mais tranquilles... Bébert en boule dans son sac, il a l'habitude... les chats aiment pas nos astuces, nos fugues, mais quand ils savent qu'il faut, il faut, ils s'immobilisent, ils font boule... voici je crois... un! deux!... un! deux!... la petite aube... le ciel est déjà noir... jaune... même avant le jour!... des crasses... vous direz: Dieu qu'il est lassant!... il en sort pas!... (563).

La distance narrative est considérable. Tout comme le discours indirect libre nous fournit des mots-clés du dialogue ou des pensées de Céline-personnage ("d'accord!", "en avant!", "doucement," "ça va!" et "un! deux!"),⁴ ainsi le récit d'événements ne raconte que les faits saillants: préparatifs, La Vigie monte, au péristyle, départ, et ainsi de suite. Les détails sont plutôt

⁴ Notons en passant que la qualité connotative des points de suspension est très apparent dans le récit de la démarche de Céline-personnage. Dans ce cas les points de suspension servent à évoquer le pas boîteux. Le rythme des "une!... deux! une!... deux!..." et même des "un! deux!... un! deux!..." (avec la pause entre les deux séquences) est celui d'un pas irrégulier et hésitant.

limités. En ce qui concerne le récit, l'essentiel n'est pas la promenade, mais plutôt les discours qu'il suscite. Car, outre le discours des personnages, il y a le discours intérieur de Céline-personnage sur les chats en général et sur la tranquillité matinale, et le discours hypothétique que le narrateur attribue au narrataire ("vous direz"). Ce discours vient effectivement interrompre le récit d'événements pendant une dizaine de lignes, interruption qui sera renforcée à la page suivante par les préoccupations du narrateur: "il faut que je fasse attention, que je divague pas trop, que j'aille pas vous perdre, vous lecteur sur la route de Moorsburg..." (564). Ce n'est qu'ensuite que commence le récit (principalement en discours rapporté) de la rencontre avec les deux prisonniers français.

Le récit de l'enterrement des trois morts suit à peu près le même schéma: discours intérieur au début, puis récit d'événements interrompu par des aphorismes et des interventions du narrateur. Comme toujours les détails sont limités à des mots-clés:

je vois la fosse... quelque chose!... profondeur, largeur... de quoi en mettre vingt... et plus!... les bibel ont pas roupillé!... hop là! nos cercueils descendent!... pas cinq minutes tout est recouvert!... vous dire les terrassiers que ce sont!... c'est à regarder... le pasteur chante plus il a ouvert son énorme livre, Hjalmar lui tient, lui fait pupitre... le pasteur lit... il récite... les bibel restent pas se les tourner, actifs toujours, ils tapotent le tertre, le sable, fignolent... posent les dalles... tout le monde est autour... les ménagères répètent... et fort!... "cochons! honig! saboteurs!... lâches!..." c'est pour Rieder... pour l'autre aussi, le pupitre... et que ça ne les gêne pas!... la cérémonie est finie... (664).

On constate que les procédés pointillistes et le manque de détails créent un effet de distance dans le récit d'événements. On n'y trouve aucune précision: les cercueils descendent et puis on apprend qu'en cinq minutes tout est recouvert. Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les objets qui sont vus à distance. Même les événements sont perçus de l'extérieur, voire presque sans compréhension.

Cet aspect de distanciation est d'autant plus important dans Nord qu'il reflète la désorientation et la méfiance de Céline-personnage qui, exilé en Allemagne, se voit sans cesse manipulé contre son gré par des gens et des événements qu'il ne comprend souvent pas. Quant au récit mimétique, on ne le trouvera que dans le récit de paroles. Mais même là il existe, comme nous allons le voir, un décalage entre le récit mimétique et diégétique.

Le récit de paroles

Les paroles--qu'elles aient été prononcées, écrites ou seulement pensées dans l'histoire--peuvent être racontées de trois façons différentes dans le récit. Elles peuvent être soit reproduites mot à mot dans le texte (le discours rapporté), soit transformées en style indirect (le discours transposé) soit encore réduites à des actes et racontées comme tels (le discours narrativisé). Ne tenant compte que des paroles que sont censées avoir été effectivement prononcées dans l'histoire, on trouve qu'un tiers des groupes verbaux de Nord

sont exclusivement consacrés au récit de paroles. Plus précisément on compte 4214 groupes verbaux (soit 22%) de discours rapporté, 1885 (soit 10%) de discours transposé et 408 (soit 2%) de discours narrativisé.

Rappelons que ces chiffres n'incluent ni les pensées de Céline-personnage ou de Céline-narrateur (=discours intérieur), ni les paroles que celui-ci adresse au narrataire. Sans vouloir aller à l'extrême et dire que tout le roman constitue le discours intérieur de Céline-narrateur qui se rappelle le passé, il faut pourtant tenir compte du millier de groupes verbaux consacrés aux aphorismes, des 368 segments de commentaire du discours rapporté, des 187 segments où le narrateur parle directement au narrataire et des 167 segments où la présence du discours intérieur de Céline-personnage est précisée dans le texte. On est donc en droit de conclure qu'à peu près la moitié du texte de Nord est consacrée explicitement au récit de paroles. Il s'agit vraiment d'un roman du discours plutôt que des événements.

Suivant l'ordre du mimétisme croissant--qui coïncide ici avec l'ordre de l'importance grandissante, notre analyse du récit de paroles commencera par le discours narrativisé, passant ensuite au discours transposé et, finalement, au discours rapporté.

---- discours narrativisé

Le discours narrativisé constitue la forme la plus distante du récit de paroles. En fait les paroles sont considérées comme des actes. Très souvent elles sont réduites à un seul verbe. Dans Nord les plus fréquents parmi ces verbes sont "parler" (60 occurrences), "(re)demander" (49), "(re)dire" (44), "appeler" (14), "chuchoter" et "raconter" (12 chacun), "(re)hurler" (11) et "répondre" (9).

La fonction principale du discours narrativisé dans Nord est de représenter les paroles en langue étrangère que Céline-personnage ne comprend pas ou qu'il serait tout simplement superflu de reproduire dans le texte. Souvent, comme lors du pique-nique, le discours narrativisé transmet l'essentiel du message de l'énoncé: "J'évoque... j'évoque... le Bazar de la Charité... les plus grands noms de France... cette fournaise... la catastrophe que ce fut!..." (553). Il arrive même que le discours narrativisé soit l'élément central d'une petite scène. On pense notamment à la rentrée de Felixruhe:

[Harras] donne l'ordre au lieutenant Otto d'aller lui chercher quelqu'un... Frau?... un nom que je ne connais pas... elle arrive... cette frau... [...] je comprends à ce qu'ils se disent qu'elle commande quelque chose... Harras lui présente nos demoiselles... ah, à peine nos demoiselles la voient, elles se jettent à genoux, encore à genoux! et elles l'implorèrent... même scène qu'on a eue là-haut à Felixruhe... mais cette femme en bleu, peut-être la lavandière en chef, leur parle leur langue, tout de suite, polonais... elles lui répondent dans les sanglots, finis les fous rires!... (392-93).

Ailleurs c'est le contexte qui nous permet de comprendre le dis-

cours narrativisé, comme lorsqu'il s'agit de prendre des renseignements dans le métro berlinois: "ah, Tiergarten! je demande... c'est un terminus Tiergarten!... j'aurais dû demander!... ça sort... lentement... Je demande à encore une demoiselle à deffe framboise... c'est l'autre quai notre dur pour Grünwald..." (362).

Mais parfois les paroles sont considérées uniquement en tant qu'actes, ce qui supprime leur contenu. C'est ce qui arrive lorsque Kracht ou Harras parlent à d'autres Allemands, comme la nuit de la fausse alerte: "Harras parle... ça doit être cocasse... de nous il parle... à quelqu'un là-bas à la flach... c'est trop rigolo!... achi!... achi! - ooah!..." (377) ou, mieux encore, la nuit des meurtres:

devant nous quelqu'un!... une tête!... Kracht braque la lampe... la tête parle... lui parle, chuchote... Je connais pas ce quelqu'un... Je comprends pas ce qu'ils disent... c'est en allemand... en patois... [...] ils se parlent avec ce blafard... encore une autre tête sort de l'ombre!... et puis une autre!... une ribambelle!... et qui lui chuchotent en patois... j'ai jamais vu des têtes si blanches, si poudrées... des réfugiés?... d'où?...

"Qu'est-ce qu'ils se disent?"

Je peux pas répondre, La Vigie me demande, j'ai rien compris... ça doit être grave... (640).⁵

Les paroles incompréhensibles réduites à des actes créent un effet très sensible de "suspense." La distance narrative s'en trouve du reste augmentée au maximum.

⁵ D'autres exemples du discours narrativisé comme représentation d'un discours en langue étrangère que Céline-personnage a du mal à comprendre se trouvent aux pages 341 (Ivan), 599 (la Kretzer), 614 et 655 (Kracht), et 659 (Marie-Thérèse).

Autre aspect des paroles inintelligibles, le discours narrativisé représente aussi les paroles des groupes, par exemple celles des "mômes russes" et des travailleurs qui invectivent les trois Français (675 et 432), ainsi que celles des gitans dans leur roulotte: "que ça jacasse dans l'intérieur... en russe... en allemand... et je crois aussi en espagnol..." (514).⁶ Dans le récit des "mahlzeit" le discours narrativisé remplit même une fonction itérative: il faut "converser... bien faire preuve et tous les jours d'excellent moral... commenter les dernières nouvelles..." (510). Par contre on trouve qu'au niveau du groupe des trois Français, le même discours narrativisé contribue à l'effet de sommaire: "on rabâche... on a bien rabâché une heure..." (536). On s'aperçoit ainsi que cette forme la plus réduite du récit de paroles a beaucoup de fonctions différentes dans le récit.

C'est précisément parce qu'il réduit l'énoncé narratif au minimum que le discours narrativisé sert aussi souvent à introduire le discours transposé ou rapporté. Le récit passe ainsi du général au particulier, du diégétique au mimétique. On y trouve d'ailleurs tous les degrés du changement de distance narrative. Le discours narrativisé peut introduire indifféremment le discours transposé: "je lui parle [à La Vigue] de notre soupe, du moujik et de nos gamelles... qu'il serait bien aimable d'aller voir... qu'on ne nous oublie pas..." (342); le discours indirect libre: "je lui parle de café [à

⁶ Voir aussi les spectateurs à la soirée gitane: "si ils bissent la grosse mémère et son greluchon! s'ils les redemandent, hurlent!..." (639).

l'épicière]... encore cent marks! gi! à la poigne!... mais là vraiment elle en a pas... que de l'avoine grillée!... le soir après huit heures peut-être?... si je veux revenir?..." (442); et le discours rapporté: "[Harras] a dû trop voyager?... je le lui dis... je lui demande... 'Non!... non, mon vieux!... nous avons eu des petits ennuis...' (686). Le discours narrativisé correspond tout simplement à une toile de fond sur laquelle se dessinent certains détails du discours des personnages.

On constate du reste que les passages introduits par le discours narrativisé ne sont pas nécessairement limités à un seul élément du récit de paroles. Au contraire il arrive souvent que le discours narrativisé initie un récit plus varié. Il en est ainsi, par exemple, à la pharmacie à Moorsburg:

[Wohlmuth] s'excuse, il ne parle pas français... blouse blanche, barbichette... mille politesses... je présente Lili, La Vigue, Hébert... il nous invite à prendre un réconfortant... oh là là!... "je vous en prie"!... même pas un verre d'eau!... il nous demande si ça va là-bas à Zornhof?... si nous sommes contents des von Leiden?...

"A ravir mon cher Apotheke! quels délicieux hôtes!..."

Si nous ne trouvons pas les gens du hameau un peu brutes?

"Ch, pas du tout! charmants! délicats! de si touchantes attentions!..." (565).

On y trouve la série suivante: discours narrativisé-->discours rapporté-->discours indirect libre-->discours transposé-->discours rapporté-->discours transposé-->discours rapporté. Le discours narrativisé résume la situation (excuses, présentations et invitation) et prépare ainsi la voie pour les formes plus immédiates du récit de paroles. Notons en passant que c'est au discours indirect--discours partiellement médiatisé par le

narrateur--que revient le rôle de "traduire" les répliques allemandes de Wohlmuth.

La fonction du discours narrativisé n'en reste cependant pas là. Trait essentiel du roman célinien, le discours narrativisé sert souvent de lien entre le discours intérieur de Céline-personnage et le discours rapporté (extérieur) des autres personnages. Autrement dit, il marque l'extériorisation des pensées, comme nous le montre le passage suivant tiré de l'enquête au champ d'aviation: "question de leur gazette, à propos, où ils l'imprimaient?... Je demande à Kracht... 'Dans un bunker, dix mètres sous terre, au sud de Potsdam!...' " (467). Cette structure sera d'ailleurs répétée quelques lignes plus loin dans le texte:

Ah nous voici aux avions... six appareils... un là! il retrousse sa hâche, je vois le triste état!... de ces trous dans l'aile!... les ailes!... des trous tout élargis... rouillés... et les carlingues, et les hélices!... la ferraille! je le dis à Kracht, y a personne autour... il me répond très franchement...

"Docteur je vais vous dire le pire!... bien pire!... ils n'ont plus de pilotes!... plus d'huile!... plus d'essence!... le dernier pilote est là!..." (467).⁷

L'emploi du discours narrativisé comme extériorisation des pensées du héros éclaire plusieurs aspects du discours narratif dans Nord. D'une part, il signale l'importance capitale du discours intérieur de Céline-

⁷ D'autres exemples du discours narrativisé qui lie le discours intérieur au discours rapporté se trouvent aux pages 353, 399, 404, 425, 432, 467, 470, 514, 524, 606, 614, 619, 642, 672 et 686.

personnage, discours qui représente la source des paroles que le personnage prononcera, mais qui ne seront jamais reproduites. D'autre part, le discours narrativisé contribue à concentrer le récit en passant sous silence les répliques de Céline-personnage que le lecteur peut facilement imaginer lui-même d'après les réponses des autres personnages. Il est du reste intéressant de noter que Céline-auteur a choisi d'utiliser le discours narrativisé dans cette fonction alors qu'il aurait pu se passer de toute allusion au discours prononcé. On peut en conclure que l'auteur tenait absolument à garder l'aspect de dialogue que la suppression de la remarque initiale de Céline-personnage aurait beaucoup affaibli.

Il devient clair que Céline se sert souvent du discours narrativisé pour introduire des formes plus immédiates du récit de paroles. Et si le général mène au particulier dans le récit de paroles de Nord, le contraire n'est presque jamais le cas. Ce phénomène reparaitra dans le discours transposé, la deuxième forme du récit de paroles.

---- discours transposé

Le discours transposé est plus mimétique que le discours narrativisé. Cela est dû au fait que les paroles, au lieu d'être racontées simplement comme des actes, sont trans-

posées en style indirect.⁸ Le discours transposé a deux variantes. La première, le discours indirect, transforme l'énoncé en une proposition subordonnée introduite par un verbe déclaratif suivi de la conjonction de subordination "que" ou d'une interrogation indirecte. La seconde, le discours indirect libre, ressemble à la première en ce qui concerne la transposition des pronoms et des temps qui se produit en passant du discours rapporté au discours transposé, mais ne comporte ni verbe déclaratif ni subordination.⁹

Les différences des deux formes du discours transposé se voient clairement dans le fragment suivant: "je leur demande [aux deux prisonniers français] si ça va?... oui, pas trop mal!..." (564). Dans cet exemple, comme souvent dans Nord, le discours indirect sert à introduire le discours indirect libre.¹⁰ Il s'agit ici de la même tendance à diminuer la distance narrative que nous avons déjà remarquée ci-dessus au sujet du discours narrativisé. C'est que le discours indirect libre est encore plus immédiat et plus mimétique que le discours indirect.

⁸ Sur le discours transposé voir le livre de Marguerite Lips, Le Style indirect libre (Paris: Payot, 1926) et celui de Jan Adriaan Verschoor, Etude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français, (Groningen: Kleine Der, 1959).

⁹ Notons dès maintenant que la transposition des temps du verbe reste assez limitée dans Nord, parce que plus de 80% des principales introductives du discours indirect y sont au présent.

¹⁰ Il est intéressant d'observer que l'auteur signale d'habitude le discours indirect libre par des points d'exclamation ou bien par des points d'interrogation.

Il faut pourtant rappeler que ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux variantes du discours transposé on ne peut être sûr du degré de transformation qu'aurait subi l'énoncé initial. D'une part, le discours indirect libre crée l'impression d'une représentation plus fidèle des paroles que ne fait le discours indirect, parce que la médiatisation de la part du narrateur y est moins apparente. D'autre part, le rôle du discours indirect libre devient plus ambigu pour cette même raison. Car sans verbe déclaratif on ne saurait distinguer ni entre le discours prononcé et le discours intérieur, ni entre le "discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur" (G 192).

Considérons d'abord le discours indirect, qui est moins important dans Nord que le discours indirect libre et dans lequel le rôle du narrateur est encore très sensible. La plupart des 163 segments en style indirect sont introduits de façon conventionnelle par des verbes déclaratifs comme "demander" (41 occurrences), "dire" (21) et "raconter" (10). Il faut remarquer à ce propos que les verbes déclaratifs se placent toujours devant le discours indirect qu'ils introduisent. Ainsi par exemple, après la fausse alerte, Harras "leur annonce là-bas au flach qu'il va pleuvoir, que Bébert a retourné son oreille, que c'est assez de leurs projecteurs, qu'ils éteignent tout!" (378). Mais il arrive aussi que Céline se passe de verbes déclaratifs. Alors, comme dans la citation suivante, c'est la conjonction "que" qui indique le discours indirect: "les femmes pour chercher des ragots ont toujours tous les prétextes... Kretzer c'était pour nos tickets, qu'ils étaient plus à Moorsburg, que

nous en aurions d'autres, de Berlin... mais que ça pouvait durer un peu..." (443).

On remarque d'après ces deux citations que le discours indirect peut servir, lui aussi, à raconter des conversations en langue étrangère.¹¹ Mais tandis que le discours narrativisé, se référant à des paroles que Céline-personnage avait trouvées plus ou moins inintelligibles, réduit le plus souvent ces conversations tout simplement à l'acte de parler, le discours indirect représente l'acte et nous donne en même temps la teneur essentielle des paroles.¹² La diminution de la distance narrative grâce à l'augmentation des détails fournis au lecteur se reflète dans l'amplification des énoncés narratifs en question. En effet, tandis que les segments en discours narrativisé ne dépassent que rarement la longueur d'un seul groupe verbal, ceux du discours indirect atteignent souvent une longueur de trois ou quatre groupes verbaux.

Il n'en reste pas moins que les segments en discours indirect ne sont jamais longs. C'est que la fonction principale du discours indirect est de résumer les paroles prononcées afin de n'en donner que la substance. Il est donc naturel que le discours indirect représente très souvent des

¹¹ On trouvera d'autres exemples de cet emploi du discours indirect aux pages 340 (au "Thüringer Hof"), 347 (Céline parle à Ivan), 361 (les réfugiés), 389 (les Polonaises), 480 (la Kretzer), 463 (Hjalmar), 526 (les clientes de l'épicerie), 565 (Wohlmuth) et 663 (les ménagères).

¹² Voir Verschoor, p. 13: "Le style indirect conjonctionnel, [...] dépouille le discours des éléments affectifs [....] C'est l'idée seule qui compte; aussi est-il clair que le style indirect conjonctionnel soit préféré au style direct pour la transmission des pensées."

énoncés secondaires ou bien répétitifs où il importe peu de savoir comment l'énoncé initial a été formulé. Il suffit par exemple de lire: "[Pretorius] raconte les choses... qu'Hitler avait bien bonne mine... que la foule était si heureuse!..." (354) ou bien "[Céline a] appris y a pas très longtemps qu'Amery avait été pendu, à Londres..." (326). Le contenu seul importe, et le discours indirect constitue le moyen le plus efficace de représenter le contenu d'une conversation.

Cette qualité de résumé se manifeste de manière encore plus frappante dans les énoncés répétitifs. Ainsi lorsque Céline raconte à Harras les activités de Marie-Thérèse et de la comtesse Tulff-Tcheppe, le récit de paroles est en discours indirect:

Je lui raconte que nos deux dames Tulff-Tcheppe et Marie-Thérèse voulaient s'affronter au ping-pong... deux vraies gamines!... mais qu'en cherchant les raquettes elles avaient soulevé tant de poussière, qu'elles avaient dû boire... tellement et n'importe quoi qu'elles avaient vomi... et puis s'étaient écroulées le profond sommeil!... (689).

Ce passage résume les mêmes événements (et paroles) qui avaient été racontés en plus grand détail de la page 682 à la page 684. Il est donc facile de voir, au niveau du discours de l'auteur, la différence de distance narrative entre ces deux récits. Par contre, en ce qui concerne les paroles censément prononcées, il est impossible de préciser le degré de concentration du discours indirect. Car on ne peut pas savoir si le récit (prononcé) que fait Céline à Harras a été aussi court que le récit en style indirect qu'en fait le narrateur.

Cette difficulté persiste même lorsque c'est le

même personnage qui raconte deux fois les mêmes événements. Prenons comme exemple l'épisode des rats dans la chambre de La Vigie. Tandis que la conversation entre La Vigie et Céline (574-75) est reproduite en style direct, les paroles qu'adresse Le Vigan à Lili sont transformées en discours indirect: "La Vigie lui raconte qu'il a failli être dévoré..." (576). Or, puisque le discours indirect est toujours assumé par le narrateur, on ignore si le discours indirect représente effectivement une concentration importante des paroles initiales. Ce n'est que le caractère volontiers répétitif de La Vigie lui-même et le fait que Céline-personnage se contente de dire "'Très exact, Lili!... très exact!'" (576) sans ajouter d'autres détails, qui nous permettent de conclure que les paroles prononcées par La Vigie ont dû fournir plus de détails que le discours indirect correspondant.¹³

Passons maintenant du niveau des qualités inhérentes au discours indirect à celui de ses fonctions structurelles à l'intérieur du récit de paroles en général. Tout comme dans le cas du discours narrativisé, le discours indirect sert à introduire les formes plus mimétiques du récit de paroles. Le discours indirect peut par exemple introduire le discours indirect libre, la variante plus mimétique du discours transposé. On pensera notamment à l'épisode où Céline examine la

¹³ A ce propos on notera également le passage où Céline répète à Lili ce que le sergent manchot lui avait raconté. Le récit du sergent (une dizaine de lignes en discours indirect libre aux pages 586-87) est réduit à deux lignes de discours indirect: "maintenant aux détails!... que le sergent manchot avait dû quitter son bunker, qu'il pouvait plus tenir, inondé!..." (589).

Kretzer après sa première crise et où il y a un va-et-vient frappant entre le discours indirect et le discours indirect libre.¹⁴ Cela ne veut pas dire cependant que les styles indirect et indirect libre soient équivalents. Le récit de paroles des Polonaises suffit pour nous persuader du contraire:

dans les sanglots elles nous racontent... que leurs pères et mères sont morts, qu'elles sont seules à Felixruhe, que tous les hommes veulent les violer... que les hommes vont revenir des champs, qu'ils sont aux betteraves... qu'on les a chassées de chez elles, qu'on leur a volé leurs paillasses... qu'elles n'ont plus rien... qu'elles veulent venir avec nous... travailler pour nous... tout!... tout ce qu'on voudra!... aux champs!... aux cuisines! n'importe quoi!... mais qu'on les emmène! ou qu'on les tue là tout de suite sur la route si on veut pas les emmener! qu'on n'hésite pas! elles touchent au Mauser d'Harras... elles se dépoitraillent, là à genoux, elles nous montrent où on peut les tuer, là, au coeur!... son gros revolver!... qu'il hésite pas! mais qu'on les laisse pas là, vivantes!... au coeur!... au coeur!... (389-90).

Ce passage montre clairement la différence de ton entre le discours indirect libre et le discours indirect. Celui-ci sert à représenter le récit des Polonaises, récit dont le débit hâtif se reflète dans la structure où un seul verbe déclaratif introduit une série de neuf propositions subordonnées commençant chacune par la conjonction "que". Mais quand ce récit fait place à leurs supplications, seul le discours indirect libre est à

¹⁴ Il s'agit du passage suivant: "Je demande si elle mange?... un petit peu... son mari la force... des bouillies... comment elle fait ses besoins?... un petit peu, dans un seau de toilette, là... c'est exact... maintenant mon avis? grave? pas grave?... Kracht veut savoir... état nerveux!... un petit peu de simulation, certes! oui!... mais pas tellement!..." (530). Pour d'autres exemples de la transition du discours indirect au discours indirect libre voir les pages 340, 410, 431, 462, 528, 530, 532, 587 et 663.

même d'en évoquer l'intensité.¹⁵ On constate que le style indirect libre peut prendre une nuance volitive presque équivalente à celle du discours rapporté, qualité qui est totalement absente du discours indirect. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette question de l'aspect affectif du discours indirect libre.

Etant donné que le discours indirect libre est presque aussi mimétique que le discours rapporté, il n'est pas étonnant de découvrir que dans Nord le discours indirect sert très souvent aussi à introduire le discours rapporté. Par exemple quand Céline parle à Isis on lit: "Je lui demande combien elle lui donne de cachets [à son mari]?... d'ampoules? 'Tout ce qu'il veut, tant qu'il veut!... Harras m'a dit... certains jours deux fois... trois fois... mais surtout la nuit... ses crises le prennent vers onze heures..." (482).¹⁶ Etant à la fois récit de paroles indépendant et élément introducteur du discours rapporté, le discours indirect joue donc un rôle assez important dans la création de la diversité à l'intérieur du récit de paroles.

¹⁵ Rappelons que le passage du discours indirect au discours indirect libre est toujours marqué par la chute de la conjonction--les trois derniers "qu'on" sont des particules modales d'impératifs plutôt que des conjonctions de subordination, car ils introduisent ici des propositions indépendantes exclamatives--et surtout, comme souvent ailleurs, par l'emploi des points d'exclamation.

¹⁶ On se souviendra également de l'épisode de la visite chez Wohlmuth à Moorsburg (565) que nous avons déjà cité ci-dessus au sujet du discours narrativisé, et dans lequel il y a une alternance entre discours indirect et discours rapporté. D'autres exemples du style direct introduit par le style indirect se trouvent aux pages 373, 389, 417, 463, 540, 544, 553, 576, 599, 617 et 649.

C'est toutefois le discours indirect libre qui contribue le plus à varier le récit de paroles. Notre analyse informatique révèle dans Nord une préférence très marquée de la part de Céline pour le discours indirect libre. En fait le discours indirect libre y représente six fois le nombre de groupes verbaux du discours indirect (1616 contre 269), quatre fois celui du discours narrativisé (408) et plus d'un tiers des 4214 groupes verbaux du discours rapporté. Cette préférence s'explique par la flexibilité du style indirect libre et, en particulier, par sa qualité affective. Car le style indirect libre "présente les formes du style indirect, mais garde le ton du style direct"¹⁷ et cela dans la forme du récit de paroles la plus hautement médiatisée par le narrateur.¹⁸

Prenons les interjections comme exemple d'éléments du discours affectif. Alors que l'interjection "lorsqu'elle peut passer dans le discours indirect, est transposée et perd son intonation, et que nombre de constructions, exclamations, notamment, ne peuvent prendre place dans le

¹⁷ Maurice Grevisse, Le Fon Usage, dixième édition (Gembloux: Duculot, 1975), p. 1224.

¹⁸ Tandis que dans le discours narrativisé le narrateur réduit les paroles à des actes (effet de concentration) et que dans le discours indirect il les raconte indirectement (effet de transposition qui garde cependant la distinction entre locuteur et narrateur), ce n'est que dans le discours indirect libre que les paroles des personnages sont vraiment assumées par le narrateur (au point que, très souvent, le discours du personnage et celui du narrateur se confondent).

discours indirect,"¹⁹ l'interjection et l'exclamation gardent leur forme et toute leur force dans le discours indirect libre. Il en va de même pour les interrogations qui se transforment en interrogatives indirectes dans le discours indirect, mais qui restent directes dans le style indirect libre.

A un autre niveau, c'est la flexibilité du discours indirect libre qui explique son importance dans Nord. En effet le discours indirect libre peut constituer tour à tour un moyen d'introduire et de lier les autres formes du récit de paroles (cela en de courts segments d'un ou deux groupes verbaux) et aussi une forme indépendante du récit de paroles (cela en des séquences qui comportent jusqu'à trente groupes verbaux). Comme nous allons le voir par la suite, il en résulte que le discours indirect libre convient mieux que le discours indirect pour exprimer la vision romanesque de Céline.

Considérons d'abord les passages les plus longs en style indirect libre.²⁰ Comme le discours narrativisé et le discours indirect, le discours indirect libre sert aussi à représenter les paroles des germanophones. La première rencontre avec Ivan nous en fournit un bon exemple:

¹⁹ Albert Henry, "L'expressivité du dialogue dans le roman," dans La Littérature narrative d'imagination, Actes du colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959, (Paris: PUF, 1961) p. 8.

²⁰ Remarquons en passant qu'il semble ne pas y avoir de personnage dont une partie des paroles ne soit transformée en style indirect libre.

il m'entreprend!... deux mots... les louanges de sa Sibérie!... qu'est-ce qu'on attend? comme la Sibérie est riche! giboyeuse! fleurie! verdoyante! accueillante! j'ai pas idée!... de ces vallons! quels pâturages!... de ces buissons!... quels gardénias! je peux pas me douter!... il me fait une de ces propagandes, massive, que nous pourrions partir tout de suite!... vivre en Sibérie!... mais j'objecte! entendu! sûrement! mais Berlin veut pas nous lâcher... (341).

On trouvera d'autres exemples du discours indirect libre comme traduction,²¹ mais cette fonction est relativement moins fréquente en discours indirect libre qu'en discours indirect.

Ce sont plutôt les autres propriétés du style indirect--que l'on remarque pourtant déjà dans le passage ci-dessus--qui expliquent le rôle capital du style indirect dans Nord. Il y a tout d'abord l'aspect affectif qui permet de garder dans un récit de paroles hautement médiatisé la forme et le ton des exclamations aussi bien que des interrogations. On découvre également que la flexibilité du style indirect libre permet de représenter d'un même trait les deux parties d'un dialogue (en l'occurrence les répliques d'Ivan et de Céline). Et, entre ces deux propriétés du discours indirect libre, on trouve une troisième--celle-ci unique au discours indirect libre. Il s'agit du fait qu'y sont superposés le discours extérieur des personnages et le discours intérieur de Céline-personnage et de Céline-narrateur.

²¹ Par exemple aux pages 335 (au "bureau des visas"), 366 (les "mômes Hitlerjugend"), 439 (Hjalmar), 519 (la Kretzer) et 612 (le gendarme).

Cn s'aperçoit donc que le style indirect libre sert surtout à donner une valeur pleinement mimétique à des paroles plus ou moins secondaires. Il aurait été à la fois trop long et trop ennuyeux de vouloir rapporter par exemple les souvenirs de la comtesse Tulff-Tcheppe, mais en style indirect libre ses propos ainsi que ceux de Céline s'entrelacent pour former une séquence légère et amusante (nous indiquons les paroles des deux personnages respectivement par les sigles "T" et "C"):

[T] Paris! l'enchantement du Bois de Boulogne! l'avenue des Acacias! le Grand Prix... la bataille des fleurs... [C] Je réponds bien, je connais, je partage son enthousiasme... mais l'Elysée, je sèche, j'y étais pas!... [T] le Président de la République... le grand bal de l'Opéra... la fête à Neuilly... [C] là oh, je me retrouve!... [T] comme elle s'est amusée partout, Madame la Comtesse!... le Moulin Rouge donc!... le Ciel! l'Enfer!... l'Abbaye de Thélème!... [C] comment?... pourquoi? [T] son mari, défunt le comte Tulff von Tcheppe était président du Comité Léon-Bourgeois pour l'Allemagne du Nord!... [C] tout s'explique!... [T] ah, M. Léon Bourgeois!... quelle distinction!... délicatesse! éloquence!... elle en pleure!... les heures qu'elle a pu vivre là-bas!... ah, ce Paris!... le paradis!... partout!... partout ils ont été!... jusqu'aux Puces! les petits achats si amusants, nous verrons là-bas, chez elle, en Poméranie! bibelots!... portraits! le comte raffolait des "Puces"!... nous verrons nous-mêmes ces souvenirs... là-bas un étage entier au château est meublé "à la parisienne"... certes, la comtesse connaît l'Europe! toutes les grandes villes!... et les villes d'eaux!... villes acceptables, résidences possibles... mais pour vraiment vivre, joie de vivre, une seule ville!... [C] nous étions parfaitement d'accord!... (541).

Cette conversation se présente sous forme d'alternance entre cinq segments en discours indirect libre attribués à la comtesse Tulff-Tcheppe et cinq à Céline-personnage.²²

Il est du reste particulièrement frappant de voir la grande économie de termes que représente cette forme du récit de paroles. Ce n'est pas seulement que dix répliques complètes, pleines d'énumérations, sont transposées et résumées pour l'essentiel en une vingtaine de lignes, mais surtout que cela se fait sans aucun verbe introducteur. Le paragraphe avait commencé par le commentaire "En avant donc tous les souvenirs!..." appartenant au discours intérieur de Céline-personnage, et s'était terminé dans le même registre avec "nous étions parfaitement d'accord!... prêts à pleurer avec elle... pas tout à fait les mêmes raisons... enfin presque...." Il y a par ailleurs aussi la qualité réductrice du discours indirect libre lui-même. Alors que le discours affectif s'y maintient-- abstraction faite de quelques-uns des pronoms qu'il faudrait transposer, ce passage en style indirect libre pourrait se présenter tout aussi bien sous forme de discours rapporté--le fait que le tout est assumé par le narrateur y introduit un effet de concentration. Car malgré la ressemblance de ton avec le discours rapporté, ce passage en style indirect libre ne comporte pas assez de verbes pour constituer du discours rap-

²² Notons que la première réplique de Céline contient aussi du discours narrativisé ("je réponds bien, je connais, je partage son enthousiasme...") qui résume de façon presque itérative les remarques obséquieuses dont Céline ponctue les répliques de la comtesse, remarques qui ne seront heureusement pas reproduites.

porté. En fait on n'y compte que 24 verbes en 23 lignes du texte (ou 1,043 verbes par ligne), ce qui correspond à une réduction de 27% par rapport à la moyenne globale de 1,428 verbes par ligne pour le roman entier. Il devient donc apparent que le style direct et le style indirect libre ne sont pas interchangeables et que si Céline se sert de l'un plutôt que de l'autre, c'est parce qu'il désire tirer profit de leurs qualités particulières.

Les différences fonctionnelles qui existent entre le discours indirect libre et le discours rapporté se remarquent encore plus clairement dans les nombreux cas où les deux figurent l'un après l'autre dans le texte. Un des exemples les plus intéressants de ce phénomène est l'épisode où la Kretzer parle des jeunes gitanes:²³

là à propos d'une roulotte, dans le parc, si ces messieurs y avaient été? ce qu'ils en pensaient?... des jeunes gitanes, jolies! de ces regards! des braises! ce qu'ils en pensaient eux, les comptables?... et l'S.S. Kracht? pas celle qu'était venue là-haut, dans notre tour, cette virago mal embouchée qui nous avait fait sortir, moi, La Vigue... non! d'autres! fillettes ravissantes... précoces!... ondulantes!... lascives! véritablement orientales! et de ces seins!

"Vous avez résisté, Kracht?"

Il avait pas été les voir...

"Mais si!... mais si!..."

Toutes les demoiselles riaient bien, elles l'avaient vu!... il se défendait...

"Nein! nein!"

--Jai... jai... jai..."

Pas prouvé! la garce Kretzer pensait qu'à ça... bisque! bisque!...

Ils se traitent de tout!... ils vont se jeter les

²³ D'autres exemples, pour n'en mentionner que les plus importants, se trouvent aux pages 332, 336, 353, 371, 454, 498, 507, 530, 556, 595, 639, 657, 660, 669, 677 et 686.

assiettes!

J'interviens... Kretzer est dangereuse!

"On va y aller nous tous les trois!" (511).

Il se trouve que le discours indirect libre donne ici les détails généraux et le ton des remarques de la Kretzer, tandis que le discours rapporté est réservé pour des énoncés particuliers. Dans ce dernier cas il s'agit d'une question précise posée à Kracht, de la réaction des demoiselles à sa réponse négative, et d'un bref échange: démenti et nouvelle accusation. Et c'est de nouveau le discours indirect libre qui remplit les lacunes entre les répliques, indiquant ainsi les réactions générales. La dispute prend fin quand Céline propose d'aller voir lui-même les gitans. Les rapports complémentaires de ces deux formes du récit de paroles deviennent encore plus significatifs lorsqu'on se rend compte que même dans ce contexte toutes les paroles allemandes ne sont pas automatiquement transformées en discours indirect libre. Au contraire, les deux premières répliques en discours rapporté sont clairement des traductions, tandis que les deux répliques suivantes apparaissent tout simplement en allemand.

Mais cet extrait possède d'autres caractéristiques qu'il convient d'étudier. On sait que le discours indirect libre crée souvent une certaine ambiguïté concernant le locuteur (personnage ou narrateur) et le niveau des paroles (intérieures ou extérieures). Or, dans Nord il arrive aussi qu'il est difficile de distinguer entre les deux formes du discours transposé. Ainsi, par exemple, il n'est pas clair si le début de la citation ci-dessus est en style indirect (ce qui présupposerait un énoncé initial comme "Est-ce que ces

messieurs y ont été?" ou bien en style indirect libre (ce qui présupposerait un énoncé initial du genre "Je vous demande si ces messieurs y ont été?"). Il n'est point dans notre propos de donner une catégorisation absolue des variantes du discours transposé. Par conséquent, tenant compte avant tout du contexte et du manque d'un verbe déclaratif, nous avons tranché la question en y voyant exclusivement du discours indirect libre.²⁴ L'essentiel n'est pas d'établir des catégories rigides, mais plutôt de constater la souplesse de l'emploi que fait Céline du récit de paroles dans Nord.

Un autre critère qui n'est pas toujours sûr pour distinguer les deux formes du discours transposé est celui des procédés introductifs. Il se trouve qu'il y a une soixantaine de cas où le discours indirect libre figure avec un verbe introducteur dans le texte. Beaucoup de ces verbes se trouvent en incise, comme par exemple "une seule 'billaire' à Salmine!... rien, ainsi dire... comparé aux poussées 17!... la même chose, me disait Harras, du côté ennemi, en face!..." (380). On pense aussi à la tirade du sergent manchot (la proposition introductrice paraît en majuscules): "il aimait pas les gens de la ferme!... ET IL LE HURLAIT!... tous de la ferme, les Russes et les propriétaires!... dans le même sac!... aux chiottes!... ah qu'ils pouvaient se foutre de lui et de son uniforme!... ils en verraient d'autres!..." (587). Il en va de même lorsque la

²⁴ Cette conclusion s'impose d'autant plus qu'il n'y a pas d'autre moyen de transposer en style indirect libre une phrase "Je vous demande si ces messieurs y ont été?" que de dire "si ces messieurs y avaient été?" Car la proposition "elle demandait si..." serait pris tout simplement pour un discours indirect.

Kretzer annonce la soirée gitane:

"Ordre de la Kommandantur"!... les gitans vont nous régaler!... et on ira tous!... soirée dansante et chantante, au Tanzhalle!... organisation officielle... "la Force par la Joie"... le relèvement du moral... on a trouvé que le nôtre baissait... ils s'occupent de tout à la Chancellerie!... ENFIN NOTRE KRETZER PRÉTEND!... et elle connaît les détails!... tous les gitans en falbalas, les femmes en robes à volants!... danses de chez eux! tout pour nous distraire!... nous relever le moral!... (600).²⁵

Comme l'indique M. Verschoor ces incises, plutôt que de régir le discours indirect libre, ont ici le caractère d'une parenthèse en quelque sorte extérieure à la phrase principale.²⁶ Ainsi qu'en font preuve les deux derniers exemples, il s'agit très souvent d'un commentaire qui relève du discours intérieur de Céline-personnage. Les verbes de commentaire constituent donc des résumés avant la lettre qui ne sont ni des verbes déclaratifs (ils forment des propositions indépendantes séparées du reste du texte par des points de suspension), ni des exemples de discours narrativisé (les paroles, transposées en style indirect libre, les suivent). En voici deux exemples: (au sujet des photos, le monsieur barbichu) "EN A ASSEZ!... pour qui le prend-on?... quelle plaisanterie! OH, LA VIGUE APPROUVE!... on se fout de nous!... bel et bien!... ce bureaucrate flic dépasse les bornes!" (336); et (dans l'épisode des incendiaires) "qu'est-ce qu'elles fabriquaient?...

²⁵ Pour d'autres exemples de verbes introducteurs en incise associés au discours indirect libre voir les pages 454, 521, 569, 644, 646, 648 et 669.

²⁶ Verschoor, p. 36.

AH, ON NOUS LE CRIE!... elles étaient en train de foutre le feu!..." (671).²⁷ A en juger d'après les exemples cités ci-dessus, on constate qu'il peut à la rigueur y avoir discours indirect libre même avec un verbe de commentaire ou avec une conjonction subordonnée. Si pourtant tous les deux se trouvent dans la même phrase, on a naturellement affaire à du discours indirect.

Autre forme exceptionnelle, le discours indirect libre est parfois mis entre guillemets. Par exemple, à la fin du roman, Harras se fait l'avocat de la cause de Céline: "Certes, j'y pensais, mais je n'osais pas... lui ose! même il explique... 'nous voulons aller à la mer!... voir la plage... Warnemünde... Lili et moi... trois jours!... touristes!...' (701). Ce mélange de discours rapporté et de discours indirect libre exprime de manière frappante le fait qu'Harras anticipe sur les paroles de Céline. Le discours relève donc également des deux personnages. Ailleurs cette construction caractérise la qualité mimétique du style indirect libre poussée à l'extrême:

la comtesse Tuliff-Tcheppe est si heureuse de nous voir, pleine de mimiques et sourires qu'elle s'occupe plus du Landrat... toute à nous!... "alors nous arrivons de Paris?... tous les trois? et avec notre chat? Bébert?" (540).

La forme du discours indirect libre persiste (substitution des pronoms personnels), mais les guillemets indiquent que, à cette exception près, le discours est fidèle aux paroles prononcées. Mais le plus extraordinaire est l'inversion total de ces deux

²⁷ Les majuscules désignent les segments introducteurs.

formes du récit de paroles dans l'exemple suivant: "J'allais poser une question... la Kretzer me coupe: 'ce que je pensais des romanichelles?' et vous Monsieur Le Vigan? vous n'avez pas été séduit? et vous Kracht?" (518). Le discours indirect libre est mis entre guillemets, alors que le discours rapporté (sans transposition des pronoms) paraît en style indirect libre. Dans ces trois cas—ils sont les seuls de ce genre dans Nord—c'est naturellement, comme le note M. Verschoor, "le caractère particulièrement vif d'un passage en style indirect libre [qui entraîne] les guillemets qui rapprochent [...] le style indirect libre du style direct."²⁸ Mais il s'agit en même temps d'un effet de distanciation qui introduit un élément d'ironie dans le récit. Le lecteur ne sait plus à quoi s'en tenir: est-ce qu'il lit du discours rapporté ou du discours indirect libre?²⁹

On constate donc que le discours indirect libre a une importance de tout premier ordre dans Nord. Cela est dû au fait que cette forme du récit de paroles permet de réunir le maximum de détails mimétiques et le maximum de médiatisation de la part du narrateur et cela avec une très grande économie de termes. Pour se persuader de la densité du style indirect libre il suffit de considérer l'épisode où Kracht vient d'apprendre à Céline que Léonard et Joseph l'ont dénoncé au sujet des pistolets:

²⁸ Verschoor, p. 142.

²⁹ Voir aussi par exemple le passage où Mme von Seckt raconte "une fois de plus [...] que le funeste clown aurait pas tenu seulement deux mois!... ah, Monsieur Céline, croyez-moi!... son mari là!" (316).

alors? alors?... au fait!... la suite!... là, il m'épate... que je lui donne les deux Mausers, le mien et celui de La Vigue... que j'aïlle pas les jeter!... qu'il les garderait pour lui!... rien au Landrat!... nichts! nichts! rien! est-ce que je comprenais?... parfaitement!... très bien! c'était un peu fort mais bon!... bon!... pourquoi il voulait les Mausers?... ça le regardait!... j'ai jamais su!... (590).

Cette dizaine de lignes en style indirect libre représente non seulement un court échange de répliques entre Céline et Kracht, mais grâce au discours indirect libre on passe imperceptiblement du récit de paroles extérieures au récit des pensées de Céline-personnage pour aboutir au discours du narrateur.

Un autre aspect de la flexibilité du style indirect libre se manifeste dans ses rapports avec les autres formes du récit de paroles. Moitié discours du personnage moitié discours du narrateur, le style indirect libre forme le lien naturel entre le discours narrativisé (plus diégétique) et le discours rapporté (plus mimétique). L'épisode où Céline parle au S.S. au "Tanzhalle" nous en fournit un exemple particulièrement éclairant:

on parle de choses et d'autres... de puces... ils n'en ont pas...

"Verboten!..."

Mais des araignées? plein!... nous aussi!

"Nicht verboten! pas défendu les araignées!" (437).

En cinq lignes on trouve le glissement presque imperceptible du discours narrativisé au discours rapporté en passant par le style indirect libre. De plus, on découvre que trois répliques distinctes (deux de Céline et une du S.S.) ont été transposées en une seule ligne de discours indirect libre.

L'importance du discours indirect libre est donc

qualitative aussi bien que quantitative. La diversité de ses emplois fait ressortir sa qualité à la fois hautement diégétique et mimétique. On trouve du reste que le récit ne distingue pas les divers degrés de la distance narrative, mais réunit plutôt dans le discours indirect libre le maximum d'information et le maximum d'informateur (=narrateur). Le discours indirect libre sert ainsi nettement de variante diégétique au style direct conventionnel. On remarque en outre que la variation du récit de paroles s'étend à toutes les formes du récit de paroles et figure dans tous les épisodes du roman, ce qui constitue en fin de compte un autre aspect de l'effet pointilliste dans le récit de Nord. Car lorsque les paroles sont toujours racontées sous deux ou trois formes différentes du récit de paroles, il y a nécessairement fragmentation du récit.

---- discours rapporté

Le discours rapporté est par définition moins dense et moins flexible que le discours indirect libre. Mais cela ne le rend pas moins important. C'est tout simplement qu'il remplit une fonction différente de celle du discours indirect libre. Le discours rapporté est censé reproduire tel quel le discours prononcé ou pensé des personnages. En effet il s'approche le plus près de l'isochronie entre l'histoire et le récit. Autrement dit, on peut considérer que le lecteur met approximativement autant de temps pour lire les paroles dans le roman que les personnages sont censés avoir mis pour les dire

dans l'histoire. Il n'est donc pas étonnant que la quantité du discours rapporté dépasse dans Nord celle du discours indirect libre plus concentré.

Etant donné que les répliques individuelles d'un dialogue sont généralement signalées par des alinéas, il est difficile de calculer exactement la quantité de style direct par rapport au texte entier. D'une part, établir le nombre de lignes qui sont en style direct a l'inconvénient de ne pas tenir compte des différences de longueur entre elles--les répliques d'un dialogue ne remplissent souvent pas toute la ligne comme le font presque toujours les passages narratifs.³⁰ Si, d'autre part, on calcule le nombre de groupes verbaux, il y a le risque de sous-estimer l'importance du discours rapporté dont les répliques les plus brèves ne contiennent souvent pas de verbes. Dans le cas de Nord il n'existe heureusement qu'un écart de 3% entre les deux chiffres pour la proportion de discours rapporté dans le roman. On trouve notamment que le discours rapporté représente 25% des lignes contre seulement 22% des groupes verbaux du texte. Or, puisque cet écart est minime et que tous les autres résultats de nos recherches sur Nord se basent de toute façon sur le nombre

³⁰ C'est cette méthode de dénombrement que j'avais utilisée dans une communication sur "Le récit de paroles dans Voyage, Nord et Bagatelles pour un massacre," pour le deuxième colloque Céline de la Société des Etudes Céliniennes qui a eu lieu à Paris en juillet 1976. Dans ce cas-là, le même procédé ayant été appliqué à tous les textes dépouillés, les résultats s'étaient cependant avérés tout à fait représentatifs.

de groupes verbaux, nous nous en tiendrons au chiffre moins élevé.³¹

---- discours rapporté: les verbes introducteurs

Le discours rapporté n'est pas seulement moins dense que le discours indirect libre, il est aussi moins indépendant que lui. Alors que seulement 12% des passages en style indirect libre avaient des verbes introducteurs, 66% des passages en style direct en ont. Seul le style indirect--qui, par définition, a besoin d'un verbe déclaratif dans la proposition principale pour introduire la subordonnée--a un taux plus élevé de passages introduits par des verbes déclaratifs, à savoir 77%. Il faut pourtant rappeler à cet égard que la fonction des verbes introducteurs n'est pas toujours purement déclarative comme dans le cas du discours indirect (où ils précèdent d'ailleurs toujours le récit des paroles). Moins de la moitié des verbes introducteurs du discours rapporté constituent des verbes déclaratifs, les autres sont des verbes de commentaire. Il en va de même pour le discours indirect libre: la plupart des verbes introducteurs sont des verbes de commentaire.

³¹ Si l'on voulait des résultats encore plus précis il faudrait faire le comptage de tous les mots consacrés au discours rapporté. Mais ce n'est qu'une concordance complète (avec codage linguistique et narratif) qui permettrait d'arriver à ces chiffres. Il nous semble d'ailleurs que cette autre méthode placerait à environ 23% la proportion de mots de discours rapporté dans Nord. Raison de plus pour nous contenter du chiffre de 22% basé sur les groupes verbaux.

Nous avons déjà parlé de verbes de commentaire aux pages 164 à 167 du chapitre précédent et ne reviendrons donc pas sur ce groupe de verbes à fonction essentiellement répétitive. Mais il devient apparent qu'à cause de l'aspect répétitif du récit célinien, le nombre de verbes déclaratifs traditionnels est en réalité très limité dans Nord. Leur disposition par rapport aux répliques n'est du reste pas tout à fait traditionnelle non plus. Bien qu'il ne soit peut-être pas inattendu de trouver que les trois quarts des verbes proprement déclaratifs précèdent les répliques et que les autres les suivent, il est tout à fait étonnant de constater que le verbe déclaratif en incise--pourtant si fréquent en français et auquel Céline avait donné la préférence dans Voyage au bout de la nuit--y est pour ainsi dire inexistant.

L'unique exemple dans Nord d'un verbe déclaratif à l'intérieur d'une réplique ne fait même pas partie d'un dialogue. Il s'agit plutôt d'un très long paragraphe narratif (1 3/4 pages) au cours duquel le narrateur rapporte, à titre d'exemple et dans un contexte itératif, les mots suivants prononcés par Fräulein Fischer: "'vous savez... elle nous prévenait... nous allons toutes au sabbat!'" (322). Même les formes marginales du verbe déclaratif en incise sont rares. On ne compte qu'une dizaine d'exemples où deux répliques successives d'un personnage sont séparées par un verbe déclaratif. Et ces rares exemples ont ceci de particulier que les verbes déclaratifs sont toujours séparés du discours rapporté soit par des guillemets ("brutes! brutes!"... qu'elle

gueulait... à nous!... exprès... 'têtes de biques!'"),³² soit par le retour à la ligne:

"Dix minutes!"

Je commande...

"Pas deux! attendez qu'on revienne!..." (620).³³

L'absence de verbe déclaratif en incise est très significative. Elle constitue la preuve d'un effort soutenu de la part de Céline pour éviter la fragmentation du discours rapporté.³⁴

Mais Céline n'en reste pas là. Afin de sauvegarder l'unité du dialogue, il évite également autant que possible (dans plus de 85% des cas) de mettre les verbes déclaratifs à la même ligne que les répliques qu'ils introduisent. Par conséquent, en même temps qu'il assure l'autonomie des répliques, le romancier crée dans Nord une autre forme de fragmentation. Car on n'y trouve pas seulement des exemples comme

[...] Je dis à La Vigue:

"Maintenant tu sais, c'est Grünwald" (359)

ou bien

[...] au petit jour je dis à Lili...

"Tu montes là-haut?" (577)

où le retour à la ligne paraît tout à fait naturel. Mais on trouve aussi deux cas où le verbe déclaratif qui suit une

³² Page 611. Voir aussi les pages 366, 543, 561, 609 et 650.

³³ Deux autres exemples se trouvent aux pages 459 et 656.

³⁴ Cet effort paraît d'autant plus conscient que c'est dans Nord que l'auteur abandonne pour la première fois définitivement l'emploi du verbe déclaratif en incise.

réplique de quelques mots revient à la ligne sans même commencer par une majuscule:

"Vers où?"
demande La Vigue.
"Vers Kyritz!" (603).³⁵

On voit d'après ces exemples que le tout est considérée comme une phrase mais que le retour à la ligne a pour effet de mettre en relief les mots en style direct. Céline fait donc d'une pierre deux coups: il assure l'autonomie et la continuité du discours rapporté tout en fragmentant le reste du récit.

Si, par contre, on examine les exemples des verbes déclaratifs qui se situent à la même ligne que le discours rapporté qu'ils introduisent, on trouve qu'ils se limitent à de courtes répliques de moins d'une ligne. Qui plus est, ces répliques sont presque toujours isolées dans un passage en discours non-dialogué.³⁶ La plupart de ces verbes déclaratifs n'ont aucun signe de ponctuation ou tout simplement des points de suspension qui les séparent du discours rapporté qu'ils introduisent.³⁷ Parfois les verbes déclaratifs sont liés au

³⁵ Voici l'autre exemple: "Votre Landrat! l'appelait Lili... pas du tout le nôtre! zut!..." (589).

³⁶ Il n'y a qu'une seule exception: "—La confiance ne règne pas! remarque Harras..." (396). C'est un dernier vestige de la position traditionnelle du verbe déclaratif après la réplique d'un personnage.

³⁷ Voir par exemple les pages 330, 335, 340, 414, 437, 514, 539, 545, 567, 596, 606, 618, 621, 628, 634, 641, 654, 670, 677, 679 et 699.

discours rapporté par un deux-points.³⁸ Il est du reste intéressant de noter que la plupart des rares exemples de la tournure "qu'il dit" ou "qu'il fait"--pourtant si fréquente dans Voyage au bout de la nuit--servent à introduire précisément ces courtes répliques en contexte narratif.³⁹ On constate donc que s'il subsiste dans Nord encore quelques traces de l'emploi traditionnel des verbes déclaratifs--traditionnel par rapport au roman en général ou bien tout simplement par rapport au style de Céline--elles se situent uniquement dans le discours non-dialogué.

Il convient de jeter maintenant un bref coup d'oeil sur les verbes déclaratifs qui introduisent des passages entièrement en discours rapporté (c'est-à-dire qui passent à la ligne). Parmi les 261 verbes déclaratifs qui précèdent le discours rapporté les plus nombreux sont les verbes "demander" (35 cas), "dire" (34), "parler" (11), "faire" (10), et "remarquer" et "appeler" (9 chacun). On trouve à peu près les mêmes verbes

³⁸ Voir par exemple les pages 324, 363, 415, 491, 515, 547 et 642.

³⁹ En voici quelques exemples: "'petits enculés' qu'il [Picpus] les traite..." (365), "'essayez!' qu'il [le gendarme] dit..." (606) et, toujours le gendarme, "'vadrouilles! alcooliques! scélérats! parachutistes!' qu'il nous appelle... 'pourris! fainéants!'..." (609). Comme l'indique très justement M. Verschoor, "dans la langue populaire les incises sont devenues des locutions toutes faites, de véritables clichés. Elles fournissent toujours aux narrateurs, aux auteurs un des traits les plus faciles de caricature du langage vulgaire" (p. 3). Ce n'est bien entendu pas au Céline de Voyage mais à ses épigones que s'applique cette critique du manque d'originalité des incises. Marque d'un grand écrivain, Céline a évité non seulement de plagier les autres, mais--tout aussi important--il ne s'imite pas lui-même. Tout au contraire, son style évolue considérablement d'un roman à l'autre.

parmi les 78 exemples où le verbe déclaratif suit la réplique qu'il introduit. Toujours en première place, "demander" y paraît 24 fois, suivi par "appeler" et "faire" (7 fois chacun), et "annoncer" et "dire" (6 fois chacun).

La position du verbe déclaratif ne détermine pas forcément le choix du verbe. Les mêmes verbes déclaratifs peuvent précéder ou suivre le discours rapporté. Cela est dû au fait que l'auteur donne aussi aux verbes introducteurs une grande autonomie dans le texte. Les propositions introductrices se terminent notamment par des points de suspension et, plus rarement, par un deux-points.⁴⁰ Plutôt que de créer un rapport traditionnel de dépendance entre la principale (le verbe déclaratif) et le complément d'objet (le discours rapporté), les propositions introductrices tendent ainsi à former des phrases complètes dont la fonction déclarative ne paraît qu'après coup.

C'est une caractéristique du style direct de Céline qui donne un ton très particulier aux passages dialogués. Prenons comme exemple les lignes suivantes:

la Kretzer debout sur sa chaise, en pleins gueule-
ments, s'occupe tout de même de nous deux, Kracht,
moi, si nous parlions d'elle?... elle nous attaque...

"Vous ne savez rien! vous ne savez rien!"

Les comptables protestent...

"Si! si!... ils savent!"

--Ah, vous savez? alors où est le garde champêtre?"

Tout le monde se tait. (521-22).

⁴⁰ En fait on trouve seulement une vingtaine de cas où un verbe déclaratif suivi d'un deux-points sert à introduire une réplique dans un contexte dialogué (c'est-à-dire où la réplique passe à la ligne).

Les phrases "elle nous attaque..." et "Les comptables protestent..." sont indépendantes et auraient pu représenter tout simplement du discours narrativisé. Ce n'est que le discours rapporté de la ligne suivante qui révèle, après coup, la fonction déclarative du verbe. On y trouve donc deux discours indépendants qui se côtoient: le discours des personnages et celui du narrateur.

---- discours rapporté: le discours immédiat

Fort souvent le discours du narrateur cède du reste la place au discours intérieur de Céline-personnage. On découvre alors, comme dans la citation suivante, une espèce de "sous-conversation":

Je pense à la page que je viens de quitter, qu'était à m'attendre, la 2 500... ce frère de "l'affreux" me fait tartir, le temps que je perds!... et les trois maccabs là-bas... sur les algues mouillées... j'attaque ce morne...

"Où est Brottin?"

Il hoche, il ne sait pas...

"Et les autres?"

Ah, il répond!

"A la leçon!

--Leçon de quoi?

--Trompette!"

Voilà qui ne m'avance pas du tout... (650-51).

Il s'agit là non seulement d'un résumé des pensées de Céline-personnage, mais aussi et surtout de son discours intérieur qui est "rapporté" dans le récit ("ce frère de 'l'affreux' me fait tartir, le temps que je perds!... et les trois maccabs là-bas... sur les algues mouillées..."). Le retour au discours du narra-

teur est marqué par "J'attaque ce morne..." et il reprend, après la réplique, avec "Il hoche, il ne sait pas...." Par contre, l'exclamation (intérieure) "Ah, il répond!" ainsi que le commentaire "Voilà qui ne m'avance pas du tout..." font de nouveau partie du discours intérieur de Céline-personnage.

On s'aperçoit donc que les points d'exclamation ne servent pas uniquement à identifier le discours indirect libre. Lorsqu'ils paraissent dans un contexte non-dialogué et ne peuvent pas vraisemblablement être attribués à un discours prononcé de Céline-personnage, il s'agit du discours intérieur de Céline plutôt que d'un discours indirect libre. Il va sans dire que le discours intérieur, s'il n'a ni verbe déclaratif ni conjonction (ce qui en aurait fait du style indirect) et s'il est au présent, constitue du discours rapporté même sans qu'il soit mis entre guillemets. Et bien qu'on ne puisse pas vraiment parler de "monologue intérieur" à son sujet--tant ce discours est fragmentaire--il faudra néanmoins le distinguer du discours non-dialogué en général. Pour cette raison nous lui appliquerons le terme genettien "discours immédiat" dans un sens plus limité, à savoir que le discours immédiat n'est pas seulement intérieur, mais surtout qu'il est "émancipé de tout patronage narratif" (G 193).

C'est cette notion de "patronage narratif" qui nous empêche d'ailleurs de voir tout le roman comme étant en discours immédiat. Car on trouve dès la première phrase un verbe

déclaratif: "Oh, oui, me dis-je, bientôt tout sera terminé..." (303). C'est tout simplement Céline-narrateur qui nous parle.⁴¹ Cela n'exclut toutefois pas l'existence d'un discours immédiat de Céline-personnage, c'est-à-dire dans lequel ses pensées sont rapportées sans aucune médiatisation de la part du narrateur. Par exemple le côté troublant de l'épisode où Isis essaie de tenter Céline lors du pique-nique se reflète dans le discours immédiat du héros:

nous sommes au plus profond du bois, je crois... personne peut nous voir... je crois... tout cela n'est pas sûr... nous sommes peut-être photographiés? ou mieux des tireurs là-haut?... des tireuses?... pas à être surpris!... elle me prend une main... les deux mains... peut-être le moment que je l'embrasse?... ça serait peut-être poli?... je ne sais pas... cette façon de m'entraîner si loin... et dans l'ombre... des branches si touffues... si épaisses... (555).

Cette sous-conversation rapporte les pensées de Céline-personnage pendant qu'il considère sa situation. Il n'y a pas de verbe déclaratif et les verbes sont au présent, donc le rôle du narrateur s'y efface complètement. Il y a d'autres exemples du discours immédiat, en particulier ceux qui concernent la Kretzer (449) et les gitans (514), mais ils sont plutôt rares dans *Nord*. En fait le discours immédiat se présente plus souvent en phrases isolées à la suite d'une réplique d'un autre personnage, comme par exemple de La Vigue:

⁴¹ Nous reviendrons plus longuement sur le discours du narrateur dans le chapitre suivant sur la voix narrative.

"De quoi tu ris?"

Tiens, je me marre, il a entendu!

"De rien!... de comment ils vont être aimables!

--Qui?

--Le cul-de-jatte et Madame!..." (458).⁴²

Toutefois dans un roman à narration autodiégétique comme Nord, l'effet du discours immédiat est très fragile. Ainsi par exemple le moindre verbe à l'imparfait ou au plus-que-parfait transforme le discours immédiat de Céline-personnage (=présent du verbe) en discours du narrateur. La citation suivante, tirée elle aussi de l'épisode du pique-nique, nous en fournit un bon exemple:

"Venez par ici, maintenant... voulez-vous?... il faut que je vous parle..."

Elle aussi!... leur manie de vous emmener ci!... là!... tous!... pas que Kracht! en petite promenade... où cette Isis?... au fait, Hjalmar le garde champêtre?... et le Revizor?... le pasteur?... Kracht m'avait bien recommandé... je pouvais demander à Isis... mais elle était pas à m'entendre, elle m'emmenait plus loin!... très doux ce sol, tapis d'épines de séquoias... en avant grande garce!... (554).

Le début du paragraphe représente incontestablement du discours immédiat. On se trouve dans l'esprit de Céline-personnage à l'instant même où il formule ses pensées. Cet instant constitue un présent diégétique sans instance narrative, parce que sans narrateur. Mais à partir du moment où paraît le plus-que-parfait "Kracht m'avait bien recommandé," un changement de distance narrative se produit. Et bien que le discours immédiat nous soit présenté comme un présent intemporel (=sans aucun patronage

⁴² Voir aussi les pages 555, 561 et 666.

narratif), le plus-que-parfait fait reculer ce moment de l'histoire par rapport au présent de la narration. Le présent du personnage--au lieu de rester immédiat pour le lecteur--devient ainsi le passé du narrateur (=l'imparfait du verbe); et le passé du personnage (=son passé composé) devient le passé au second degré (=plus-que-parfait) du narrateur. Somme toute, au début du paragraphe le lecteur vit la scène simultanément avec Céline-personnage, tandis qu'un peu plus loin il la vit en rétrospective avec Céline-narrateur.⁴³

Le mouvement ne va du reste pas toujours du discours immédiat au discours du narrateur. Au contraire la distance narrative diminue de nouveau à la fin du passage où Céline-personnage se dit: "en avant grande garce!" Puis, un peu plus loin dans le texte, le geste d'Isis qui retrousse ses jupes inspire un autre discours immédiat. On se retrouve dans l'esprit de Céline-personnage pendant qu'il contemple les jambes d'Isis: "pas mal foutues, assez musclées, longues... mais bon Dieu que c'est pas le moment!... plus jamais le moment, j'ai assez vu de jambes pour la vie!... je pense bien à autre chose, Isis!..." (554). Après ce bref retour au discours immédiat le récit retombe encore une fois dans le discours du narrateur.

La rareté du discours immédiat dans Nord s'explique donc par le fait qu'il est incompatible avec sa narration autodiégétique. Car l'emploi du discours immédiat--

⁴³ Il en va de même au début du mouvement 11 (333). Aux pages 414, 498, 542 et 581 on trouve par ailleurs des passages qui pourraient très bien appartenir au discours immédiat s'ils n'étaient pas à l'imparfait.

forme la plus indépendante et la plus purement mimétique du discours rapporté--aboutirait à l'abolition du rôle du narrateur, non seulement en ce qui concerne le fait de narrer les propos des personnages (=le discours narrativisé) ou d'assumer lui-même leurs paroles (=le discours transposé), mais aussi en ce qui concerne les verbes déclaratifs (=le discours rapporté) et l'instance narrative même.

Une conclusion s'impose donc. Si Céline donne un rôle de premier ordre au discours rapporté et s'il évite de détruire l'unité des répliques individuelles par des verbes déclaratifs, ce n'est pas parce qu'il trouve dans le discours rapporté le moyen de rendre le récit le plus mimétique possible--le discours immédiat aurait été préférable à cet égard--mais plutôt parce que le discours rapporté lui permet de maintenir dans son récit le rôle primordial du narrateur (effet de diégèse), tout en donnant au récit une apparence hautement mimétique.

---- discours rapporté: le discours prononcé

Revenons donc au discours prononcé qui est rapporté en style direct dans le texte. Il s'agit de 4214 ou 22% des groupes verbaux du roman. Dans Nord le discours rapporté se présente en des passages plus longs que tout autre genre de discours (jusqu'à environ 100 groupes verbaux de suite). Mais il devient vite apparent que ce ne sont presque jamais de longues tirades. En effet même les répliques individuelles les plus

longues--par exemple celle d'Harras (385-86) pour le nombre de lignes et celle de Mme von Seckt (313-14) pour le nombre de groupes verbaux--ne représentent qu'une longueur d'une page et 50 groupes verbaux respectivement. Par contre les passages les plus longs en discours rapporté pur (c'est-à-dire sans verbe déclaratif ou verbe de commentaire) prennent toujours la forme d'un dialogue de Céline avec un autre personnage. On pensera en particulier aux dialogues avec Marie-Thérèse (447-48; 71 groupes verbaux), avec Pretorius (351-53; 98 groupes verbaux) et avec Harras à Zornhof (418-20; 121 groupes verbaux). Ces dialogues racontent tous un événement verbal. Il n'y a que Céline et l'autre personnage qui parlent. Qui plus est, celui-ci bavarde tandis que Céline ne fait que lui donner la réplique.

Cette espèce de discours rapporté pur est cependant plutôt rare dans Nord. Car dès qu'un troisième personnage intervient ou qu'il y a des événements à raconter, le discours rapporté doit forcément être interrompu par le discours du narrateur. C'est ce qui arrive dans Nord en moyenne une fois tous les quatre groupes verbaux de discours rapporté. Comme nous l'avons déjà fait au sujet du discours immédiat, nous constatons donc ici que le récit célinien garde toujours--même à l'intérieur du discours le plus mimétique--une certaine part du discours du narrateur.

L'effet de fragmentation qui marque déjà tout le reste de Nord s'étend par conséquent jusqu'au discours rapporté. Une scène dialoguée qui a lieu au Zenith Hotel nous montre le va-et-vient typiquement célinien entre le discours rapporté et le discours du narrateur:

"La Vigue!... La Vigue!
 --T'en fais pas! le Russe l'a dit, ils bombardent plus! ils passent!"
 Ivan dans le couloir, je l'entends... qu'est-ce qu'il vient foutre?
 "Mais dis les trous, c'est pas la Lune!"
 J'objecte...
 "Laisse! laisse, je te dis!... ils vont ailleurs!"
 La Vigue a la foi.
 Ah, voici Ivan! il venait!... encore trois gamelles, patates et betteraves, et l'eau minérale! d'où il sort tout ça?...
 "Ivan, as-tu un peu de viande?... pas pour nous!... pour notre chat, là?"
 --Dai dai dai Ich will!
 Cet Ivan est providentiel, je trouve... il a droit encore à cent marks... je veux me ruiner pour Ivan!
 "La Vigue!... La Vigue!... à table!"
 Il passe par sa fente, le voici, il bâille...
 "Dis, c'est comme ça en Russie?"
 Je veux savoir...
 "Achl viel besser! bien mieux! (344-45).

Il est significatif que le dialogue commence sans aucune indication pour préciser si le premier locuteur est Lili ou Céline. Le contexte nous apprendra par la suite que c'est Céline. D'ailleurs la moitié seulement de cette "scène dialoguée" est effectivement en discours rapporté. Plus précisément cette vingtaine de lignes se divise en sept segments en discours rapporté et six en discours du narrateur. Le discours du narrateur se compose de fragments de récit d'événements, de discours narrativisé et de commentaire du discours rapporté.

Tout comme ce passage, la plupart des scènes dialoguées dans Nord se caractérisent par un mélange semblable entre mimésis pure (le discours rapporté) et diégèse pure (le discours du narrateur). Le changement fréquent de distance narrative produit un effet de fragmentation. Cela ne veut pourtant pas dire que la fragmentation introduise une qualité discordante dans le récit. Elle crée, au contraire, plutôt un

troisième élément qui résulte de la fusion des deux premiers. Constatant cet effet de pointillisme, on est donc en droit de conclure que les scènes dialoguées ne sont jamais purement mimétiques--même les courts passages en discours rapporté pur constituent toujours uniquement une partie d'une "scène dialoguée" plus longue--mais forment plutôt un récit typiquement célinien dont la distance narrative globale se situe quelque part entre les deux pôles du mimétique et du diégétique.

Il en va de même pour la douzaine de citations en vers qui sont pensées ou lues par Céline-personnage, ou dites par d'autres personnages. Le caractère exceptionnel de ces citations--il s'agit avant tout de paroles de chansons--se manifeste dans le fait que, à la différence du discours rapporté en général, elles paraissent toujours en italique⁴⁴ et qu'elles sont toujours séparées du reste du texte par une double interligne.

Au niveau du récit 1944 on trouve un alexandrin et plusieurs bribes de chansons (325, 392, 696 et 697) qu'entend Céline-personnage; des vers dont il se souvient lui-même à propos de certaines situations (482 et 495); et des paroles de psaumes qu'il voit sur des panonceaux à Felixruhe (384). Au niveau du récit 1960 on trouve le bout de chanson qu'entend

⁴⁴ Nous avons déjà vu au sujet des traductions (chapitre III) que les énoncés en langue étrangère sont rapportés en italique dans Nord. Cela s'applique également aux citations lyriques.

Céline-personnage chez son éditeur (651) et les vers dont se souvient Céline-narrateur (493 et 505).⁴⁵ Leur mise en évidence dans le texte pourrait nous porter à croire que ces citations jouissent d'un statut particulier. Mais la plupart d'entre elles dépendent de verbes introducteurs tout comme n'importe quel autre énoncé en style direct. Il n'y a que trois des citations qui viennent à l'esprit de Céline par association et paraissent ainsi sans introduction explicite dans le roman (482, 493 et 505). De même que le discours intérieur se distingue du discours rapporté extérieur parce que sa présence n'est jamais signalée explicitement par le texte, les citations "intérieures" se distinguent des citations "extérieures" par l'absence de verbe introducteur.⁴⁶ Les citations constituent aussi des méta-récits par rapport au récit premier. Mais n'anticipons pas sur le chapitre suivant qui traitera précisément des différents niveaux narratifs.

La façon particulière de présenter ce genre de citation littéraire nous révèle que dans Nord le discours rapporté--même quand il est prononcé--n'est pas nécessairement toujours identifié par des guillemets. Cette constatation nous

⁴⁵ La seule citation non-lyrique qui est présentée de la même façon est l'extrait du Figaro (503) dont l'auteur a voulu ainsi souligner l'authenticité. Par contre, la lettre d'un certain Lermoyez (459) est en italique mais n'est pas séparée du reste du texte, tandis que la notice nécrologique fictive censément tirée du Figaro (312), ne se distingue en rien du discours rapporté ordinaire.

⁴⁶ Si la citation associée à Iago est introduite explicitement, c'est qu'elle se présente en discours indirect libre: "Iago nous comprend... il me fait souvenir d'un petit air.../On ne passe pas ainsi chez le monde!" (495).

amène à découvrir également de nombreux cas où, dans un passage non-dialogué, des paroles allemandes sont rapportées en italique, mais sans guillemets. Ces bouts de discours rapporté peuvent paraître soit avec des verbes déclaratifs, comme dans "Mme Kretzer dit: mahlzeit! haute voix! et se lève..." (413), soit sans verbe introducteur: "tout d'un coup elles [les ménagères à l'épicerie] s'aperçoivent qu'on est là, qu'on gafe... [sic] panique! kommi kommi ramassent leurs cabas et leurs mômes... kommi kommi et si ça décampe!" (440).⁴⁷ Pour se persuader que dans ce contexte l'absence de guillemets procède du fait que les mots étrangers sont déjà en italique, il suffit de regarder la phrase suivante tirée du récit du pique-nique: "Isis commande: Halt!... le cocher arrête... 'venez!'... elle a à me parler... 'vous seul!'" (561). Quoique le même personnage dise les trois répliques et que le verbe déclaratif signale explicitement le discours rapporté, l'allemand est reproduit de façon différente du français.

Examinant de plus près ce genre de verbe déclaratif explicite, on remarque également dans Nord une soixantaine de séquences comme "je dis à La Vigie: c'est le garde champêtre, on va lui demander!..." (438) ou "je vous dis: pas une bombe!... une grenade!... avec les chaumes tout prenait!..." (604) ou encore "vous allez dire: il se moque du lecteur!..." (639). Les deux derniers exemples correspondent aux interventions du narrateur et du narrataire. Nous en parlerons au chapitre suivant sur la voix narrative. Par contre, le premier exemple a tous les

⁴⁷ Voir aussi, par exemple, les pages 573, 608, 641 et 648.

traits caractéristiques du discours rapporté sauf les guillemets. Or, parce que cette forme particulière du discours rapporté se trouve toujours dans un contexte non-dialogué (=discours du narrateur) et que les paroles sont reproduites sans guillemets, on ne peut pas être sûr que la reproduction soit fidèle. Ce doute est renforcé par le fait que ce genre de discours rapporté marginal peut parfois représenter des paroles allemandes: "Je leur demande [aux mêmes qui nettoient l'église]: où est le pasteur?... Je m'adresse à ceux qui parlent allemand... 'il est aux abeilles!'" (435). La transposition de l'allemand en français est très vraisemblablement accompagnée d'un effet de concentration. De toute manière le rôle du narrateur, quoique éclipsé par la forme extérieure du discours rapporté, demeure essentiel dans cette catégorie du récit de paroles.

Ce mélange du mimétique et du diégétique est encore plus apparent dans un passage bien plus long tiré de la visite aux éditions Brottin:

Oh, bien sûr je suis averti... combien de fois ils m'ont répété: vos livres ne se vendent plus!... d'ailleurs pas que vos livres, tous les livres! les gens n'achètent plus! ils ont n'est-ce pas les impôts! la télévision, les vacances, l'apéritif, plus la voiture, les assurances!... [...] (650).

Au total une dizaine de lignes de discours rapporté marginal sont introduites par un verbe déclaratif suivi d'un deux-points. Les adjectifs possessifs restent d'ailleurs à la deuxième personne du pluriel, ce qui indique que l'on n'a pas affaire à du discours indirect libre. Mais étant donné que ce récit de paroles est assumé par Céline-personnage--il s'agit de son dis-

cours intérieur--il est facile de voir que la distance narrative y est augmentée par la concentration des énoncés. Cet élément de concentration est d'autant plus important que ce récit au second degré a une valeur itérative.

On constate ainsi que le récit célinien évite soigneusement la mimésis pure, même en ce qui concerne le discours rapporté. Il est vrai que les répliques individuelles ne sont pas interrompues par des verbes déclaratifs en incise et gardent ainsi une grande autonomie. Mais elles sont en général assez courtes et sont séparées les unes des autres par des verbes introducteurs et par d'autres éléments du discours du narrateur. De cet effet pointilliste résulte un discours rapporté typiquement célinien où la qualité mimétique des énoncés reproduits contrebalance la qualité diégétique du discours du narrateur.

---- discours rapporté: les idiolectes

Ayant examiné de près les caractéristiques du discours rapporté en général dans Nord, il convient de jeter un bref coup d'œil sur la présentation du discours rapporté des personnages individuels. Car, comme nous l'avons déjà remarqué au chapitre précédent à propos des reprises, Céline-auteur donne à chaque personnage un parler légèrement différent--même si la différence ne tient qu'à la fréquence de l'emploi de certains éléments du langage.

L'idiolecte le plus frappant est celui du vieux gitan qui chuinte:

"Fas follen chie?... fous êtes franchais?

--Ouil!... ouil!... c'est nous!

---Ponjour!..."

Tout de suite des Lucky!... et du "jaune"!... j'avais prévu...

"Ah allumettes! franchalges aussi?"

...Accent du Massif Central... [...]

[...] l'autre doigt, il nous montre, un saphir... et au petit doigt un "tiamant pleu"!... il nous fait tout voir!... "combien votre roubis cholie dame? fous foulez pas vendre?" et plus bas, chuchotant "ils fous foleront tout!" [...] (512 et 514).

L'effet produit par ces quelques lignes est remarquable. Dans le parler du gitan les consonnes [ʃ], [f], [ʒ], [p] et [t] remplacent respectivement les consonnes [s, z ou ʒ], [v], [z], [b] et [d]; et la voyelle [y] se transforme en [u]. Ce genre d'idiolecte très caractérisé est cependant tout à fait exceptionnel dans Nord. Même le présent exemple ne constitue qu'un tic de prononciation--l'emploi du vocabulaire et de la grammaire reste assez régulier. Ce tic se limite à une dizaine de lignes en tout. Le chuintement ne se manifeste d'ailleurs pas dans toutes les répliques du vieux gitan. Il est absent en particulier de sa première réplique: "'Que voulez-vous?" (512). C'est seulement après la remarque du narrateur ("il chuinte") que le discours rapporté du gitan est particularisé.

Le seul autre exemple d'un tic de langage assez apparent se trouve dans le discours de Werner Göring qui ne cesse d'utiliser l'interrogation négative "n'est-ce pas?". Ainsi on trouve par exemple "'C'est moi!... c'est moi!... paranoïaque n'est-ce pas?... évident? n'est-ce pas?" (701). Mais même cet

appel à l'approbation d'autrui n'est répété que 17 fois (soit 12%) sur 139 groupes verbaux de discours rapporté de ce personnage. On peut déduire de ces exemples que Céline veut éviter de choquer le lecteur par un idiolecte que le narrateur n'ait pas préparé d'avance, ou qui prenne trop d'importance dans le récit et devienne monotone. Nous devons par conséquent chercher des traits plus subtils de l'individualisation du discours rapporté des personnages céliniens.

En étudiant les idiolectes il ne faut du reste pas confondre les particularités du discours d'un personnage qui procèdent du message ou de la situation--qui sont extérieurs au personnage--et celles qui procèdent de sa façon "personnelle" de communiquer le message. Dans le premier groupe de variations se place notamment l'emploi des pronoms personnels et des temps du verbe. On aurait tort par conséquent de vouloir distinguer entre le parler d'Harras et de Céline-personnage en disant par exemple que celui-ci utilise le plus souvent le pronom "tu" (20%), celui-là le pronom "vous" (30%); ou bien que chez Harras le futur et l'impératif marquent respectivement 14% et 7% des groupes verbaux tandis que c'est précisément l'inverse chez Céline-personnage.

L'emploi des pronoms personnels dépend essentiellement du rapport entre locuteur et allocutaire. Il importe peu qu'Harras ne tutoie personne en parlant français. Du point de vue formel son "vous" équivaut très exactement au "tu" de

Céline: dans les deux cas le pronom est à la deuxième personne et désigne l'allocutaire.⁴⁸ Quant aux verbes, l'emploi varié des temps s'explique avant tout par le message des énoncés. Par exemple Céline-personnage a tendance à donner des ordres à Lili et à La Vigue plutôt que de parler de l'avenir. Il n'en va pas de même pour Harras. Il parle très souvent de l'avenir aux trois Français, mais ne leur donne que rarement des ordres. Ainsi donc, la prépondérance relative du futur ou de l'impératif, selon le cas, dépend de ce que racontent les personnages plutôt que de la façon dont ils le racontent.⁴⁹

Seule la seconde catégorie de variations du discours--celles où le personnage a un "choix"--détermine les idiolectes. Il s'agit donc essentiellement d'éléments de "style." Laissant de côté l'aspect lexical pour aborder la question plutôt par le biais formel, on conçoit qu'un personnage puisse prononcer des répliques plus ou moins longues ou bien qu'il puisse individualiser son discours soit en utilisant des

⁴⁸ Notons au passage que si dans le cas de Céline-personnage on tient compte également des "vous"--il ne parle pas seulement à ses "amis" mais aussi aux "autres"--le total des pronoms de la deuxième personne s'élève à 30% (exactement le même pourcentage que chez Harras). Ajoutons que même la proportion du discours où le locuteur parle de lui-même reste rigoureusement entre 15% et 16% des groupes verbaux pour les personnages les plus importants: Céline, Harras, La Vigue, Marie-Thérèse, Isis, Mme von Seckt, Kracht, Picpus et Lili. Les seuls personnages dont le discours dépasse cette norme sont les deux grands égocentriques: la comtesse Tuliff-Tcheppe ("je" = 21%) et le docteur Pretorius ("je" = 33%).

⁴⁹ Remarquons que la proportion du présent de l'indicatif reste néanmoins entre 50% et 60% dans le cas des neuf personnages les plus importants.

reprises,⁵⁰ soit en transformant les négations et les interrogations.

Commençons par la notion la plus élémentaire. La longueur moyenne des répliques des personnages varie beaucoup. Elle représente une gamme qui va de 1,3 groupes verbaux pour les gitans jusqu'à 9,1 groupes verbaux pour Mme von Seckt. On trouve du reste que les moyennes pour les personnages principaux augmentent de façon assez régulière: Céline-personnage = 1,9 groupes verbaux; Kracht = 2,2; La Vigue = 2,3; Léonard et Joseph = 3,3; Isis = 3,6; Harras = 4,7; Pretorius = 6,7; et Marie-Thérèse = 8,3. Ces chiffres montrent que la longueur des répliques individuelles ne suit nullement la courbe de la quantité de dialogue des personnages en question.⁵¹ Ces chiffres nous permettent de confirmer qu'il existe des personnages loquaces--Harras, Marie-Thérèse et Mme von Seckt--qui sont avant tout des sources de renseignements pour Céline-personnage et pour le lecteur. D'autres personnages comme Kracht, La Vigue et Isis contribuent de façon plus pratique et directe à l'action, d'où des répliques moins verbeuses. Quant à Céline-personnage, il représente un cas particulier. Ce n'est pas seulement qu'il est taciturne par nature, mais la brièveté de ses répliques reflète aussi son rôle d'exilé qui croit ne devoir qu'écouter

⁵⁰ Nous avons déjà parlé des reprises au chapitre précédent dans la section sur le récit répétitif.

⁵¹ Rappelons la quantité de discours rapporté de ces personnages: Céline 885 groupes verbaux, Harras 871, La Vigue 357, Marie-Thérèse 241, Isis 184, Mme von Seckt 172, Léonard et Joseph 149, Kracht 119 et Pretorius 107.

ou, tout au plus, donner la réplique aux Allemands.

C'est avec les négations et les interrogations que l'on trouve cependant les meilleurs exemples de l'idiolecte dans Nord. Précisons dès l'abord que la particule négative "ne" est omise de 71% des négations de la partie non-dialoguée du roman. Le discours du narrateur (78% du texte) se caractérise donc par la prépondérance très nette de cet élément du style familier. Or, il n'est point étonnant de découvrir que l'emploi de la particule "ne" varie énormément de personnage à personnage. En effet seul le discours de La Vigie contient à peu près la même quantité de constructions négatives familières (72% des négations) que celui du narrateur. C'est que l'auteur distingue ainsi non seulement entre les divers personnages, mais aussi entre Céline-narrateur et Céline-personnage. A en juger d'après les négations, le niveau de langage du narrateur est celui d'un La Vigie tandis que Céline-personnage, médecin et écrivain, a un parler légèrement moins familier (seulement 59% de ses négations paraissent sans "ne"). La chute de la particule négative devient encore plus importante chez Lili (85% des négations) et surtout chez Léonard et Joseph et chez Picpus (97% et 100% respectivement). En fait Léonard et Joseph n'ont qu'une seule réplique à négation conventionnelle: "mais nous, on n'existe pas?"... (620).⁵² Quant à Picpus, on découvre ici un

⁵² En ce cas particulier la négation complète sert à mettre en relief la question.

des éléments du langage qui créent le ton familier de son discours.⁵³

Le langage parlé triomphe dans le dialogue de Picpus et de Léonard et Joseph, mais la chute de la particule négative ne devient pas pour autant le trait distinctif de ces personnages, tant l'effet est subtil. Il devient clair que chez Céline la fonction de l'idiolecte n'est pas d'identifier le locuteur--c'est là le rôle du narrateur--mais seulement d'introduire un élément de variété et de "réalisme" dans le discours des personnages.

A l'autre extrême on trouve les personnages allemands qui, ayant appris le français à l'école, ne s'écartent pour la plupart absolument jamais de l'emploi conventionnel des négations. C'est le cas de Marie-Thérèse, d'Isis, de Werner Göring, de Pretorius, de la comtesse Tulff-Tcheppe, du Revizor, du cul-de-jatte, du Landrat, du pasteur et de Hjalmar. Il y a aussi trois personnages, Mme von Seckt, Kracht et le vieux gitan, dont chacun a une seule réplique à négation incomplète. C'est comme si l'auteur voulait montrer que ces personnages sont un peu mieux initiés que les autres au français parlé.⁵⁴ Le

⁵³ Rappelons qu'au chapitre précédent, par contre, nous avons été étonné du peu de reprises (autre aspect important du langage familier) que comportait le dialogue de Picpus.

⁵⁴ Il faut noter cependant que dans le cas du gitan, qui n'a qu'une dizaine de répliques en tout, l'importance réelle d'un "fous foulez pas vendre" (514) est impossible à déterminer. Par contre, l'échantillon est bien plus grand chez les deux autres personnages. Le "D'abord on vous demandera rien!" (591) de Kracht et le "pour la France je peux pas vous dire..." (314) de Mme von Seckt s'opposent respectivement à 16 et 38 négations conventionnelles, ce qui souligne leur côté exceptionnel dans le discours de ces deux personnages.

discours d'Harras contient plus de négations incomplètes (10%), mais la proportion reste bien inférieure à celle des Français. Harras a beau parler couramment le français, ce n'est toujours pas sa langue maternelle.

Les idiolectes se manifestent de façon semblable parmi les interrogations. Au niveau du discours non-dialogué 77% des propositions interrogatives dans Nord se construisent sans inversion du sujet. C'est-à-dire qu'elles se distinguent exclusivement par le ton montant de la voix (signalé dans le texte simplement par un point d'interrogation).⁵⁵ La prépondérance de ce genre d'interrogation donne naturellement un ton "parlé" au discours du narrateur.

Comme dans le cas des négations, le discours des personnages se définit par rapport à la norme établie par le narrateur. Le discours de Céline-personnage contient à peu près autant d'interrogations sans inversion (79%) que le discours du narrateur. Cette proportion augmente chez les autres Français: 85% pour La Vigue, 88% pour Léonard et Joseph et 100% pour Picpus. Voilà un autre élément important qui contribue à créer

⁵⁵ La rareté de l'inversion est d'autant plus remarquable que le chiffre de 23% inclut toutes les occurrences de la formule interrogative "est-ce que," formule que nous considérons ici en premier lieu comme une inversion.

le ton familier du parler de Picpus.⁵⁶

A l'envers de la médaille, le discours des personnages allemands se distingue par l'inversion dans l'interrogative. Alors que chez Pretorius, Isis et Kracht l'inversion ne correspond toujours qu'à 31%, 35% et 37% des interrogations, ce chiffre s'élève à 42% et 43% chez Marie-Thérèse et Harras, à 62% chez Mme von Seckt et à 75% chez Werner Göring. On remarque de nouveau dans le détail que l'art de Céline consiste à créer de façon discrète un discours particulier pour chaque personnage.

Toutefois, comme on l'a déjà signalé au sujet des reprises et des négations, la particularisation du discours des personnages ne résulte jamais dans des traits tout à fait distinctifs. L'emploi très discret que fait Céline des idiolectes constitue en effet une autre manifestation de la primauté du narrateur autodiégétique. Car le narrateur ne

⁵⁶ Ajoutons que le ton familier du dialogue de Picpus tient aussi en partie à son habitude de laisser tomber la voyelle du pronom sujet "tu" devant un verbe commençant par une voyelle. Et il le fait invariablement, le cas échéant (11 "t'" contre 11 "tu," ou 50 % des pronoms sujets en question). Il faut remarquer pourtant que si le taux d'élision chez Céline et La Vigue, les seuls autres personnages à la pratiquer, ne s'élève qu'à 30% des pronoms de la deuxième personne du singulier, cela est dû moins à leurs habitudes linguistiques--on ne compte qu'un seul refus de l'élision chacun chez La Vigue et chez Céline--qu'à leur vocabulaire. En fait, alors que 37% des verbes qu'utilise Picpus sont les verbes élémentaires "être" et "avoir"--dont les formes de la deuxième personne du singulier se prêtent le plus souvent à l'élision--ces verbes ne représentent que 25% et 26% respectivement du vocabulaire de Céline et de La Vigue. Ces observations semblent indiquer que l'auteur distingue le parler des personnages autant par le vocabulaire que par les structures grammaticales. Il n'est cependant pas dans notre propos de prouver ici cette hypothèse. Pour le faire il faudrait entreprendre une étude précise du vocabulaire des personnages.

saurait garder son rôle d'introducteur des personnages que si les distinctions entre leur discours restent subtiles. Somme toute, Céline profite des avantages du discours individualisé sans tomber dans ses pièges. Il varie le discours rapporté de ses personnages sans pour cela leur attribuer des tics linguistiques récurrents qui auraient fort probablement fini par ressembler à une sorte d'imitation factice de la part du narrateur.

On constate donc à propos de la distance narrative que, quel que soit le genre de discours, le récit de Nord ne se situe jamais longtemps ni dans la diégèse pure ni dans la mimésis pure. D'une part, la grande distance narrative du récit d'événements et du discours narrativisé est diminuée en lardant ces passages de fragments de récit de paroles beaucoup plus mimétiques. L'effet du discours du narrateur (diégétique) est modéré également par la présence du discours intérieur (mimétique) de Céline-personnage. D'autre part le discours rapporté, la forme la plus mimétique du récit de paroles, est dilué par des segments à plus grande distance narrative comme les commentaires du narrateur, le discours transposé et le récit d'événements. Même les idiolectes sont de nature si discrète que la fonction du narrateur comme introducteur du discours rapporté reste toujours indispensable. La distance narrative dans Nord est ainsi maintenue très soigneusement à égale distance entre les pôles du mimétique et du diégétique. Cette effet de modération se manifeste aussi, comme nous le verrons par la suite, dans la perspective narrative.

La perspective

Alors que le concept de distance narrative a trait à la question "comment voit-on l'histoire?", celui de la perspective concerne la question plus précise "quel est le personnage dont le point de vue oriente le récit?". Car il faut distinguer entre la quantité d'information (=distance) et la source (=perspective) de cette information.

La source de l'information narrative dépend de prime abord de la focalisation. Dans le cas de Nord on a affaire à une focalisation interne sur le héros Céline-personnage. Il s'agit là en fait d'une restriction de champ qui exclut toute autre source d'information. Par exemple le récit ne peut ni pénétrer dans la conscience des autres personnages ni raconter ce que Céline-personnage n'aurait vu lui-même ou appris d'autres sources diégétiques.

Il faut dire que Céline reste très fidèle à la focalisation qui régit son roman. Dès la première phrase: "Oh, oui, me dis-je, bientôt tout sera terminé... ouf!..." il est clair que l'on se trouve dans la pensée du héros. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, il ne s'agit cependant pas d'un roman en discours immédiat. La présence du narrateur se manifeste à partir du troisième mot, ce qui fait du discours immédiat éventuel un discours intérieur de Céline-personnage. Il importe du reste fort peu que l'on trouve deux récits premiers dans Nord. Qu'il s'agisse de Céline-personnage 1944 ou 1960, l'histoire est toujours vue à travers les yeux de Céline-personnage.

Dans le récit 1960 la restriction du champ narratif se remarque par exemple lors de la visite de Céline aux éditions Brottin:

Du couloir il vient des voix... Je veux écouter... ça discute dur... J'y vais... personnel... c'est dans les bureaux...

"Pour qui vous votez?"

Y a des opinions... deux fois... trois fois!... "pour qui?" et puis tout d'un coup une chanson... scandée par des applaudissements...

Vous allez l'avoir dans le babai
Ollé! ollé!

Des hommes, des femmes...

Ils vont l'avoir dans le babai
Ollai ollai

Ah, une qui sort!... congestionnée, tomate... elle me voit... elle m'interpelle...

"Alors vous!... et vous?... pour qui vous votez?..."

Urgence, on dirait! J'ai rien à dire... Je vote pour personne...

"Oh, mais vous n'êtes pas Céline?"

L'idée lui vient...

"Si! si! moi-même!" (651).

C'est Céline-personnage qui tend l'oreille, et le lecteur apprend uniquement ce qu'il entend. Il n'y a pas de narrateur omniscient qui nous permette de pénétrer dans les bureaux et, encore moins, de savoir ce que pensent les autres personnages. Céline-personnage entend des bribes de la discussion et de la chanson. Il distingue même des voix d'hommes et de femmes, mais c'est tout. Même le commentaire du discours rapporté de la dame qui sort du bureau se limite à des appréciations de Céline-personnage.

Il en va de même pour le récit 1944. Par exemple dans l'épisode de la visite dans les chambres du "Brenner Hotel"

on lit:

voyons si ça s'est pendu? je me dis, tout près là, le 113!... d'abord!... voyons!... toci toci on ne répond pas... le loufiat au "passe" ouvre... une femme sort du noir une belle brune... dépoitraillée, échevelée...

"Ah, c'est vous! ah, c'est vous, cher docteur!... entrez donc, voyons, entrez!"

Je crois qu'en fait de complot, ce qui se passe c'est plutôt un genre de partouze... combien ils sont?... cinq six formes bougent... là-bas, au fond... pas mon affaire!... cette dame était assez distante, d'habitude... à peine un espèce de sourire... là, le peignoir ouvert je la vois plus aimable... brusque, elle m'embrasse!... elle veut peut-être que je me joigne? zut! je ne viens pas pour ça du tout!... je viens pour m'en aller! ils sont combien?... je distingue mal... un mélémélo... je reconnais un garçon d'étage et un commandant... et une manucure... à poil celle-là... et cinq... six couples... tout ça dans l'obscurité... ils ont tout fermé, ils n'ont qu'une bougie, une seule... qu'est-ce qu'ils foutent en plus qu'ils se massent?... des incantations?... ça sent l'encens... j'y vois mieux, je m'accommode, comme à la radio... [...] ah je vois au mur une grande photo, celle d'Hitler, pendue à l'envers... avec, en large, un crêpe... à travers le cadre... ils devaient célébrer sa mort... (323-24).

On distingue deux genres de discours dans ce passage: le discours extérieur (paroles prononcées reproduites en style direct ou indirect libre) et le discours intérieur de Céline-personnage. Le discours intérieur est de loin le plus important. On apprend les propos que Céline se tient et ses pensées et observations pendant qu'il enregistre ce qu'il perçoit: il est d'abord curieux de savoir ce qui arrive dans les chambres, conclut ensuite à la "partouze," s'étonne devant l'accueil chaleureux de la belle brune et essaie de mieux distinguer les gens dans la chambre. L'effet de focalisation interne est d'ailleurs renforcé par les "locutions modalisantes": "peut-être," "je crois," "ils devaient célébrer"; les imprécisions: "cinq six formes" devient "cinq... six couples"; et les six

questions qu'il se pose. Le lecteur observe la situation en même temps que Céline-personnage et apprend uniquement ce que perçoit celui-ci.⁵⁷

Passant à une échelle plus vaste, on trouve que l'emploi fréquent des locutions modalisantes s'étend au roman entier. Dans la partie non-dialoguée on compte 102 occurrences de "je crois," 8 "je croyais," 34 "je pense" et 32 "je pensais." De même il y a 29 "il paraît," 15 "il (me) semble," 13 "je (ne) sais pas," 4 "je (ne) savais pas" et 4 "je n'ai jamais su." D'autre part le discours non-dialogué contient 124 occurrences de l'adverbe "peut-être," 24 occurrences de la formule "sans doute" ainsi que 77 cas où le verbe "devoir," suivi d'un infinitif, est porteur du sens de l'hypothèse ou de la probabilité. Le récit est hautement focalisé. C'est que, loin d'avoir un narrateur omniscient, le champ narratif du roman est restreint au point d'introduire un élément d'incertitude dans le récit.

Parfois, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur l'ordre, la restriction du champ narratif est si "stricte" que le récit passe sous silence certains éléments de l'histoire qui seront rappelés plus tard dans une analepse (sur paralipse). Ces paralipses, dont la plus remarquable est celle qui "escamote" le moment de l'histoire où les médecins finlandais

⁵⁷ En ce qui concerne la restriction du champ narratif on notera également les épisodes de la fête gitane (637-38) et de l'enterrement (662-63). Dans les deux cas Céline-personnage voit progressivement plus clair: d'une part à mesure que ses yeux s'adaptent à la lumière aveuglante des "phares à l'acétylène," d'autre part à mesure que le jour se lève.

trouvent les grenades que Céline a jetées à l'eau,⁵⁸ ne représentent néanmoins pas d'infractions à la focalisation interne sur le héros. Le narrateur a tout simplement choisi de "garder" cet élément de l'histoire pour plus tard dans le récit. Il faut insister toutefois sur le fait que ces légères variations que subit la focalisation sont plutôt rares dans Nord.

Il en est de même en ce qui concerne la tendance inverse, c'est-à-dire de donner plus d'information qu'il n'est autorisé dans la focalisation interne. En fait on ne trouve qu'une dizaine de cas où les verbes "penser," "croire," "se dire" ou "se demander" se réfèrent à quelqu'un d'autre qu'à Céline. Et même dans ces cas exceptionnels il s'agit non pas du narrateur omniscient qui nous raconte les pensées des autres personnages, mais plutôt de Céline-personnage qui les devine. Le rôle d'intermédiaire de Céline se manifeste par ailleurs dans les locutions modalisantes qui sont généralement associées à ces énoncés. C'est le cas dans les citations suivantes: "en sous-sol aux cuisines ils pouvaient croire que ça y était..." (309), "le flic aux passeports doit se demander ce qu'on devient" (344) et "Kracht pouvait se demander [pourquoi Marie-Thérèse et la comtesse Tulff-Tcheppe dormaient si profondément]" (685). Il apparaît clairement d'après le contexte que c'est tout simplement Céline qui imagine la réaction éventuelle des autres.

⁵⁸ Rappelons que l'incident, qui aurait dû être raconté entre les pages 370 et 379, ne l'est que deux cents pages plus tard. Voici l'analepse sur paralipse en question: "à Grünwald c'était un cratère très profond tout rempli d'eau, où j'avais glissé mes grenades... ils les avaient retrouvées le lendemain!..." (585).

Le contexte sert à éclairer aussi les exemples sans locution modalisante. Il va sans dire que c'est Céline-personnage qui attribue le discours intérieur suivant à l'épicière après lui avoir donné deux cents marks: "elle se dit que je suis riche et compte pas..." (442). Même les animaux sont parfois traités en termes humains par Céline-personnage. C'est le cas de Bébert quand il mange les dernières ablettes de la petite bossue: "il a dû tout renverser... lui, il se fout du jour ou de la nuit!... tout de suite ils peuvent partir, qu'il pense..." (458). Quant aux chiens de Céline à Meudon, "ils sont toujours inquiets, ils se demandent toujours ce qu'on va faire..." (596). Ces énoncés ne représentent aucun changement de focalisation narrative.

Même lorsque le narrateur intervient pour nous renseigner sur quelque chose que le héros n'aura appris que par la suite, il ne s'agit pas de l'omniscience du romancier mais tout simplement de "l'expérience ultérieure du héros, autrement dit de l'expérience du narrateur" (G 220). Car bien entendu dans une narration autodiégétique ultérieure le narrateur, étant plus âgé et plus expérimenté que le héros, en saura toujours beaucoup plus que lui. Ainsi donc, il n'est pas étonnant de trouver des annonces du genre: "Je vous donne ces détails [au sujet de la mare de boue] parce que plus tard, quelques semaines, nous eûmes à nous occuper beaucoup de ces filets d'eau et de ces longues algues, je vous raconterai..." (492). Le narrateur sait ce qui va arriver et parfois, afin d'alguiser la curiosité du lecteur, il dépasse le présent diégétique pour anticiper un peu sur l'histoire.

Etant donné que les annonces de ce genre ne mettent nullement en cause la focalisation interne de Nord, nous n'allons pas nous y attarder ici.⁵⁹ Par ailleurs ces annonces procèdent du narrateur plutôt que des personnages, ce qui veut dire qu'elles relèvent avant tout du concept de la voix narrative que nous traiterons au chapitre suivant.

* * *

On s'aperçoit que Céline reste toujours fidèle à la focalisation interne dans Nord. L'auteur n'est cependant pas contraint par cette restriction du champ narratif. Au contraire, il en profite au maximum jouant à la fois sur deux niveaux de focalisation: celui de Céline-personnage et celui de Céline-narrateur. Somme toute, Céline-auteur fusionne (pour reprendre les termes de Harald Weinrich) "le monde raconté" et le "monde commenté" pour en créer un univers romanesque proprement célien.⁶⁰ Quant à l'évocation de cet univers, elle se fonde en grande partie--comme le montrera le chapitre suivant--sur la transgression des habitudes du récit classique.

⁵⁹ Nous avons déjà traité les annonces au chapitre sur l'ordre.

⁶⁰ Harald Weinrich, Le Temps, trad. Michèle Lacoste (Paris: Seuil, 1973), p. 25.

CHAPITRE V

LA VOIX NARRATIVE

Les quatre premiers chapitres ont traité chacun un aspect de la représentation de l'histoire de Nord. On a examiné dans les chapitres sur l'ordre, la durée et la fréquence les diverses façons dont Céline transforme la temporalité (linéaire, isochrone et singulative) de cette histoire en un récit. Dans le chapitre sur le mode on a étudié les formes et les degrés différents que prend l'information livrée au lecteur. Toutefois ces analyses avaient trait avant tout au fonctionnement du récit en tant que tel. Or, il est temps de remonter à l'instance productrice de ce récit. Car, comme le rappelle Gerald Prince:

Toute narration, qu'elle soit orale ou écrite, qu'elle rapporte des événements vérifiables ou mythiques, qu'elle raconte une histoire ou une simple série d'actions dans le temps, toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire [...].¹

¹ Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire," Poétique, 14 (1973), p. 178.

Autrement dit, ainsi que tout autre énoncé, la narration a nécessairement un émetteur et un récepteur, ou bien un destinataire et un destinataire.

Il faut d'ailleurs noter aussitôt que "remonter à l'instance productrice" du discours narratif représente autant un changement de niveau narratif qu'un changement de temporalité. Par exemple, l'écriture du roman concerne l'auteur qui, comme le lecteur, est forcément à l'extérieur à la fois de l'histoire et du récit. Ce chapitre aura par contre pour but de déceler l'influence du narrateur sur l'histoire qu'il raconte et les rapports qui existent entre lui et--autre création de l'auteur--le narrataire auquel il destine son récit. Nous aborderons cette question complexe sous quatre aspects distincts, à savoir le "temps de la narration," les "niveaux narratifs" et les fonctions du narrateur et du narrataire.

Le temps de la narration

L'existence dans Nord d'un "présent de la narration" très développé tend à compliquer le concept du temps de la narration. En ce qui concerne le récit 1944, la narration est clairement ultérieure, c'est-à-dire qu'elle raconte l'histoire de façon rétrospective. En fait une quinzaine d'années ont passé entre les événements décrits et le présent de la narration. Il n'en va pas de même pour le récit 1960. Ce récit représente par endroits, il est vrai, une narration ultérieure comme lorsqu'il

raconte la visite de la Télévision: "pas plus tard qu'hier, la Télévision, la française, m'a joué un de ces tours!" (543), ou l'anniversaire d'Achille: "C'est le mois dernier que fut fêté son 'n'a plus d'âge'!..." (327). Plus souvent, toutefois, la narration du récit 1960 paraît être simultanée. Il s'agit là moins des pensées de Céline-personnage qui nous sont révélées au fur et à mesure qu'il écrit son roman intitulé Nord, que des événements, comme la visite de Mlle Marie, qu'il semble raconter au moment même où ils ont lieu: "Juste Mlle Marie vient me voir, ma secrétaire... je lui demande ce qu'elle croit..." (649).² Malgré le côté factice de cet effet de simultanéité--il est impossible qu'un personnage fasse le récit de ces visites en même temps qu'elles ont lieu--la narration simultanée donne au roman un ton d'authenticité, de "capté sur le vif."

En réalité le caractère indépendant du présent de la narration a pour effet de lui donner l'envergure d'un récit premier. Car si les événements auxquels participe Céline-personnage à Meudon et la narration qu'il en fait sont simultanés, c'est qu'il est seulement un personnage parmi tant d'autres et non pas le narrateur du roman que nous lisons. Le narrateur, lui, raconte l'histoire d'une position plus avantageuse. Grâce à son recul dans le temps, il peut raconter de

² Voir aussi la suite de cette visite: Céline et sa secrétaire se rendent aux éditions Brottin; ainsi que la visite de Roger: "Là maintenant, Roger vient me voir..." (504).

façon simultanée les actions et les pensées du héros. Cependant, parce que le héros est la même "personne" que le narrateur et l'auteur--ils s'appellent tous les trois Céline--cela a donné lieu à une certaine confusion à l'égard du narrateur. Sans vouloir anticiper sur la discussion des "niveaux narratifs," il faut dire néanmoins que chaque "Céline" se trouve non seulement à un niveau différent du récit, mais aussi à un moment différent de son propre développement. Il est clair par exemple que Céline-personnage 1960 a eu plus d'expériences que Céline-personnage 1944, et que Céline-narrateur en a eu encore plus que les deux premiers.

Etant donné que le narrateur est distinct de l'auteur, il suit que le temps de la narration n'équivaut pas au temps de l'écriture. Nous savons d'après les renseignements d'Henri Godard que la rédaction du roman Nord s'étend du printemps de 1957 à la fin de 1959 (Ro. II, 1145). Or, à en juger d'après des repères fournis dans le récit, la narration (=travail du narrateur) s'est faite entre 1959 et 1960. C'est que l'auteur fait dire par le narrateur qu'il se trouve tour à tour en 1959 et en 1960. Il s'agit plus précisément d'une remarque du narrateur sur son âge³ et surtout des allusions au présent, comme "aujourd'hui en 59..." (315) ou "à présent, en

³ Faisant le rapprochement du chiffre de "soixante-cinq ans" (303) avec la date de naissance de l'auteur, on peut en déduire que le présent de la narration au début du récit se place en 1959.

60..." (370).⁴ Plus loin, le narrateur fait allusion à la visite de Khrouchtchev à New York en septembre 1959 (606) et parle en termes généraux du "monde 60" (470). De cette façon indirecte Céline-auteur dote la narration--qui est d'habitude censée être "un acte instantané" (G 234)--d'une durée indéniable. Qui plus est, l'auteur crée en même temps l'impression que le temps de la narration s'étend jusqu'en 1960, alors que nous savons qu'en réalité Céline-auteur a remis le manuscrit de Nord à Gaston Gallimard le 23 décembre 1959 (Ro. II, 1145). Il s'agit là sans doute d'un effort délibéré de la part de Céline-auteur pour que son roman soit toujours d'actualité quand il sera publié en mai 1960. Car Céline n'ignorait pas que son "dialogue" avec le lecteur (par l'intermédiaire, bien sûr, du narrateur) perdrait une grande partie de son attrait s'il était déjà "passé" lors de sa publication.

Cette recherche consciente de la part de l'auteur d'un effet d'actualité ne fait que souligner l'importance qu'il attache à son jeu avec tous les aspects de la voix narrative. Car Louis-Ferdinand Céline, écrivain du "style" plutôt que des "idées," s'intéresse moins à l'histoire qu'il raconte qu'au

⁴ Rappelons que Céline-narrateur est extradiégétique. Par conséquent il faut attribuer à la diégèse et donc à Céline-personnage tout événement concernant Céline et des personnages intradiégétiques. C'est le cas par exemple des conversations de Céline-personnage avec Roger et avec Mlle Marie. Somme toute, "le narrateur n'est pas une personne mais une instance" (Mieke Bal, "Narration et focalisation," p. 115), autrement dit il représente une conscience qui raconte ses pensées et ses souvenirs.

discours narratif lui-même.⁵

Les niveaux narratifs

Les changements de niveau narratif jouent un rôle important dans Nord. Ici, comme nous l'avons déjà remarqué à propos d'autres éléments du discours narratif, Céline procède néanmoins avec beaucoup de subtilité. Il n'y a pas de métarécits massifs tels que celui d'un Raphaël dans La Peau de chagrin ou celui d'un des Grioux dans Manon Lescaut. On trouve par contre, d'une part, de très courts métarécits des personnages; de l'autre, l'oscillation constante du récit diégétique au récit extradiégétique et de l'extradiégétique au diégétique. C'est là la forme la plus évoluée de l'effet pointilliste que nous avons déjà relevé au sujet de la représentation temporelle. Car ce n'est plus seulement l'histoire qui est en jeu, mais l'acte même de la narrer.

De prime abord le concept des niveaux narratifs

⁵ Sur ce point voir Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961 et, en particulier, les remarques suivantes de Céline: "L'histoire, je la conforme absolument au style" (p. 69) et "Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style" (p. 87). Dans Nord même l'auteur s'efforce de déprécier le concept du "message": "moi qu'ai pourtant bien l'habitude des dissections et de sujets très avancés, le coeur me flanche quand je pense aux livres et commentaires... pas plus pires scolopendres velus, au fond des Sargasses, que les lecteurs très avertis... bâfreurs d'excréments dialectiques, pris dans les algues, et phrasibules formés polypes, formid 'messages'... 'sensa' bulles de vase... rien que d'entrevoir ces fonds de rien peut très bien vous éteindre la vue, le goût, l'odorat à jamais..." (491).

nous permet de distinguer entre les diverses fonctions narratives qui sont réunies sous le nom de "Céline." Le graphique suivant aidera à clarifier ce phénomène complexe:⁶

<u>DESTINATEUR</u>	<u>DISCOURS et NIVEAU NARRATIF</u>	<u>DESTINATAIRE</u>
Céline- Auteur	<u>T E E I I M M N--N M M I I E E T</u> le roman (=texte lisible) raconte <u>E E I I M M N--N M M I I E E</u> les événements extra-, intra- et méta-diégétiques;	Lecteur Réel
Céline- Narrateur	<u>E I I M M N--N M M I I E</u> la narration extradiégétique, <u>I I M M N--N M M I I</u> les événements intra- et méta-diégétiques;	Narrataire
Personnages: Céline, Harras, etc.	<u>I M M N--N M M I</u> la narration intradiegétique, <u>M M N--N M M</u> les événements métadiégétiques;	Autres Personnages
(Personnages)	<u>M N--N M</u> la narration métadiégétique, <u>N--N</u> les événements méta- métadiégétiques.	(Personnages)

⁶ Notons d'emblée que nous suivrons ici l'exemple de Mieke Bal qui, à la différence de Gérard Genette, place les métarécits à un niveau "inférieur" plutôt que "supérieur" (p. 109) pour démontrer le rapport de subordination qui existe entre le récit premier et le récit au second degré. Par conséquent, en ce qui concerne notre schéma, chaque niveau est censé inclure tous les niveaux inférieurs. Les lignes représentent tour à tour la narration et les événements qu'elle raconte. Les lettres majuscules, pour leur part, désignent le niveau narratif: T = le texte lisible, E = le niveau extradiégétique, I = le niveau intradiégétique, M = le niveau métadiégétique et N = le niveau méta-métadiégétique.

Il faut se rappeler trois choses en examinant les niveaux narratifs, à savoir:

1. que les niveaux "désignent non des êtres, mais des situations relatives et des fonctions" (G 239);
2. que les événements se trouvent toujours à un autre niveau narratif que le récit qui les raconte;
3. que le passage d'un récit aux événements qu'il raconte ou à un récit dépendant, entraîne forcément une réduction de l'information narrative donnée (reflétée dans le graphique par le rétrécissement progressif des lignes).

Une distinction fondamentale s'impose donc entre l'auteur et le roman, d'une part, et le narrateur et le récit, de l'autre. L'auteur, le docteur Destouches dit Céline, a écrit le texte narratif que nous lisons. C'est lui qui a choisi le titre Nord ainsi que le sous-titre "roman." C'est également lui qui a cherché à atteindre les lecteurs en faisant publier son manuscrit--but pratique qui aurait pu se manifester ici, par exemple, par la rédaction d'une préface comme celle de 1951 pour la réédition de Voyage au bout de la nuit. Mais c'est moins l'auteur et l'instance de l'écriture qui nous intéressent ici, que le récit proprement dit: le discours et le monde romanesque créés par l'auteur. Qu'il suffise de dire que l'oeuvre de Céline-auteur contient non seulement tous les événements et les récits des autres niveaux que nous examinerons par la suite, mais aussi des renseignements supplémentaires (titre, etc.) qui dépassent les limites du récit du narrateur, d'où la réduction dans le graphique de la ligne "T-T" à la ligne "E-E."

La première des créations de l'auteur est bien entendu Céline-narrateur qui a pour fonction de raconter l'histoire du roman. Or, le narrateur est extradiégétique, c'est-à-dire qu'il ne se situe pas au même niveau narratif que les événements qu'il raconte.⁷ A cause de sa position privilégiée (=instance narrative extradiégétique) le narrateur sait déjà la fin de l'histoire et peut donc la raconter comme bon lui semble.⁸ Le destinataire du récit extradiégétique est naturellement le narrataire. Ce sont du reste précisément les rapports très étroits entre lui et le narrateur qui caractérisent la catégorie de la voix dans *Nord*. Comme nous allons le voir dans les pages qui suivent, il s'établit même entre eux une sorte de dialogue. Mais précisons pour l'instant que le narrateur raconte en premier lieu ses propres pensées et les pensées, les paroles, les actes et les observations de Céline-personnage.

Cependant lorsque les paroles de Céline ou d'un autre personnage constituent un récit à l'intérieur du récit

⁷ On se rappellera nos remarques à ce sujet plus haut dans la section sur le temps de la narration.

⁸ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans la section sur les fonctions extra-narratives du narrateur.

premier, on passe au niveau métadiégétique.⁹ Il importe fort peu que ce soit Céline-personnage 1944 ou 1960, Harras, La Vigie ou un autre personnage qui soit le sujet d'un tel récit. Ils se trouvent tous au même niveau narratif et leur récit (fait dans la diégèse) sera invariablement métadiégétique. Le destinataire du métarécit est d'habitude un personnage intradiégétique. Il en est ainsi, par exemple, quand Harras renseigne Céline sur le passé des gens à Zornhof (386 et 402) et que Mme von Seckt lui raconte son passé (314-15), Mlle de Chamarande sa mésaventure (320) et Le Vigan ses cauchemars (574-75).

Il n'existe pas dans Nord de récit méta-métadiégétique (récit à l'intérieur d'un récit à l'intérieur du récit premier). Le dernier groupement du graphique est donc hypothétique, d'où les parenthèses. Mais nous l'avons ajouté pour montrer que l'effet d'enchâssement aurait pu continuer. Théoriquement cet effet peut se poursuivre à l'infini. En pratique, cependant, il dépasse rarement les quatre ou cinq niveaux. Car, comme nous l'apprend Tzvetan Todorov dans son

⁹ Mieke Bal n'a pas tort de considérer tout discours rapporté comme représentant un passage au niveau métadiégétique (pp. 111-12). Mais étant donné que tout discours métadiégétique ne forme pas nécessairement un métarécit--pour que cela arrive il faut également un certain contenu "narratif" et une certaine instance narrative, rétrospective ou autre--nous appellerons métarécit uniquement les discours rapportés par lesquels un personnage raconte à un autre sinon une histoire, du moins une anecdote ou un épisode d'une histoire. Les cas marginaux incluront bien entendu le récit de rêves du héros et la citation de lettres, de journaux ou de chansons. Dans Nord il n'y a pas de récit de rêves sauf celui des cauchemars de La Vigie qui, eux, constituent de toute manière des métarécits conventionnels (La Vigie raconte ses rêves à Céline). On y trouve cependant plusieurs citations, dont celle du Figaro (503) et celle d'une lettre (459), qui ne constituent pas des paroles prononcées.

chapitre sur "Les hommes-récits," même à l'intérieur des Mille
et une nuits le record de l'enchâssement est tenu par
 "l'histoire de la malle sanglante" dans laquelle

Chahrazade raconte que
 Dja'far raconte que
 le tailleur raconte que
 le barbier raconte que
 son frère (et il en a six) raconte que....¹⁰

Il est d'ailleurs très significatif que Céline ne se laisse pas aller à une virtuosité semblable. Comme nous l'avons déjà remarqué à plusieurs reprises, Céline-auteur veut éviter de décourager le lecteur par la difficulté, ou de trop mettre à l'épreuve sa patience par la répétition. En ce qui concerne la technique, Céline préfère d'ailleurs généralement la subtilité aux procédés plus faciles. Par conséquent, il n'est pas étonnant de trouver que s'il y a dans l'histoire de Nord des récits méta-métadiégétiques (il s'agit de paroles dites au deuxième degré) l'auteur les transforme en discours transposé. De cette façon le récit, au lieu d'être un méta-métarécit, reste un simple méta-récit dans lequel le personnage-narrateur assume lui-même la narration des paroles (=récit) du personnage dont il parle.

Ce refus de la méta-métadiégèse est très révélateur pour la structure narrative de Nord. C'est que dans le roman il n'arrive qu'une seule fois que l'auteur fasse rapporter, à l'intérieur du métarécit d'un personnage, les

¹⁰ Tzvetan Todorov, Poétique de la prose (Paris: Seuil, 1971), p. 83.

répliques des personnages qui font l'objet du récit en question. Il s'agit du moment de l'histoire où Lili raconte à Céline et à La Vigue sa tentative de récupérer leurs cartes d'alimentation auprès de la Kretzer:

--Je lui ai redemandé nos cartes, qu'on voudrait bien qu'elle nous les rende, que nous irions à Moorsburg nous acheter du leberwurst... nous-mêmes!

--Elle a pas voulu?

--Non!... elle a dit que c'était pas la peine, que son mari irait... et elle a piqué une crise! qu'on avait pas confiance en elle! qu'on la prenait pour une voleuse! qu'elle, elle était une mère martyre!... qu'elle avait eu ses deux fils tués! et par les Français!... j'ai pleuré avec elle, tant que j'ai pu... elle m'a pas laissée partir... furieuse elle était...

"Vous ne me croyez pas?"

"Si! si!... je vous crois!"

"Il a fallu qu'elle me montre les deux tuniques de ses fils... une à brandebourgs, l'autre une vareuse à liseré... les deux toutes déchirées, criblées... pleines de caillots secs..." (421).¹¹

Il est pourtant clair que les deux courtes répliques au second degré ne forment nullement des (méta-méta)récits. Bien plus significatif est le fait que tout le récit de Frau Kretzer est transcrit en style indirect, ce qui le garde au niveau du récit du personnage-narrateur, Lili.

En fin de compte on s'aperçoit donc que ce refus du récit méta-métadiégétique fait partie de la tendance générale chez Céline à faire assumer par le narrateur une grande

¹¹ Le seul autre exemple semblable se présente lorsque Roger Nimier dit à Céline: "tenez tous les géants de la plume se demandent tous les jours, au réveil, en se regardant bien dans la glace: 'le suis-je emmerdant plus? moins qu'hier?'..." (507). Toutefois ici les paroles, au lieu d'être "rapportées," sont seulement "imputées" aux autres écrivains, et cela de façon itérative.

proportion du récit de paroles sous la forme de discours narrativisé ou transposé, au lieu de rapporter telles quelles les paroles des personnages. Le niveau narratif a changé dans le passage ci-dessus, mais ce n'en est pas moins le "narrateur" (Lili) qui assume la narration du récit de son personnage (la Kretzer).

Il convient d'examiner maintenant la fonction dans Nord des métarécits ordinaires. On remarque dès l'abord qu'ils sont peu nombreux (environ une trentaine) et qu'ils sont très courts. La longueur moyenne des métarécits est de 3 groupes verbaux. Même les plus longs--ceux de Mme von Seckt (315), d'Harras (402 et 428) et de Marie-Thérèse (448) par exemple--ne dépassent pas sept ou huit groupes verbaux à la suite. C'est que, en réalité, il s'agit moins de métarécits proprement dits que de petites anecdotes qu'un personnage raconte à l'autre. Par conséquent les récits métadiégétiques se présentent généralement de façon toute naturelle au cours des conversations. Ainsi, pendant une promenade le long de l'Oos, Mme von Seckt parle aux trois Français de son mari, de ses nièces et même de sa maison bombardée par les Allemands. Ce genre de court récit dialogué au second degré trouve son explication dans la situation diégétique et dans la psychologie des personnages en question. Il en va de même pour les récits de Marie-Thérèse et d'Harras. Comme tous les deux connaissent bien les habitants de Zornhof, il est naturel qu'ils renseignent Céline sur le caractère et le passé des gens qu'il va rencontrer. Le discours des personnages passe donc au niveau métadiégétique pour "expliquer" le présent. C'est tout aussi bien le cas que ce soit La Vigue qui raconte son sort

aux autres réfugiés (337), Pretorius qui renseigne les trois Français sur sa méthode de se meubler (353), Picpus qui parle de ses expédients (364) ou Harras qui clarifie comment il se fait que Nikolas se trouve à Zornhof (690).

Le meilleur exemple de l'insertion d'un récit métadiégétique dans une conversation se trouve dans l'épisode où Céline injecte le Revizor, Marie-Thérèse et la comtesse Tulff-Tcheppe avec la même seringue et la même aiguille. Harras le remarque et commence ce petit échange d'anecdotes:

"Les morphinomanes ne font jamais bouillir leurs seringues... et pourtant ne font presque jamais d'abcès..."

Nous sommes bien d'accord! Je lui raconte que moi-même médecin du "Chella" j'ai dû faire une nuit plus de deux cents piqûres... la même façon!... aucun abcès!... il s'agissait d'un naufrage! horreur pour horreur il me raconte que prisonnier à Krasnodar il avait dû amputer, à vif, absolument sans chloroforme, toute une salle de prisonniers russes...

"Harras!... comme Ambroise Paré!

--Oh, les Russes, remarquables, confrère!... les bêtes se plaignent, eux presque jamais!... et encore en plus, vous savez ce qu'ils me demandaient? puisque j'y étais?... que je leur arrache une dent!... deux dents!... en plus de leur jambe... très rares les dentistes chez eux..." (695).

Ce passage est significatif en ce qu'il montre le lien très naturel qui existe entre conversation et anecdote, et surtout le rôle nettement secondaire qu'y joue le récit métadiégétique. Ce n'est pas seulement que tout le récit de Céline-personnage est réduit à un discours indirect, mais qu'il en est de même pour la moitié de celui d'Harras. Il va naturellement sans dire que le style indirect ramène les paroles du personnage au niveau du narrateur, transformant ainsi le récit métadiégétique éventuel en simple discours du narrateur. La transformation du discours

rapporté en discours transposé ou narrativisé n'est d'ailleurs pas le seul moyen qu'utilise le narrateur pour éviter les récits métadiégétiques. Comme nous allons le voir plus bas, le narrateur peut tout aussi bien assumer lui-même carrément la narration d'un récit au second degré sans pour autant en indiquer la source métadiégétique.

Le seul exemple d'un récit métadiégétique qui ait une relation moins causale que thématique avec le discours rapporté du personnage, se rencontre à la fin du roman. Le spectacle du chariot qui part fait dire à Werner Göring:

"Vous savez confrère, j'ai des souvenirs de jeunesse!... l'embarquement pour Cythère!..."

Cet embarquement le rend pensif... il regarde... Je veux dire notre médecin général...

"Vous savez confrère j'ai dansé souvent par ici!... le vieux comte von Leiden, pas le Rittmeister, son père, Hugo, donnait de très grands bals... j'étais alors lieutenant-médecin à Moorsburg, aux Grenadiers-Gardes... j'ai dansé souvent avec la petite Tulff-Tcheppe... (702).

Ces souvenirs viennent à propos certes, mais ils n'en restent pas moins des souvenirs associés plutôt librement aux événements de la diégèse. Le commentaire du narrateur attire du reste notre attention sur l'état "pensif" du médecin général.

Les récits métadiégétiques dans Nord ne se limitent pas non plus nécessairement aux paroles prononcées. Ils peuvent appartenir également au discours intérieur de Céline-personnage. Il en est ainsi pour les photos des fils Kretzer: "en effet on voit les deux fils, vingt, vingt-cinq ans, artilleurs, les deux... ils ressemblent à leur mère..." (421). Quoique "l'événement raconté" soit photographique et que le récit qu'en fait Céline-personnage soit intérieur, ce récit

métadiégétique est semblable en tout aux récits métadiégétiques prononcés par les autres personnages. De même c'est Céline-personnage qui pense au "passeport" de Bébert et en cite l'essentiel: "le chat dit "Bébert" propriétaire docteur Destouches 4 rue Girardon, ne nous a semblé atteint d'aucune affection transmissible (photo de Bébert)...'" (334). Ces deux récits métadiégétiques s'insèrent dans un discours rapporté (intérieur dans le cas de Céline-personnage) tout comme les récits métadiégétiques des autres personnages. Ils dépendent donc moins du récit premier du narrateur que du discours des personnages.

Les seuls métarécits pour lesquels on peut vraiment parler du "type de relation" (G 242) qui les unit au récit premier sont ceux qui figurent dans le discours du narrateur. C'est que, au lieu de s'insérer dans le discours rapporté d'un personnage en conversation, ils s'insèrent dans le récit premier (du narrateur). On ne s'étonnera donc pas du fait que leur nombre est fort limité dans Nord. Etant donné que le roman met en oeuvre des personnages indépendants plutôt que des "hommes-récits," les métarécits à l'intérieur du discours du narrateur constituent exclusivement des récits non-dialogués. Ainsi, par exemple, le narrateur cite le Figaro du 21 mai 1959:

Enfin pourra se poursuivre la conversation qui a eu lieu aujourd'hui entre M. Gromyko et M. Couve de Murville au cours d'un déjeuner offert par le délégué soviétique. Le repas s'est prolongé pendant une heure et demie. La chère était bonne, il y avait au menu: caviar, vol-au-vent, truite au champagne, côte de veau, fruits rafraîchis. Le tout arrosé de vodka, de vin de Géorgie et de champagne de Crimée. La conversation aurait été "banale" dit-on officiellement. L'atmosphère aurait été cordiale et détendue... (503).

Ce passage représente nettement un récit à l'intérieur du récit premier. La relation qui existe entre les deux récits est du reste purement thématique.¹² Le narrateur a recours au journal pour souligner l'absurdité d'un monde où l'on montre tant d'intérêt pour des banalités et où l'on récompense la médiocrité et l'hypocrisie.¹³

La lettre d'un certain Lermoyez surgit du discours du narrateur de façon encore plus inattendue. On n'y trouve pas d'indication "scénique" semblable au "vite, notre Figaro les nouvelles de Genève, de cette conférence pre-atomique..." (503) qui avait préparé l'autre métarécit. La relation thématique entre le métarécit et le récit premier reste néanmoins très apparente. Car c'est en parlant de son insomnie que le narrateur cite la lettre en question:

Mon cher jeune ami, une de mes clientes est atteinte du même mal que vous, bourdonnements intenses et vertiges, elle possède un très grand parc, elle se fait tirer par son garde-chasse douze à quinze salves, tous les soirs... cela semblait la soulager... elle renonce... elle n'en peut plus!... croyez-moi faites comme elle, ne bougez plus! (459-60).

Ici, comme déjà dans l'extrait du Figaro, le "narrateur" de ce métarécit ainsi que ses "personnages" sont hétérodiégétiques,

¹² Il en va de même pour l'extrait de la notice nécrologique à propos du "grand Commandeur Pousetrouille" (312), qui représente pour Céline-narrateur une "petite consolation" qui vient alléger un peu le poids des calomnies dont il est l'objet et qu'il sent peser sur lui.

¹³ Un peu plus haut à la même page on lit notamment: "Je serais foutu le camp avec tout le monde, les autres gens de maison, et j'aurais gueulé avec eux, vingt ans plus tard, que tout s'était passé admirable!... de plein droit alors, un ministère, le Nobel et l'Académie...."

c'est-à-dire absents du récit premier. Car si les événements avaient été homodiégétiques, ils auraient été racontés par un personnage intradiégétique ou bien le récit aurait été assumé tout simplement par Céline-narrateur lui-même (en discours transposé ou en récit pseudo-diégétique).

Le rôle des métarécits est donc secondaire autant pour la quantité que pour la fonction. Ce fait représente au fond une caractéristique de la narration autodiégétique ultérieure cêlinienne qui a tendance à donner la parole par priorité au narrateur. Toutefois, de même que la primauté du narrateur ne faisait néanmoins pas disparaître le récit de paroles, la préférence pour le niveau diégétique n'a pour effet que d'assimiler dans le récit premier les récits secondaires en principe métadiégétiques. Ces changements de niveau narratif s'appellent des métalepses.

---- métalepses

Les métalepses proprement dites sont encore moins fréquentes dans Nord que les métarécits. L'auteur joue délibérément du décalage qui existe entre Céline-narrateur (=l'axe extradiégétique) et Céline-personnage (=l'axe diégétique), mais il évite soigneusement de jouer des autres niveaux narratifs. C'est que le dédoublement du récit, par lequel l'histoire du narrateur devient tout aussi importante que celle du héros, constitue la manifestation formelle de la vision cêlinienne du récit autodiégétique. Etant fondée sur l'oscillation

entre le niveau extradiégétique et le niveau intradiégétique, cette structure est déjà suffisamment audacieuse sans vouloir y introduire des métalepses. En fait les métalepses auraient risqué de décourager le lecteur. Car ce genre d'artifice narratif, qui introduit en principe un "effet de bizarrerie" dans le récit (G 244), est fondamentalement étranger à un roman comme Nord caractérisé par ses prétentions à la véracité. Il est donc naturel que les intrusions "du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique" (G 244) soient absentes de Nord.

Par ailleurs il existe seulement trois exemples où le niveau extradiégétique entre en contact direct avec le niveau diégétique. Il s'agit des remarques suivantes du narrateur:

"Crédié! maintenant je vous oubliais sur le quai de la gare..." (331);

"vous direz: Dieu qu'il est lassant!... il en sort pas!... ceux-là non plus sortent pas du ciel!... escadres sur escadres..." (563);

"Ce sont là d'aimables propos... mais sur cette route de Moorsburg nous n'avons pas à giber... [...] il faut que je fasse attention, que je divague pas trop, que j'aïlle pas vous perdre, vous lecteur, sur la route de Moorsburg..." (564).

Bien que le narrateur se réfère d'un même trait à la diégèse et au narrataire (extradiégétique), il n'y a pas d'interférence de ces deux niveaux narratifs. C'est tout simplement le narrateur qui parle au narrataire du récit qu'il vient de faire. Les expressions "sur le quai" et "sur la route" ne veulent pas dire que le narrataire y ait été lui-même, mais seulement qu'il est arrivé à ce point particulier du récit.

De même, le fait de faire allusion à Roger Nimier

en racontant la visite de Céline-personnage à la roulotte gitane ne représente pas non plus une métalepse. Voici le passage en question:

Je la regarde encore cette roulotte... comme elle est longue... au moins trente fenêtres... un monument!... et biscornue... en trois... quatre morceaux... quantité de roues... à pneus ballons... et tout ce bazar à moteurs! deux! un énorme gazogène arrière.. Roger qui voulait des comics!... là dessiné, il aurait! quatre petites cheminées en plus... (513).

On a beau se trouver dans la conscience de Céline-personnage, le tout continue à passer par l'intermédiaire de Céline-narrateur. Car le présent de l'indicatif "Je la regarde," qui aurait pu signifier la primauté du personnage, se transforme en l'imparfait "j'avais pas encore tout vu" qui ne fait que souligner la médiatisation du narrateur. Somme toute, c'est simplement le narrateur extradiégétique qui, se souvenant à la fois du passé lointain et du passé plus rapproché, fait faire un petit saut temporel à son récit rétrospectif.

---- métalerges: le pseudo-diégétique

Si l'on ne trouve pas dans Nord de métalepses proprement dites, on y trouve néanmoins quelques récits pseudo-diégétiques. C'est une forme marginale de la métalepse qui consiste à "raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe,

ou si l'on préfère, à sa source" (G 245). Le changement de niveau narratif passe généralement inaperçu, parce qu'il ne produit pas l'effet de "bizarrerie" associé aux métalepses. Comme dans le cas du discours transposé, il s'agit essentiellement du fait que le narrateur préfère garder pour lui-même la fonction narrative au lieu de permettre aux personnages de raconter leur propre histoire. Il en est ainsi lorsque Céline-narrateur nous renseigne sur le passé de Mlle de Chamarande:

pharmacienne à Barcy-sur-Aude... "collaboratrice" du hasard, elle avait été aimée et très amoureuse d'un avocat de la Milice... ils allaient se marier... leur idylle avait tourné court, deux jours avant le Débarquement les filis l'avaient abattu, le fiancé, en plein prétoire... elle s'était sauvée, sa maison brûlait, sa pharmacie, tout, et sa grand-mère... un tank S.S. l'avait trouvée dans les luzernes! un maquis entier la cherchait... si elle l'avait échappé, juste!... à plat ventre entre les balles!... ah, Mlle de Chamarande!... les émotions!... elle pouvait être un petit peu drôle!... (321).

Céline-narrateur assume la narration de ces événements comme s'il les avait vécus lui-même. Il est clair toutefois que Céline-personnage a dû apprendre cette histoire par un métarécit de Mlle de Chamarande ou d'un autre personnage. L'effet pseudo-diégétique résulte du fait qu'absolument rien dans le texte n'indique que Céline-personnage ait appris l'histoire de quelqu'un d'autre. Mais même ici la partie la plus émotive du récit pseudo-diégétique semble se transformer en discours indirect libre (voir les points d'exclamation). L'ambiguïté inhérente au style indirect libre nous empêche par ailleurs de savoir s'il s'agit du discours intérieur de Céline-personnage, d'une conversation avec Mlle de Chamarande, ou bien d'une conversation avec quelqu'un d'autre, comme par exemple avec Mme

von Seckt.

Les trois autres exemples du pseudo-diégétique sont plus faciles à situer. Chacun d'eux résume un récit méta-diégétique fait par un personnage pendant une conversation avec Céline. C'est ainsi que l'on apprend le sort de la famille de la petite bossue (444), l'invitation à dîner annoncée par Cillie à Lili en l'absence de Céline-personnage (537), et les activités de La Vigie et de Lili pendant que Céline se promenait avec Isis (558). Dans ces trois cas il n'y a pas le moindre doute sur la source métadiégétique du récit secondaire: Céline-personnage se trouve en présence de la petite bossue, de Lili et de La Vigie juste avant le début des récits pseudo-diégétiques en question. Ces récits n'en restent cependant pas moins pseudo-diégétiques parce qu'ils ne contiennent pas d'indications explicites qu'il s'agisse en fait d'un récit de paroles.

L'absence de ce genre d'indication se limite pourtant aux exemples cités ci-dessus. Tandis que l'on compte seulement quatre récits pseudo-diégétiques, on trouve plus d'une quinzaine de cas où le côté "ouï-dire" est signalé explicitement. Les indices en question sont en particulier les expressions "il paraît"¹⁴ et "selon les dires" (538), et le verbe je "comprends" ou "comprenais" (611 et 685). Il arrive aussi que le verbe "raconter" (=discours narrativisé) introduise un récit métadiégétique assumé par le narrateur. C'est ainsi que le lecteur apprend d'où vient Nikolas (417) et comment on donne l'alerte à Zornhof (428-29).

¹⁴ Aux pages 462, 637, 645, 658 et 667.

Mais bien plus souvent les métarécits et les récits pseudo-diégétiques virtuels prennent dans Nord la forme du discours transposé. Cela a le double avantage de garder le récit au niveau diégétique et de fournir au narrateur l'occasion d'intervenir dans le récit de paroles qu'il médiatise. Le récit du sergent manchot nous en fournit un exemple particulièrement éclairant :

comment va son petit oiseau?... pas mal du tout!... le sergent me raconte, son abri était plus tenable, là-bas, de plus en plus de gaspards, plus énormes, et le pire, la flotte!... une pluie!... que son bunker en fait d'abri débordait!... tourné réservoir!... son lieutenant commandant le terrain était pas revenu, ils l'avaient piqué, expédié à l'Est... quand il reviendrait?... personne savait... lui le sergent manchot personne lui avait rien demandé, il n'avait reçu aucun ordre... il s'était replié sur Zornhof avec son rouge-gorge... il s'était mis à la popote du Tanzhalle... c'est là aussi qu'il couchait... y avait de la place!... (586-87).

On remarquera d'ailleurs que l'ambiguïté inhérente au style indirect libre est telle qu'on ne saurait distinguer avec certitude entre le discours du personnage et celui du narrateur. Le seul indice est fourni par les points d'exclamation et d'interrogation qui caractérisent très souvent chez Céline le discours indirect libre. Quoi qu'il en soit, le discours transposé donne la substance du récit métadiégétique ou pseudo-diégétique sans produire un changement de niveau narratif.¹⁵

Cette qualité du discours transposé explique pourquoi, si l'auteur veut inclure dans son récit un récit de

¹⁵ Il en est de même pour le récit de la mésaventure du Rittmeister (612-14).

paroles au second degré, c'est précisément dans "l'eau trouble" du discours indirect libre qu'il le fait. On pensera notamment au passage où Kracht raconte aux trois Français comment le Rittmeister avait repris son cheval à la ferme:

oh, il l'avait pas eu comme ça!... une de ces colères qu'on lui rend!... que c'était lui le patron de la ferme, pas d'autres!... lui Rittmeister comte von Leiden! qu'il ne tolérerait pas!... qu'il voulait son gaye!... que c'était la honte! qu'il irait jamais à pied, lui!... qu'il se ferait pas porter à dos de Russe, comme son propre fils! jamais!... qu'il était pas cul-de-jatte, lui!... et puisque Iago était mort, il remonterait à cheval, et tout de suite!

Ils avaient eu peur d'un coup de sang, qu'il tombe comme Iago... ils lui avaient rendu son gaye, tout sellé, et en bride, gourmette... (573).

En plus du récit pseudo-diégétique du narrateur et du discours indirect libre de Kracht, on trouve ici les paroles du Rittmeister transposées en style indirect libre (au second degré). On ne sait naturellement pas sous quelle forme (discours rapporté ou transposé) Kracht est censé avoir raconté les paroles du Rittmeister. Il ne reste pourtant pas moins que c'est encore une autre manifestation de la prédominance du narrateur sur les personnages, du niveau extradiégétique sur le niveau métadiégétique.¹⁶

Il ressort de ces exemples que l'importance du narrateur se manifeste dans Nord autant par la suppression des métarécits que par la transformation des récits métadiégétiques virtuels en récits pseudo-diégétiques ou en une forme du récit

¹⁶ On rencontre d'autres exemples de ce phénomène dans le récit de Mme von Seckt (318) et celui de la ménagère qui avait vu Nikolaus se débarrasser du cul-de-jatte (600).

de paroles médiatisée par le narrateur. Ces constatations nous persuadent effectivement de la primauté du narrateur qui assume lui-même jalousement tous les aspects de la narration.

Mais le rôle du narrateur n'en reste pas là. Tout ce dont nous avons parlé jusqu'ici relève avant tout de la fonction proprement narrative du narrateur. Il va sans dire que c'est là sa fonction la plus importante. L'auteur dépasse toutefois cette optique conventionnelle pour donner au narrateur une existence indépendante comparable à celle d'un personnage. Il ne s'agit naturellement pas là d'une invention de la part de Céline--on se rappellera par exemple le rôle capital que joue le narrateur dans Jacques le fataliste et son maître de Diderot-- mais ce n'en est pas moins une contribution importante au renouvellement de la forme romanesque. Il convient donc d'examiner maintenant les autres fonctions que remplit le narrateur dans Nord.

Les fonctions du narrateur

Les fonctions extra-narratives du narrateur diffèrent de la fonction proprement narrative en ce qu'elles concernent moins l'histoire et le récit que les rapports entre le narrateur et le narrataire. Car bien que l'acte d'un narrateur qui raconte une histoire présuppose l'existence d'un destinataire quelconque, il ne nous apprend rien de particulier

ni sur le narrateur ni sur son narrataire. Ce n'est que dans la partie extra-narrative--partie facultative du récit dans laquelle le narrateur peut soit se référer explicitement au récit qu'il est en train de faire, soit s'adresser directement au narrataire, soit encore faire des commentaires sur d'autres aspects de l'histoire ou du récit--que l'on dépasse le niveau élémentaire de l'histoire devenue récit pour atteindre le niveau "métanarratif."

Gérard Genette distingue quatre fonctions extra-narratives différentes. La fonction de régie consiste à "marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne [du récit]" (G 262). La fonction de communication concerne le souci de la part du narrateur d'établir et de maintenir le contact avec le narrataire. Pour ce qui est de la fonction testimoniale, elle rend compte de "la part que le narrateur en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle" (G 262), tandis que la fonction idéologique comprend tous les commentaires dont le narrateur fait accompagner l'histoire. Le fait même que ces fonctions figurent toutes les quatre dans Nord est déjà révélateur du rôle exceptionnel qu'y joue le narrateur.

---- fonction de régie

La fonction de régie dans Nord relève avant tout des rappels et des annonces au niveau du récit 1960.¹⁷ Etant donné que nous avons déjà parlé de ces analepses et prolepses aux pages 45-49 et 71-73, il serait inutile de répéter cette discussion. Il suffira de dire que les "indications de régie" remplissent une double fonction dans Nord. D'une part, une phrase comme: "je vous donne ces détails [sur la mare de boue] parce que plus tard, quelques semaines, nous eûmes à nous occuper beaucoup de ces filets d'eau et de ces longues algues, je vous raconterai..." (492), aide à maintenir l'intérêt du lecteur et à donner une certaine cohérence au récit. D'autre part, ce genre d'intervention du narrateur a pour effet de fragmenter le récit en déplaçant le centre de gravité du roman, de l'histoire vers le discours du narrateur. Au lieu de s'identifier avec les personnages, le lecteur est donc toujours conscient du fait qu'il lit le récit du narrateur et que c'est lui qui en tient les rênes.

Par conséquent, il est naturel que la fonction de régie prenne souvent un aspect ironique. Nous savons que le "désordre" dont s'excuse--et se vante--le narrateur est en grande partie illusoire. Or, il se trouve que pour maintenir

¹⁷ Les rappels sont d'habitude du genre "Je vous ai raconté, les portes de leurs chambres donnaient toutes sur le même balcon au-dessus du grand escalier..." (681); les annonces du type "Le Landrat lui-même, ce féroce gugusse, nous a joliment servi, je vous raconterai..." (460).

l'ordre chronologique le narrateur saisit le même prétexte de la véracité que pour expliquer le désordre. C'est le cas, par exemple, lors du départ du pasteur et de Hjalmar: "Je ne les ai revus les deux que bien plus tard... en une certaine occasion... je vous raconterai... moi n'est-ce pas: vérité d'abord!... la vérité c'est réfléchir... vous attendrez un petit peu..." (502). En réalité cette indication de régie a la fonction d'attirer les lecteurs, mais aussi de les faire attendre jusqu'à ce que le narrateur se décide à raconter l'épisode.

Les indications de régie ne constituent du reste pas toutes des rappels ou des annonces. On rencontre également des passages où le narrateur se réfère en particulier au déroulement de sa narration. Les exemples les plus frappants sont signalés par "Je vous ramène à" (328, 619), et par les variantes de "Je reviens à" (463, 478, 639) et de "Je récapitule" (617, 442). Au lieu de cacher sa présence dans le récit, le narrateur essaie de créer ainsi un rapport de complicité avec le narrataire. C'est aussi dans ce but qu'il annonce:

Je vous ai beaucoup parlé de mangeaille, allez pas me prendre pour un glouton!... pas le moins!... mais à force de manger si peu j'avais peur que nous devenions si faibles que nous restions en panne... très beau les rêves d'escampette! mais quand on flageole?... (499-500).

Tout en racontant l'histoire, le narrateur tente de prévoir les réactions du narrataire afin de garder sa sympathie.

Le fait même que le narrateur commente sa narration et qu'il parle sur ce ton intime a quelque chose d'ironique. Il est sans doute normal que le récit qui est censé

suivre les vicissitudes d'une mémoire rappelle parfois ce qui a déjà été raconté et annonce ce qui va arriver. Mais passer de là au commentaire de la narration, introduit un élément d'ironie dans le texte. L'épisode du "n'a plus d'âge" d'Achille nous en fournit le meilleur exemple. Il s'agit plus précisément du passage où le narrateur dit avoir l'intention de suivre les conseils d'Achille sur les commentaires:

Vous comprenez par conséquent que je coupe très court aux commentaires... Achille malgré son "n'a plus d'âge" et sa "Revue Compacte" est en grand péril... je vous ramène vite à Baden-Baden! oubliez tout ce qui précède! oiseux commentaires! jérémiades, salut! nous revoici au "Brenner"... vous vous souvenez?... eh bien, une surprise!... à peine remontés dans notre chambre... toc! toc! on frappe... Mme von Seckt!... (328).

Il va sans dire qu'en faisant semblant de prendre cette résolution, le narrateur ne fait qu'en souligner le ridicule. Les affaires de l'éditeur sont florissantes et on sait fort bien que, de toute manière, rien n'empêchera le narrateur de commenter l'histoire si bon lui semble. Quant à l'indication de régie elle-même, elle a quelque chose de désinvolte qui ne manque pas non plus son but ironique. Car qui ne se souviendrait pas du "Brenner"?

Le même genre d'ironie se rencontre lorsque le narrateur insiste sur le fait qu'il n'a pas raconté quelque chose. On notera en particulier:

Et je vous raconte pas le Casino!... coupable oublié!... (309)

Je vous parle beaucoup de Mme von Seckt, je vous la fais pas voir... (315)

je ne vous ai pas parlé de sa tenue [du Landrat]... (403)

Je vous parle toujours du pasteur mais je vous raconte

pas son costume [...] (464).

Chacune de ces indications de règle sert à introduire une courte description. Or, loin de s'agir d'un oubli de la part de l'auteur, il s'agit là d'un effort conscient pour créer l'illusion du surgissement spontané des souvenirs du narrateur. L'effet de ces indications de règle est donc d'autant plus ironique que nous savons que cette spontanéité des souvenirs est une fiction. Car, comme nous l'indique Henri Godard dans sa préface, on sait fort bien d'après les remaniements des manuscrits que Céline ne livre pas "au public un tout-venant des souvenirs dans leur désordre premier. Désordre certes, interpolations, interférences, redites. Mais désordre voulu, agencé, contrôlé: savant" (Ro. II, xxxiii).

Le côté ironique du récit devient encore plus évident lorsque le narrateur fait le contraire de ce qu'il dit. Tout comme il n'avait pas vraiment eu l'intention de "coupe[r] très court aux commentaires" afin de plaire à Achille (328), le narrateur triche un peu quand il dit: "Je vous parle plus des bruits de Berlin, des écrasements, des rafales... des 'aller et retour' plein les nuages... vous savez je vous ai assez dit..." (590). Parler des bruits par préterition n'en constitue pas moins une évocation. Par ailleurs, un peu plus bas à la même page on trouve de nouveau un "boumi brangi" Il en va de même pour la remarque:

Je vous fais grâce des braoumi et vrangi je vous en ai assez fait!... fastidieux tonnerres!... et des tremblotements des feuilles, des futaies, de tout!... vous savez... ça n'a pas cessé, tonner et trembler, pendant six... huit mois... le jour... la nuit... Je dis les feuilles, les pavés aussi... la cour... la

mare au purin... l'étable... (622).

En énumérant de nouveau les bruits du bombardement le narrateur se moque du narrataire en même temps que de sa propre façon de mener le récit. De toute manière le narrateur et son acte de raconter sont bien plus importants que l'histoire qu'il raconte.

D'autres indications de régie ironiques concernent la forme même du récit. Ainsi par exemple, à propos d'Isis, le narrateur ne dédaigne pas d'attirer l'attention sur le brièveté de sa description: "là cette dame il faut que je la regarde!... une personne dans la quarantaine... une jolie figure, dans un genre... aux traits très nets, très dessinés... où je dirais que la Nature s'est donné du mal... achevé le portrait..." (477). Sa critique des clichés et des situations types de la littérature traditionnelle devient encore plus explicite quelques pages plus loin. Toujours à propos d'Isis on y lit:

Elle s'est allongée... enfin, presque... assez pour que je lui voie les jambes même un peu les cuisses... par l'échancrure, les seins aussi, sans soutien-gorge... voici le moment, j'y pense, où toutes les littératures, de la mercière ou des Goncourt, des sacristies ou des fumeries, partent à débloquer... "la peau satinée exquise, le galbe des reins..." je devrais moi aussi, je sens, y aller du couplet... voilà, je n'ai plus le sens ni l'esprit!... bien sûr j'aurais pu autrefois!... (479).

Si Céline ne se lance pas dans ce genre de description éprouvée c'est précisément parce qu'il cherche à élaborer dans Nord sa propre forme romanesque: une forme axée sur le narrateur plutôt que sur les personnages, sur le commentaire plutôt que sur le récit.

L'auteur fait donc des indications de régie une partie intégrante de son discours. Au lieu de dissimuler la fonction de régie du narrateur, il s'en sert pour créer une certaine complicité avec le narrataire, complicité qui trouve sa manifestation la plus frappante dans la fonction de communication.

---- fonction de communication

Tandis que la fonction de régie se limitait aux références du narrateur au texte narratif, la fonction de communication a trait à tous les moyens par lesquels le narrateur communique avec le narrataire. En s'adressant à son narrataire, le narrateur de Nord le désigne par le mot "lecteur" (318, 564, 618, 654) et, plus souvent, simplement par le pronom "vous".

Notons tout de suite que tous les pronoms de la deuxième personne ne sont pourtant pas équivalents dans le roman. Il faut distinguer d'abord entre le "vous" du narrataire extradiégétique (=le destinataire du récit de Céline-narrateur) et celui du narrataire intradiégétique (=le destinataire d'une réplique en discours rapporté ou d'un métarécit).¹⁸ Il ne faut pas confondre non plus le "vous" qui se réfère au narrataire

¹⁸ Ainsi un "[La Vigue] y couchait plus, je vous ai raconté..." (642) du narrateur est bien différent d'un "mon prisonnier Nikolas!... oooah!... vous savez je vous ai raconté..." (693) d'Harras. De toute façon, étant donné le rôle secondaire des métarécits, il sera question ici uniquement du récit de Céline-narrateur.

avec celui qui forme le sujet des commentaires généraux et des aphorismes. Le contexte suffit d'habitude pour identifier ces généralisations. Par ailleurs, il s'agit du narrataire seulement si le pronom sujet "vous" ne peut pas vraisemblablement être remplacé par le pronom indéfini "on."¹⁹ Quant à l'emploi explétif de "vous" comme dans "je vous aurais une statue comac!" (312), il va sans dire qu'il n'a rien à voir avec le narrataire.

Il est intéressant de noter que le narrateur de Nord ne s'adresse pas directement au narrataire dès la première page du récit. En fait, sur les douze fois où il emploie "vous" au début du roman, neuf font partie de généralisations et le reste d'un discours rapporté imaginaire.²⁰ Ce n'est qu'au début du troisième mouvement du prologue que le narrateur abandonne les généralisations pour s'adresser explicitement au narrataire: "La classe 12 date, c'est entendu... mais je vais vous dire une bonne chose c'est de cent ans avant J.-C. qu'il faudrait être!..." (304). La fonction de communication n'en reste d'ailleurs pas là. Quinze lignes plus loin on lit: "Enfin!

¹⁹ Les deux exemples suivants aideront à éclairer cette distinction: "Où étais-je, voyons? vous me dites... avec le Professor Harras dans ce grand parc Reichskammer..." (372) et "les Allemands sont pourris de défauts mais ils ont une qualité... vous leur dites ce qu'est vrai raisonnable, ils admettent..." (642). Ils appartiennent tous les deux au discours du narrateur, mais le premier "vous dites" parle du narrataire en particulier tandis que le second se rapporte à une généralisation.

²⁰ Etant donné que les répliques en question: "vendez vos rancœurs, taisez-vous!..." et "Taisez-vous!... ils avaient déjà aux galères, dix pour cent de "volontaires", vous êtes de ceux!" (303) figurent toutes les deux au premier mouvement du prologue, elles sont imaginaires ou représentent tout au plus un discours rapporté "pré-narratif" qui ne peut pas être attribué au narrataire.

enfin! vous pensez le roman! je me dépêche!..." (304). Et au début du quatrième mouvement (le premier après le prologue) la communication entre le narrateur et le narrataire quitte la sphère des pensées devinées pour entrer dans celle des paroles prononcées:

"Vous vous dites en somme chroniqueur?
 --Ni plus ni moins!...
 --Sans gêne aucune?...
 --Ne me défiez! j'entends encore Mme von Seckt...
 --Je vous l'assure, Monsieur Céline, si mon mari
 avait vécu nous n'aurions jamais eu d'Hitler... [...]
 (304-5).

Cet échange entre narrateur et narrataire marque le début du récit proprement dit. Il nous donne l'impression que sans l'intervention du narrataire un peu sceptique, le récit aurait pu prendre une toute autre allure.

La fonction de communication ne se limite du reste pas seulement au début du roman. Quoique les interventions du narrateur diminuent légèrement au fur et à mesure qu'avance le roman, on en trouve néanmoins à presque toutes les pages. Il ne s'agit pas non plus d'un simple jeu. Céline renonce à la tradition qui veut que le narrateur s'éclipse derrière sa narration. Au contraire, comme l'explique Henri Godard, "le lecteur ne trouve plus l'histoire qu'il attend qu'à travers la présence d'un narrateur constamment en premier plan [...] et seulement au gré des caprices de sa mémoire."²¹

La fonction de communication prend plusieurs

²¹ Henri Godard, "Les références au travail narratif dans le roman celineien," p. 7.

formes différentes dans Nord. Le moyen le plus élémentaire d'entrer en contact avec le narrataire est naturellement celui de s'adresser à lui comme dans "là où je vous parle, juillet 44" (305) ou, variante plus insistante, dans "je vous dis: à travers deux trois murs..." (630).²² Une autre façon de maintenir le contact—ainsi que l'illusion de véracité—est d'insister sur le fait que le narrataire aurait pu vivre l'histoire lui-même s'il y avait été, d'où les remarques du genre: "vous auriez vu les magnats ce qu'ils amenaient comme tomberaux de devises!..." (306).²³ L'appel au narrataire en tant que témoin peut aussi se rapporter à l'avenir: "demain vous verrez les mêmes, rassemblés en souks au Kremlin, Russie, à la Maison-Blanche, U.S.A., une autre guerre en plein!..." (306).²⁴ Il s'agit là bien entendu moins d'une prophétie que d'une tentative de maintenir un rapport étroit avec le narrataire.

La tendance à faire participer le narrataire au récit qui se fait se manifeste également dans la formulation des métaphores. C'est que, au lieu de proposer lui-même des comparaisons, le narrateur les attribue souvent au narrataire. Il en va ainsi pour la foule dans le métro berlinois: "ils coagulent... foncent... vous diriez New York, cinq à six... faut que ça entre!... vingt fois d'êtres, choses, que ça peut

²² L'emploi du pronom "vous" comme objet indirect représente le genre d'intervention le plus fréquent. On en compte plus d'une soixantaine d'exemples dans Nord.

²³ Voir aussi les pages 340, 484 et 676.

²⁴ On en rencontre d'autres exemples aux pages 308, 362, 417, 469 et 478.

tenir!..." (361), et le rassemblement des oies: elles sont "méchantes comme vous diriez en France les familles en train de déjeuner... féroces susceptibles!..." (545). Car bien que la formule "vous diriez" soit à rapprocher de la formule toute faite "on dirait," l'emploi de la deuxième personne du pluriel dans le contexte d'un roman à narrataire très actif, doit être considéré en premier lieu comme une référence au narrataire. Cette conclusion est d'autant plus plausible que l'auteur évite soigneusement la formule passe-partout "comme qui dirait." Elle n'est pas seulement banale et usée, mais elle exclut la possibilité de faire allusion au narrataire.²⁵ La référence au narrataire devient d'ailleurs plus apparente lorsque les images sont moins céliniennes. Par exemple le local de Marie-Thérèse est décrit de la façon suivante: "très coquet boudoir je vois, vous diriez une rétrospective de portraits de famille et de vieux petits meubles..." (447). De même la nuit à Zornhof est évoquée sous forme de cliché: "vous diriez de l'encre notre sous-bois..." (501). Il arrive aussi que ce procédé devienne plus ouvertement parodique: "parquet... vitres... tout!... les explosions retombent vous diriez s'éparpillent... de là-haut à la plaine... cascades!..." (694). Le narrateur fait semblant qu'il n'aurait pas utilisé le verbe "s'éparpillent," mais que c'est le narrataire qui le penserait.

Plus importantes que les propositions

²⁵ Cela explique pourquoi dans *Nord* l'unique exemple de la formule "comme qui dirait" se trouve dans une généralisation: "J'ai appris y a pas très longtemps qu'Amery avait été pendu, à Londres... Londres est comme qui dirait fait pour... et l'accordéon... la hache aussi... un psaume entre..." (326).

conditionnelles--et donc incertaines--concernant le narrataire, sont les interventions du narrateur qui s'adressent au narrataire au moment même où celui-ci lit le récit. Les verbes sont naturellement au présent ou à l'impératif. On trouve tout d'abord l'emploi fréquent de la formule "vous pensez."²⁶ Cette expression toute faite garde parfois dans Nord son rôle de marque de renforcement qu'elle a dans le langage populaire. C'est le cas lorsque "vous pensez" forme une exclamation (312, 361 et 654) ou qu'il figure en début de mouvement comme dans "Vous pensez bien que toute la nuit nous n'avons pas dormi lourd!..." (674). Plus souvent, cependant, la signification de "vous pensez" se rapproche de "vous pouvez penser"--locution que l'on trouve d'ailleurs à deux reprises dans le texte (485 et 503). Les phrases du type "question des espèces, vous pensez que ces personnes étaient affranchies..." (305) et "vous pensez qu'une telle mansuétude est prise plutôt mal en haut lieu [...]" (506) s'adressent donc clairement au narrataire. En outre, étant donné le rôle actif du narrataire dans Nord, le "vous pensez" peut parfois même signifier une action ou une réaction (mentale) du narrataire comme par exemple dans "'enfin! enfin!' vous pensez le roman!" (304).

L'appel adressé au narrataire devient plus apparent lorsqu'on considère d'autres formules. Ainsi des phrases comme "vous savez n'est-ce pas aux débâcles tout le monde fauche les papiers de tout le monde..." (396) et "vous

²⁶ Aux pages 304, 305, 311, 312, 361, 395, 478, 506, 516, 520, 580, 595, 597, 618, 654 et 674.

voyez que j'abuse pas du moi, puisque c'est moi qui endure, pas un autre!" (459), contribuent à maintenir le contact narratif. Plus loin, lorsque Céline-personnage et La Vigue vont chez Isis, on lit: "nous voilà dehors... vous connaissez... le sentier... le dernier buisson avant l'isba..." (679). De telles remarques ont pour effet de resserrer le lien entre narrateur et narrataire. Il ne suffit pas que le narrataire se limite à être le "récepteur" passif du récit. Il doit y participer. C'est lui le partenaire du narrateur.

Cette complicité est renforcée par des questions rhétoriques du narrateur comme "connaissez-vous rien de plus voyou que la Télévision française? impossible?...". (580). D'autres questions plus précises du narrateur montrent qu'il s'attend à ce que le narrataire participe encore plus activement au récit. Des remarques comme: "nous revoici au 'Brenner'... vous vous souvenez?...". (328) et "[le] vieux fouettard, parti à cheval à la guerre, vous vous souvenez?...". (593) indiquent par exemple que le narrataire est censé se rappeler ce qui a déjà été raconté--exigence qui est bien entendu, rappelons-le, en partie ironique.

Il arrive même que le narrateur utilise l'impératif en s'adressant au narrataire. Il ne s'agit plus seulement de parler au narrataire ou de le cajoler, mais de l'interpeller et d'exiger son attention.²⁷ Ainsi on trouve par

²⁷ Notons que nous ne parlons ici ni des interjections "tenez" ou "allez" ni des expressions concessives "mettez" ou "mettons" qui sont plutôt impersonnelles, mais uniquement de l'impératif qui vise explicitement le narrataire.

exemple les verbes "regardez"²⁸ et "remarquez" (456, 537 et 611) qui attirent l'attention du narrataire sur certains détails. Il en va ainsi pour la description du Landrat: "considérez, bottes à pompons, chapska, brandebourgs violets, sabre à dragonne or... il était pas à oublier..." (539). Tout comme Céline ne nous laisse jamais oublier que c'est le narrateur qui raconte l'histoire, il souligne également toujours la présence du destinataire de l'histoire. Et lorsque le narrataire risque de ne pas croire ce qu'il lit, le narrateur lui dit ironiquement d'aller en faire l'expérience lui-même: "allez gueuler en ce moment, à Moscou même, qu'Eisenhower a bien baissé... vous recommencerez pas!" (518).²⁹

En même temps qu'elle exprime les exigences du narrateur, la fonction de communication montre son inquiétude devant la possibilité de "perdre le lecteur." Il ne cesse de s'excuser du désordre du récit: "m'en veuillez pas si je vous raconte tout en désordre... la fin avant le commencement!... belle histoire! la vérité seule importe!... vous vous y retrouverez! Je m'y retrouve bien!..." (310).³⁰ Ces remontrances ne sont cependant pas à prendre tout à fait à la lettre. En réalité le narrateur est convaincu que le narrataire finira par se "retrouver" dans le récit: "aucun ordre dans mon récit?..."

²⁸ Aux pages 311, 331, 334, 504, 606 et 675.

²⁹ Voir aussi "si Je suis sorti un peu du Temps... j'ai des raisons... vous pouvez vous-même... commettez voir un petit larcin! la première boutique venue..." (327) et "allez voir dire à Billancourt qu'ils furent un petit peu bombardés?..." (503).

³⁰ Voir aussi les pages 318, 330, 372, 395, 564, 580, 606 et 654.

vous vous retrouverez bien!..." (313). Lisant en filigrane, on s'aperçoit du reste qu'il s'agit plutôt d'un jeu:

je vous salue, Messieurs Mesdames... les jeux sont faits? tant pis!... larguez!... retrouvez-vous!... la roulette cahote?... bonne mine!... la boule dingue?... contrition!... sottise!... la faute de cet attentat mou!... (319).

On sait fort bien que le désordre du récit peut s'expliquer par l'attentat uniquement en ce qui concerne le narrateur. Si, par contre, Céline-auteur avait voulu écrire un roman conventionnel il l'aurait fait. D'ailleurs, un peu plus loin dans le texte, la réaction du narrateur devient nettement ironique:

Eh là! eh là! je m'emporte! je vais vous perdre!... aussi incohérent connard que tel... ou tel!... ivrogne de mots!... où étais-je, voyons? vous me dites... avec le Professor Harras dans ce grand parc Reichskammer... j'aurais pas cru!... (372).

Il ne faut jamais oublier que ce jeu fait partie intégrante du roman du narrateur qui se raconte: "Tout ceci pour vous amuser, petits à-côtés... le seul récit de nos avatars peut vous paraître monotone..." (454).

Ce qui ressort de toutes ces formes différentes de la fonction de communication est l'importance capitale de l'effort que fait le narrateur pour maintenir un bon rapport avec le narrataire. C'est là un aspect essentiel du roman célien. Car selon Céline il ne suffit pas de raconter une histoire quelconque, il faut explorer quelques-unes des possibilités du discours, voire du "dialogue" avec le narrataire. Le narrateur n'ignore pas non plus les risques associés à sa façon de raconter. Il s'en excuse, mais il ne la changera pas. Au

contraire, dans le dernier long discours qu'il adresse au "lecteur," le narrateur insiste sur le fait que si le narrataire se laisse décourager c'est parce qu'il l'aura voulu:

Evidemment même abrégant au possible, Je vous ai demandé beaucoup... lecteur patient, certes, presque attentif, ami ou ennemi, vous approchez de la millième page, vous n'en pouvez plus... butant, ma faute!... de-ci, de-là, un mot... un autre... au trop long cours de ce pensum... vous fûtes arrêté par un "merde"... oh, oh mais que vous fûtes satisfait!... pristi!... Théodule Ribot nous affirme "l'homme ne voit que ce qu'il regarde, et ne regarde que ce qu'il a déjà dans l'esprit"... de là de Ribot, à conclure que la ciboule du lecteur n'est qu'un gros étron, vous pensez, quelle pente facile!... répugnante vengeance!... surtout vers un auteur comme moi, honni au possible, par tant de plagiaires, jaloux tous poils, bords, droite gauche ou centre... (618).

Au fond le narrateur considère tout refus de sa narration comme un acte de persécution. Il s'en soucie toutefois fort peu. Car, autre fonction du narrateur, il se croit obligé de raconter ce qu'il a vu et vécu, c'est-à-dire de jouer le rôle de chroniqueur.

---- fonction testimoniale

La fonction testimoniale concerne le rapport "personnel" que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Ce rapport se manifeste dans Nord principalement dans les réactions du narrateur à son histoire.

Au niveau de la phrase on trouve de nombreuses expressions qui contribuent à indiquer le degré de véracité du récit. Dans la section du chapitre précédent sur la perspective

(à la page 251) nous avons déjà relevé les locutions modalisantes qui expriment une nuance d'incertitude. Or, il existe aussi un groupe d'indications de véracité qui sert à contrebalancer cet aspect d'incertitude. Ainsi les locutions adverbiales "en fait" et "en effet" figurent une douzaine de fois chacune dans le discours du narrateur. Ces termes soulignent discrètement la vérité de ce qui vient d'être dit par un personnage ou par le narrateur lui-même. Par exemple le narrateur confirme la remarque que Mme von Seckt fait à Mlle de Chamarande:

"Tout de même vous voyez! tout n'est pas de leur faute, chère amie!"

En fait, notre demoiselle avait tout fait depuis son arrivée, trois semaines, que tous les mâles de la piscine deviennent intenable... un nouveau maillot tous les jours, de plus en plus provocant..." (321).

Ailleurs les expressions "c'est un fait" (404), "c'est vrai" (364, 376 et 494), "au vrai" ou "vraiment" (521 et 388), et "exact" (406 et 672) remplissent la même fonction de commenter et de confirmer la véracité des discours des personnages.

En fin de compte cette fonction d'attestation reflète l'intention initiale du narrateur. Il se dit "chroniqueur" dès la deuxième page du texte et son choix de la chronique formera l'unité de tout le roman.³¹ Repris par les verbes "assurer" et "jurer" dans "Je vous assure qu'à Baden-Baden, Brenner Hotel, il y avait ce qu'il faut pour

³¹ On trouvera d'autres allusions à la chronique aux pages 307, 319 et 619. Le fait que Céline-narrateur se dit chroniqueur ne le distingue par ailleurs que davantage de Céline-auteur qui, lui, est romancier.

enchaîner!... [...] tout ça se privait pas je vous jure..." (306), le concept de la chronique se voit naturellement associé dans l'esprit du narrateur à la représentation de la vérité:

pour se rendre intéressants les gens inventent n'importe quoi... vous me direz: et vous sale merle?... moi c'est du vrai, c'est de l'exact, rien de gratuit!... qu'on se le dise!... je minimise plutôt... chroniqueur aimable... (644).

Cette orientation du narrateur se manifeste dans le récit par les "Je dois [il faut] avouer" (373, 472, 479, 529) et surtout par les très nombreux "Je dois dire" suivi d'un segment du discours du narrateur.³² Il s'agit de la part du narrateur comme d'un besoin impérieux de raconter son histoire: "tout squelette j'en parlerai encore, qu'ils sont foutus le camp en 40, qu'ils sont revenus pour me voler, me condamner à tout, et eux s'ériger des statues..." (451). On rencontre parfois aussi chez Céline-narrateur un besoin de se confesser. Cette tendance se remarque le plus clairement au sujet de sa connaissance du "super-S.S." Harras: "D'où je le connaissais cet Harras?... il faut avouer tout!... d'une séance de film aux Champs-Élysées!..." (373).³³ Pour leur part les propositions "j'admets" et "j'avoue"³⁴ ont un sens moins fort, à peu près comme celui de la locution adverbiale "en fait."

³² Aux pages 310, 317, 327, 407, 408, 445, 474, 501, 504, 520, 548, 549, 552, 554, 574, 594, 600, 602, 644, 649 et 665.

³³ La notion de l'aveu à propos d'Harras reparaitra cinquante pages plus loin: "Je connaissais Harras, j'avoue, depuis des années [...]" (422).

³⁴ Aux pages 321, 330, 441 507, 520, 597 et 622.

Il est important de signaler que malgré la nature rétrospective du récit 1944 par rapport au récit 1960, le narrateur dédaigne d'utiliser les verbes du souvenir. On ne trouve ainsi aucun "je me rappelle" qui se réfère à Céline-narrateur et seulement une fois le verbe "rappeler" qui s'applique à Céline-personnage.³⁵ De même la locution "me fait souvenir" (495 et 550) s'applique exclusivement aux pensées du héros. Quant aux cinq occurrences de "je me souviens," quatre se réfèrent à Céline-personnage--dont trois à Céline-personnage 1944 (501, 561, 669) et un à Céline-personnage 1960 (653)--et seulement une à Céline-narrateur. Dans l'épisode où Isis vient de se confier à Céline-personnage au sujet du cul-de-jatte on lit notamment:

terrible le dada des beautés! plus les villes brûlent, plus on massacre, pend, écartèle plus elles sont folles d'intimités... l'article n° 1 du monde: foutrel... moi qui n'oublie pas grand-chose (nulle flatterie), je me souviens très bien qu'en octobre 14, le régiment pied à terre, sur la rive droite de la Lys, attendant l'aube sous le feu continu des batteries d'en face, plein de demoiselles et de dames, bourgeoises, ouvrières, profitaient du noir pour venir nous tâter, relevaient leurs jupes, pas une parole dite, pas un mot de perdu, pas un visage vu, d'un cavalier pied à terre l'autre... (482).

Il n'est pas moins significatif que ce souvenir du narrateur concerne non pas le récit 1944, mais un passé lointain. On peut déduire de ces constatations que l'auteur préfère éviter les marques trop banales de la fonction testimoniale. Car il va sans dire qu'en 1960 Céline-narrateur se souviendra encore fort bien

³⁵ Il s'agit du passage "on se dit au revoir avec l'S.S... il m'a rappelé le Passage Choiseul avec ses lessiveuses de nouilles..." (433).

de ce qui s'est passé en 1944.

Plutôt que dans des souvenirs, la fonction testimoniale se manifeste dans l'influence qu'exercent les événements passés sur le narrateur au présent de la narration. Il insiste par exemple sur le fait qu'on l'accuse "encore maintenant" de toutes sortes de crimes et qu'il est toujours un bouc émissaire.³⁶

Cette tendance à discuter au présent de la narration les résultats de l'histoire 1944 se présente aussi dans le détail de l'histoire. Ainsi Céline-narrateur se "demande encore" pourquoi Kracht l'avait pris à part au champ d'aviation (467). Par ailleurs il "garde encore quelque soupçon" que, plus tard après la crise de la Kretzer, Kracht a voulu le "liquider" (528).³⁷ Les analepses mixtes du genre "j'ai jamais su" (560, 590, 617 et 641) remplissent la même fonction. Elles servent à attester la vérité des événements diégétiques.

Toutes ces remarques du narrateur insistent sur le fait qu'il a été témoin des événements qu'il décrit. Il arrive même qu'il se serve de ce fait pour excuser--de façon ironique bien entendu--la facture de son récit. Ainsi, par exemple, au moment du départ en pique-nique on lit:

Il paraît qu'il est tout à fait démodé d'écrire "qu'à dix heures le char à bancs des comtesses était avancé..." eh bougre! qu'y puis-je si je me démode?... ce qui fut fut!... et nous-mêmes Lili, La Vigue, moi, Hébert, absolument démodés, prêts à l'heure!... (548).

³⁶ Aux pages 441, 476, 485, 524 et 546.

³⁷ D'autres exemples de l'emploi de l'adverbe "encore" dans ce sens se trouvent aux pages 305, 562, 591 et 647.

Mais la meilleure preuve de l'authenticité de l'histoire est bien plus subtile. Au lieu de proclamer la réalité des personnages et des événements qu'il raconte, le narrateur se demande "où tout ça peut être":

moi là qui vous raconte l'histoire je pourrais me taire aussi... d'ici sous ma fenêtre j'ai plus la plaine à regarder... ni Zornhof... ni Moorsburg... ni les deux vieillards... où tout ça peut être?... et l'Apotheke? et le Fontane, en bronze redingote? et Kracht?... et la dorade dans sa tour? et la petite Cillie?... personne sait... rien qu'en parler vous vous faites regarder drôle... vous avez été voir des choses, des gens, des domaines, des oies, qui n'auraient pas dû exister... vous auriez un peu de tact vous diriez rien de ceci... cela... (617-18).³⁸

En se posant ce genre de question le narrateur réussit à surmonter la différence de niveau narratif et à réunir, dans un sens, le récit 1944 et le présent de la narration. On constate donc que, grâce à la fonction testimoniale, le narrateur inspire la confiance au narrataire pour tout ce qu'il lui a raconté.

---- fonction idéologique

Si la fonction testimoniale du narrateur nous renseigne sur les raisons qui le font écrire et sur le degré de

³⁸ Voir aussi "Où peut-il être à présent?... quelle zone?... qu'est-il devenu?... ce magasin sans escaliers?..." (333); "Mais où elle peut être à présent?... Kretzer?... Est de l'Oural?... Est du Baïkal?..." (445); "Je me demande où ils l'ont fourré, où il peut être l'heure actuelle ce formidable portrait d'Adolf?" (518); et "Au moment là où je vous écris, qu'est-ce qu'ils peuvent être devenus, tous?... personne sait..." (548).

crédibilité des faits narrés, la fonction idéologique montre le narrateur en train de tirer des conclusions de l'histoire qu'il raconte et sur le monde en général. On sait que le narrateur célinien a toujours été porté à formuler des aphorismes. Cette tendance n'est d'ailleurs pas étonnante: le recours à la "sagesse des nations" va en principe de pair avec le langage populaire du narrateur.

Dans Nord les aphorismes, quoique moins importants que dans Voyage au bout de la nuit par exemple, représentent néanmoins 5% des groupes verbaux du texte. La longueur moyenne des aphorismes est de 4 groupes verbaux. Ce chiffre est assez élevé. Il dépasse notamment ceux de la longueur moyenne des segments en discours rapporté ou en discours indirect libre. C'est qu'il s'agit non pas d'une réplique quelconque, mais d'une synthèse des pensées du narrateur.

Chez Céline tout peut devenir le sujet d'une généralisation. Ainsi on trouve par exemple des généralisations sur les chats et les chiens (343, 458, 563, 599), les hommes et les femmes (399, 482, 527, 539, 555), les riches et les pauvres (307, 417, 594), ainsi que sur l'amour (470, 517), le pillage (369, 616, 649), le sommeil (458) et le tabac (497, 511). Il n'est cependant pas dans notre propos de faire une étude thématique de ces généralisations, ni même d'en donner une énumération plus complète.

L'intéressant est plutôt de noter comment ces pensées générales s'insèrent dans le reste du récit. Or, on s'aperçoit qu'une généralisation sert d'habitude de résumé et de conclusion à quelque chose dans l'histoire. Il en est ainsi par

exemple lorsque les trois Français arrivent au "Zenith Hotel":

On s'assoit sur nos lits-cages, on pense... y a penser... Bébert part à la découverte... la façon des chats, dès qu'ils sont quelque part, il faut, même en très grand danger, qu'ils reconnaissent les lieux et les environs... leur espace vital... pour ça qu'il est si délicat de les emmener à la campagne... leur instinct, ils fuient, et vont finir à la marmite... (343).

C'est la description de l'activité de Bébert qui fait naître la pensée générale du narrateur sur les chats. L'explication des généralisations peut naturellement aussi être plus complexe. Par exemple lorsque La Vigue dort sans fermer les yeux on lit:

Je voudrais aussi dormir comme lui, en somnambule... je ferme bien les yeux, mais je rumine, je revois les choses, elles me font rire... bien rire... je classe... je dors pas... là je vous raconte un petit peu... je garde l'ensemble pour moi... eux les mondains, la différence, parlent tout le temps, gardent rien pour eux, que quelques crimes, empoisonnements, que vraiment ils ne peuvent pas avouer... sauf la prescription bien acquise... mais alors qui s'intéresse?... mondains à table, au salon, parlent tout le temps, sont en scène... au lit, encore!... ils ne sont vraiment simples qu'aux w.-c... et un peu au moment du rôle... (596).

L'événement initial étant le sommeil de La Vigue, le narrateur décrit l'insomnie de Céline-personnage, avant de sauter au présent de la narration pour dire qu'il ne raconte cependant pas tout comme le font les mondains. Quoique cette comparaison ne soit liée qu'indirectement à l'événement initial, on constate qu'il n'y a rien de fortuit dans l'enchaînement des pensées.

A cause précisément de ce genre d'enchaînement logique, la forme des aphorismes céliniens peut être très variée. Ils sont néanmoins assez faciles à repérer. Un aphorisme a nécessairement un sujet général comme "les chats" ou "la

guerre," ou bien il a un pronom sujet indéfini comme "on" ou "vous." La généralisation est du reste d'habitude au présent et à l'affirmatif. C'est le cas de plus de 80% des généralisations dans Nord.

Dans le détail le pronom "vous" est souvent précédé par un "du moment où" indiquant ainsi clairement l'aphorisme. On trouve par exemple: "du moment où vous êtes chassé de vos quatre murs, vous devenez joujou... tout le monde s'amuse à vous faire peur, voir votre binette... tout tourne énigmes..." (387).³⁹ Comme nous le montre ce passage, le pronom "tout" et la locution nominale "tout le monde" servent aussi très souvent à introduire des généralisations.⁴⁰

Dans la plupart des cas les aphorismes constituent un changement de niveau narratif. C'est parce qu'elles appartiennent au présent de la narration qui diffère à la fois du récit 1944 et du récit 1960. Autrement dit, au lieu de raconter l'histoire ou de faire parler les personnages, le narrateur donne libre cours à ses propres pensées. Prenons comme exemple l'épisode où Kracht veut que Céline le tue:

"Nein, Kracht! neini braver mann, Kracht! freund! freund! ami!"

Qu'on reste potes, pas autre chose! qu'il chasse ces vilaines pensées!... on lui rengaine son revolver... on lui témoigne notre affection... en sacrées bourrades!... et on l'embrasse, on s'embrasse!... il nous a fait peur... tout ça a duré

³⁹ D'autres exemples de maximes introduites de cette façon figurent aux pages 429, 467, 487, 492 et 675.

⁴⁰ Voir également les pages 312, 356, 369, 387, 394, 396, 417, 440, 453, 458, 487, 505, 521, 526, 534, 546, 555, 559, 570, 573, 591 et 606.

deux minutes, trois suicides et résurrections... les crises émotives durent pas beaucoup chez les hommes, les dames, les demoiselles se trouvent chez elles dans la tragédie, en redemandant, encore et encore!... en prière, en tricoteuses, aux Arènes, au lit, jamais assez! nous là, émotion pour émotion, on avait eu que cette petite crainte qu'il nous emmène en promenade pour nous liquider... (527-28).

Comme d'habitude, le passage du récit 1944 à l'aphorisme se fait presque imperceptiblement. Seul le retour à l'action est signalé par l'adverbe "là." Le changement de niveau narratif a aussi pour effet de souligner le décalage entre la conscience immédiate de Céline-personnage (=le discours indirect libre ou le discours intérieur) et la conscience plus expérimentée de Céline-narrateur. Car Céline-narrateur a le recul nécessaire pour formuler ce genre d'aphorisme.

Mais tout n'est pas aussi simple dans Nord. On s'aperçoit par exemple qu'à cause de la narration autodiégétique qui assimile le héros au narrateur, quelques-uns des aphorismes doivent parfois être attribués à Céline-personnage plutôt qu'à Céline-narrateur.⁴¹ Il en est ainsi dans l'épisode des

⁴¹ Il existe bien entendu aussi des maximes dans le discours rapporté des personnages, comme par exemple chez Mme von Seckt: "la jeune femme est coquette pour plaire, la vieille pour avoir l'air riche, il faut être riche ou disparaître!..." (315). Nous n'en parlerons cependant pas puisque ces maximes des personnages n'entrent pas à proprement parler dans la catégorie de la fonction idéologique du narrateur dont il est question ici. Figurant dans le récit sous forme de discours rapporté--c'est-à-dire d'un récit de paroles non médiatisé par le narrateur--elles appartiennent exclusivement au discours des personnages. Il est vrai néanmoins que l'auteur, lui, peut se servir des personnages pour mettre en évidence les idées et les préjugés du narrateur. La question de l'association et de la juxtaposition des divers niveaux de généralisations dans le roman profiteraient d'une analyse plus poussée, mais elle dépasse de loin les limites de cette thèse.

pistolets:

Une journée passe... et puis une autre... je me dis: mieux aller voir les connaissances... sûrement ça mijote! les êtres humains restent pas comme ça sur une émotion... faut qu'ils fassent une maladie... évolution, crise, tcétéra... vous allez pas voir?... ils vous pendent en effigie... et puis vous rattrapent et vous empalent pour de bon, toute la Loi pour eux... le mieux d'aller leur dire bonjour vous faire une idée... donc notre promenade habituelle!... le Tanzhalle, l'épicerie, les oies... (592).

Il est clair d'après le contexte que l'on ne sort pas de la conscience de Céline-personnage. Comme dans le cas des maximes des autres personnages, ces maximes restent donc extérieures à la fonction idéologique du narrateur. Mais même ici il ne faut pas oublier que c'est le narrateur qui raconte les pensées du héros. Le passage suivant au sujet du parc à Zornhof nous aidera à éclairer cet aspect du récit:

on ne s'occupe plus de ces allées, les feuilles restent là, tombées depuis deux trois hivers en énormes tapis, vous enfoncez jusqu'aux genoux... le parc Mansard à l'abandon... du moment où les parcs Mansard ne sont plus entretenus, surtout au Brandebourg, vous pouvez dire que c'est fini, que le Grand Siècle est mort, que vous avez qu'attendre les Chinois... les pendules se remontent pas toutes seules... ramasser les feuilles, élaguer les arbres vous demande des années de labeur... de la tradition... y a plus!...

Je gardais ces fortes pensées pour moi... (582).

La dernière phrase annonce qu'il s'agissait des pensées de Céline-personnage, mais en même temps le verbe à l'imparfait signale que le tout appartient au récit rétrospectif du narrateur.

En réalité les généralisations de Céline-personnage, comme celles des autres personnages, sont plutôt rares. Elles se limitent à une vingtaine d'exemples en tout. Bien plus souvent la qualité diégétique des généralisations de Céline-personnage est altérée en passant dans le récit du narrateur. Par conséquent on ne peut pas être sûr de l'origine des pensées. Prenons par exemple l'épisode où Harras demande à Céline de faire une étude sur la médecine franco-allemande:

Il était remonté... je pensais à Lili, elle devait être un peu inquiète... elle avait Bébert avec elle... La Vigie dans sa cave-cellule devait pas être rassuré non plus... Je voudrais bien qu'Harras se taise, me laisse remonter... mais il a la grande habitude des rencontres internationales... je connais l'atmosphère, j'ai fait le tour du monde plusieurs fois avec plein de savants comme lui... là, vous pouvez dire que la raison existe plus... pour peu que vous prêtiez l'oreille!... pas que les politiques qui déconnent, les savants donc! jaloux de la tribune comme pas! soliloques!... colloques! plus de sottises dans les mémoires de Hauts Instituts techniques que dans les comptes rendus de la Chambre... ou dans votre journal habituel... et pas qu'ici, ça serait trop beau, là-bas, partout: astronomie, histologie, sur tous les méridiens possibles... pas de couleurs de peaux, rideaux de fer, sectes, races qui tiennent! qui qui déconne plus est gagnant!... fanatisés, fascinés!... doctes comme ignares! à genoux! de ces sottises qui dépassent la Lune, vous savez plus jusqu'elles iront d'une galaxie l'autre!... mille ans!... mille ans!... Je voyais notre Harras bien parti... (424-25).

Le verbe "je pensais" indique que l'on se trouve dans la conscience de Céline-personnage, mais à en juger d'après l'emploi de l'imparfait il s'agit du récit rétrospectif de Céline-narrateur plutôt que du discours intérieur de Céline-personnage. Par contre, après la série de verbes à l'imparfait, le conditionnel "je voudrais" et le présent de l'indicatif "il

a" marquent le passage au discours intérieur du héros.⁴² Cela n'est pourtant nullement un facteur déterminant pour la généralisation sur les savants. Le présent diégétique (de Céline-personnage) semble continuer dans "je connais," mais l'adverbe "ici" n'a déjà plus trait à Zornhof et l'imparfait "je voyais" fait de nouveau partie du récit rétrospectif.

Cet élément d'ambiguïté sur l'origine de la généralisation--vient-elle de Céline-personnage ou de Céline-narrateur--est sûrement voulu. Car il s'agit de la même tendance à faire assumer le discours des personnages par le narrateur que nous avons déjà remarquée par rapport au discours indirect libre. Bref, le narrateur évite d'attribuer les pensées générales à Céline-personnage afin qu'elles aient l'air de venir de lui-même.

Pour se persuader de la validité de ce rapprochement il suffit d'examiner l'épisode de la conversation entre Kracht et Céline au sujet des gitans:

demain!... demain!... nous irions tous avec eux au ravitaillement des osiers... en expédition! chercher des tiges et brindilles... ils en avaient très besoin pour réparer les fauteuils... pas que nous avec eux, toute la Dienstelle, sténos, comptables, demoiselles, caissiers et les Kretzer... tout le personnel des bureaux... plus Kracht!... aux oseraies le long des petits ruisseaux loin dans la plaine... ils en rapporteraient des charrettes... Kracht m'explique, on devait jamais les laisser seuls, ils s'échappaient, maraudeurs fleffés, ils revenaient avec des oies, des dindons, des canards et même des vaches!... ils s'échappent vous retrouvez plus rien! demain donc on sera de service avec les quatorze comptables, les

⁴² Une continuation du récit du narrateur les aurait transposés respectivement en "je voulais" ou "j'aurais voulu" et en "il avait."

regarder couper... on est jamais de trop autour d'eux, ils trouvent toujours encore moyen d'estourbir quelque chose... il faut les fouiller quand ils rentrent... les femmes ramènent des douzaines d'oeufs, dans les grands volants de leurs jupons, et entre leurs jambes, dans des sacs, et même des fausses Livres britanniques!... qu'elles trouvent où?... tombées du ciel?... (515-16).

Ce passage contient à la fois du discours indirect libre et des généralisations. Les verbes à l'imparfait et au conditionnel indiquent que les paroles de Kracht ont été transformées en style indirect libre. D'ailleurs la locution "Kracht m'explique" constitue un exemple des verbes introducteurs que l'on trouve parfois associées au style indirect libre chez Céline.⁴³ Par contre la phrase qui commence "ils s'échappent" représente clairement une généralisation. Or, la confusion provient du fait que l'on ignore si cette généralisation doit être attribuée à Céline-personnage ou bien à Kracht (le "demain donc on sera" pourrait être la transposition d'un "demain donc vous serez" de Kracht). De plus, étant donné la concomitance du discours indirect libre et de la fonction idéologique dans ce passage on ne saurait pas dire avec certitude si dans la phrase "on devait jamais les laisser seuls [...] ils s'échappaient [...] ils revenaient" Kracht fait allusion à des incidents particuliers (l'imparfait = action habituelle) ou s'il y fait tout simplement une généralisation (l'imparfait = transposition d'un présent en style indirect libre). Quant à la longue généralisation qui commence "on est jamais de trop," il est difficile de dire si

⁴³ Sur cela voir en particulier la page 213 du chapitre sur le mode narratif.

elle revient à Céline-personnage ou à Céline-narrateur.

Etant donné la tendance chez Céline d'utiliser les aphorismes comme des résumés de ce qui les précède dans le récit, une interprétation s'impose. Il semble en effet que la phrase "on devait [...]" constitue une généralisation de la part de Kracht transposée en style indirect libre (d'où l'emploi de l'imparfait). Résumant l'énoncé de Kracht, l'aphorisme "ils s'échappent vous retrouvez plus rien!" se placerait donc au niveau du discours intérieur de Céline-personnage (d'où le présent de l'indicatif). Quant à la généralisation finale, elle s'inscrirait dans le discours du narrateur autant par sa longueur que par l'abondance des détails. Il s'agirait donc d'une sorte de généralisation pseudo-diégétique de renseignements qui avaient dû venir de Kracht, mais qui n'avaient pas été inclus dans son discours indirect libre.

Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté entre le discours de Kracht, de Céline-personnage et de Céline-narrateur que crée l'interaction de la fonction idéologique et du discours indirect libre a pour effet d'attribuer la plus grande partie des généralisations au narrateur. Dans le cas des aphorismes, tout comme dans celui du récit de paroles, l'auteur assure la primauté de Céline-narrateur en le faisant assumer autant de la narration que possible--et cela même si c'est aux dépens du discours de Céline-personnage et des autres personnages.

On constate que dans Nord les fonctions extra-narratives du narrateur contrebalancent sa fonction proprement narrative. Céline s'écarte ainsi de la tradition romanesque qui veut que le narrateur--même autodiégétique--se limite avant tout

à sa fonction première qui est de raconter l'histoire. Céline donne un rôle plus important au narrateur. En même temps qu'il narre l'histoire il commente le développement de son récit, il s'adresse directement à son narrataire dans le but de s'assurer sa complicité, il expose le côté personnel de ses souvenirs et il interprète certains aspects de l'histoire.

Parallèlement à cette valorisation des fonctions extra-narratives du narrateur croît l'importance accordée au narrataire. Car, bien que la fonction narrative présuppose nécessairement l'existence d'un destinataire, les fonctions extra-narratives du narrateur transforment le destinataire plutôt anonyme du récit en un narrataire particulier. Après avoir tant de fois fait allusion au narrataire en étudiant les fonctions du narrateur, il convient d'examiner maintenant plus en détail son rôle dans Nord.

Le narrataire

Le narrataire est le destinataire du récit du narrateur. Par conséquent il se trouve au même niveau narratif que Céline-narrateur, c'est-à-dire au niveau extradiégétique. Cela ne veut pourtant pas dire que le narrataire célinien soit passif, loin de là. Son rôle le plus évident, comme nous l'apprend Gerald Prince, est celui de "relais entre narrateur et

lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s)."⁴⁴ Mais il sert également de repoussoir au narrateur. Exprimant ses propres réactions devant le récit dans une sorte de dialogue avec le narrateur, le narrataire contribue ainsi à la fois à caractériser le narrateur et à mettre en relief certains éléments du récit.

En fait, le narrataire est à la source même de toute la "chronique" de Céline-narrateur. Car, comme nous l'avons déjà noté ci-dessus dans la section sur la fonction de communication du narrateur, la première phrase du premier mouvement après le prologue ("Vous vous dites en somme chroniqueur?") constitue une réplique du narrataire, réplique qui déclenche non seulement un petit dialogue avec le narrateur mais, en somme, tout le récit qui s'ensuit. Ce genre d'intervention de la part du narrataire figure tout au long du roman.

Comme le narrateur, le narrataire est Français et, plus précisément, il habite la région parisienne. Le passage suivant nous en persuade: "regardez les sorties de Nanterre!... [...] voyez les "sorties" de Nanterre... y a des petits 'à-coups', de la tristesse, mais ça va loin, jusque dedans Paris, jusqu'à la Nation..." (331). Par ailleurs, étant le contemporain du narrateur, le narrataire est censé comprendre les allusions à l'actualité telles que "regardez en ce moment Khrouchtchev!... finir dans le Subway, n'importe quelle station!... Eisenhower qu'arrête plus d'un avion l'autre!... Dulles déjà!..." (606).

⁴⁴ Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire," p. 192.

Ces constatations renforcent la distinction entre narrataire et lecteur. Car le narrataire est une création romanesque tout comme Céline-personnage et il n'évolue pas avec les années. Les lecteurs de Nord, par contre, n'ont pas cessé de changer depuis la publication du roman en 1960.

L'auteur a dû être conscient du problème que poserait cette distinction pour son roman. Car, de même qu'il avait tenté d'assurer que les références au présent de la narration soient toujours d'actualité lors de la publication du roman,⁴⁵ il fait en sorte que les interventions du narrataire dépassent le plus souvent les limites imposées par le présent de la narration 1960.

Pour cette raison on ne trouve que deux interventions du narrataire introduites par "vous dites." Il s'agit des phrases "un effet que vous dites" (316) et "où étais-je, voyons? vous me dites... avec le Professor Harras dans ce grand parc Reichskammer..." (372). Le rôle de cette forme la plus immédiate de l'intervention du narrataire se trouve donc minimisé autant par la rareté des exemples que par le fait qu'ils ne sont même pas en discours rapporté. La forme "vous (me) direz (que)" est, par contre, bien plus fréquente.⁴⁶ Il s'agit là bien entendu en premier lieu d'une locution passe-partout qu'utilise le narrateur pour formuler une objection possible et pour y répondre par anticipation. Toutefois, étant

⁴⁵ Sur cela voir la section du présent chapitre sur le temps de la narration et, en particulier, la page 259.

⁴⁶ Voir par exemple les pages 307, 373, 459, 483, 537, 543, 551, 560, 563, 591, 639 et 644.

donné le rôle central du narrataire dans Nord, ce "vous verrez" apparemment indéterminé fait néanmoins allusion au narrataire éventuel. C'est que l'emploi du futur crée une ouverture sur l'avenir qui dépasse le présent de la narration. Ainsi par exemple "vous me direz que j'invente..." (307) semble dépasser le niveau extradiégétique du narrataire 1960 pour s'adresser à tous les narrataires à venir. Cette explication est d'ailleurs confirmée par le fait que l'exemple ci-dessus constitue la seule occurrence dans Nord de la formule "vous me direz que." De même que Céline avait abandonné le cliché "comme qui dirait" après le premier emploi à la page 326,⁴⁷ il transforme cet autre cliché après l'emploi initial qu'il en a fait à la cinquième page du roman. Parfois il laisse tomber le pronom indirect, mais le plus souvent la conjonction de subordination est remplacée par un deux-points ou par des points de suspension. Par conséquent les interventions introduites ainsi deviennent plus mimétiques. Plutôt que du style indirect (=propositions subordonnées) médiatisé par le narrateur, on trouve donc du discours rapporté (=propositions indépendantes). En fait, on compte deux répliques en discours rapporté, comme "'Vous pourriez vous faire opérer, vous, pour votre oreille!'/Me direz-vous.../'Avec les progrès actuels!'" (459), et six répliques en discours rapporté marginal du genre "vous me direz: qu'avez-vous été vous mêler?" (537). En même temps qu'il donne aux interventions du narrataire une ouverture vers l'avenir, l'auteur leur attribue donc une valeur mimétique qui a pour effet de souligner le rôle actif du narra-

⁴⁷ Sur ce point voir la page 290 ci-dessus.

taire éventuel.

Mais la forme la plus flexible de l'intervention du narrataire est celle qui paraît sans aucun verbe introducteur.⁴⁸ Il s'agit là presque exclusivement de répliques en discours rapporté. Par exemple les remarques du narrateur sur le "moimoiïsme" suscitent une vive réaction de la part du narrataire:

Pour dormir il faut de l'optimisme, en plus d'un certain confort... zut! encore de moi!... il est très vilain de parler de soi, tout moimoiïsme est haïssable, hérissse le lecteur...

"Vous ne faites que ça!"

Oui, mais tout de même, de temps en temps, à titre expérimental, un certain moi est nécessaire... (458).

Ailleurs c'est le narrateur qui pose une question au narrataire: "à notre place, vous auriez fait quoi?... 'fallait pas quitter Paris! qu'est-ce que vous faisiez à Berlin?... 'très exact!... rien à y foutre!" (406).

On constate donc que le narrataire sert de relais entre l'auteur et le lecteur, entre Louis-Ferdinand Céline et nous. C'est qu'il peut communiquer directement au narrateur ses réactions au récit, réactions qui sont censées refléter les nôtres au texte. Toutefois, étant donné que le narrataire est une création romanesque comme le narrateur et que le lecteur ne saurait entrer en contact avec l'auteur, ces rapports restent nécessairement fictifs. La création de cette complicité entre le narrateur et le narrataire n'en reste pourtant pas moins une des

⁴⁸ On en rencontre des exemples aux pages 304, 306, 406, 451, 458, 492 et 551.

caractéristiques essentielles de la narration célinienne.

Du point de vue fonctionnel les interventions du narrataire servent avant tout à mettre en relief certains éléments du récit. Ainsi, par exemple, lorsque Céline-narrateur revient sur l'histoire des "tireuses de précision" on lit:

Je l'ai raconté dans un autre livre, vous me direz... vous vous faites vieux, vous rabâchez, alors?... n'en pouvez mais!... [...] tant pis si je gâte et me rabâche, ma muse flageole... mais facile se prétendre trahi et que notre mémoire nous joue des tours!... "prouvez! prouvez!" chiche!... pour preuve je recommence à vous raconter ces combats en Laponie... (551).

Il est clair que, loin de vouloir éviter la répétition, l'auteur attire plutôt l'attention du lecteur sur ce fait. Il en va de même pour la menace du narrateur "Je raconterai tout dans mes Mémoires..." qui suscite la protestation "'Où ça vos Mémoires?'" du narrataire et la riposte: "Attendez!..." (451). Le rôle du narrataire est donc d'introduire dans le récit du narrateur un certain élément de scepticisme pour empêcher le lecteur de prendre le narrateur trop au sérieux.

Il faut d'ailleurs signaler que parfois ce genre d'intervention semble dépasser le niveau du narrataire. Cela se présente lorsque le "vous" par lequel le narrataire s'adresse d'habitude au narrateur se transforme en un "il." C'est ce qui arrive à la suite d'une nouvelle description de la couleur du ciel. Le "vous direz: Dieu qu'il est lassant!... il en sort pas!..." peut encore à la rigueur être attribué au narrataire à cause du verbe introducteur et du discours rapporté marginal. Toutefois, le paragraphe sur le style célinien que l'on trouve quelques lignes plus loin paraît venir d'une autre source:

"Si il [sic] avait pas ses trois points, son style, qu'il dit, oh là! là! on le lirait peut-être un peu plus!... depuis le 'Voyage' il est illisible!... le 'Voyage' et encore! maintenant il est si abruti, il a l'air, que même à la Télévision, il est pas regardable, la preuve M. Petzareff vient de lui faire sauter, juste à temps, 'une heure d'entretien'... c'était fait!... la France était encore perdue!... Juanovici est en prison, mais Petzareff, oeil à la brèche, perd pas un geste des anti-tout!... et sans certificat d'études!... réseau 'Honneurs, Bénéfices'..." (563-64).

Compte tenu d'un passage semblable à la page 500 ("Il blasphème parole!... il est pas encore crevé?... monstre pire que tout!..."), il faut conclure qu'il s'agit ici d'une synthèse des remarques d'un groupe de lecteurs que l'on devrait sans doute appeler le "public" de Céline-narrateur.⁴⁹ Quoi qu'il en soit, cette diatribe qui vient d'une source à l'extérieur du récit ne peut susciter aucun dialogue avec le narrateur. Elle n'a donc pour effet que de mettre de nouveau en évidence le haut degré de communication qui existe dans Nord entre le narrateur et le narrataire. Bref, c'est grâce au narrataire que peut se créer "entre lecteur et narrateur un courant qui, positif ou négatif, est aux yeux de Céline la condition nécessaire pour que le récit passse" (Ro. II, xxii).

En fin de compte le rôle actif donné au narrataire dans Nord est la conséquence toute naturelle des fonctions extra-narratives du narrateur. Car, étant donné l'importance primordiale du commentaire du narrateur, il fallait absolument

⁴⁹ Afin de mettre cette remarque en perspective rappelons que le "public" de Céline-narrateur est fictif, tout comme le narrataire, et que nous autres, nous sommes les lecteurs de Céline-auteur et non pas de Céline-narrateur.

développer davantage le rôle du narrataire pour que le soliloque du narrateur puisse devenir dialogue.

* * *

Dans ce chapitre nous avons examiné les éléments extra-narratifs du récit et notamment le rapport de communication et de complicité qui s'établit entre narrateur et narrataire. Afin de voir la façon dont récit et commentaire sont réunis dans le roman et afin de rétablir la cohérence d'ensemble du texte, il sera utile d'analyser ici une page entière du roman.

Prenons comme exemple l'épisode du banquet chez Isis et, en particulier, le moment où le Landrat donne le permis d'exercer à Céline:

"Là! là!... voilà! sie!... vous!"

Il me sort un papier de sa poche... de son dolman... que je le lise, moi! sie! sie!... tout de suite!

Ah voilà! Je lis... Je me doutais... "permis d'exercer"... Erlaubnis... c'est ça qu'on célèbre? ce gueuleton, tous ces gens réunis? pour moi?... et les petits drapeaux tricolores? le Landrat devenu presque aimable... la vieille dingue de Königsberg avec ses forêts domaniales et son amitié passionnée... tout ça?... certes Harras m'avait prévenu que je finirais par l'avoir, après des mois, peut-être des années... que les bureaux de Berlin étaient absolument hostiles... anti-nazis, anti-français, anti-collabos, anti-tout... "le temps fait son oeuvre!" vous me direz... "différentes gens différentes mœurs!"... pas du tout!... mes burnes!... ici du kif!... et vingt ans après! pas plus tard qu'hier, la Télévision, la française, m'a joué un de ces tours! de toute parfaite lâche muflerie!... bien aussi pire que les pires

teutons!... il faut admettre, certains êtres sont exceptionnels au piano, à la guitare, à la pétanque... d'autres à la mathématique, à la peinture, aux mots croisés... moi là j'ai le chic, n'importe quel bord, me faire excommunier, sous-ordre, impiffable olibriu... tenez encore avant-hier la Télévision!... ils sont venus, ils ont voulu, ils m'ont regardé, ils se sont enfuis dans l'épouvante!... déglingué tout leur matériel, voilé toutes leurs pellicules!... ils ne se sont même pas excusés... rien!... vous dire!... où nous en sommes! "tout finira par la canaille"... Nietzsche l'avait très bien prévu... et que nous y voilà!... Ministres, Satrapes, Dien-Pen-Hu partout! fuites et caleçons roses!...

Soupirs?... J'aggrave mon cas!... à Zornhof là-haut, Brandebourg, je soupirais contre les ministres?... leurs bureaux de la Wilhelmstrasse? je protestais? j'engueulais quelqu'un? ils m'épuraient!... sec!... La Croix aurait été contente... Malraux aussi... et tellement d'autres!... on ne me revoyait pas du Brandebourg... pré-épuré par les nazis!... ma carne aux betteraves!... si fragile celui qu'a raison!

"Lesen sie! lesen sie doch! lisez donc!" (543).

Ce passage constitue en principe une longue digression qui s'insère entre deux répliques du Landrat: "Là! là!... voilà! sie!... vous!" et "Lesen sie! lesen sie doch! lisez donc!" Grâce à cet effet d'enchaînement les divers procédés de transition se laisseront discerner d'autant plus facilement.

Après le bref récit d'événements et une nouvelle réplique du Landrat transposée en style indirect libre, le long paragraphe commence par un discours intérieur de Céline-personnage. On se trouve dans sa conscience, d'où les verbes au présent de l'indicatif. Même l'imparfait "je me doutais" est un passé de ce personnage. Le plus-que-parfait "Harras m'avait prévenu," par contre, est la marque d'un passé plus lointain qui appartient au discours du narrateur. Le point du récit temporellement et narrativement le plus éloigné du récit 1944 est atteint lorsque le récit est interrompu par les dictons du

narrataire. Par contre la vive réaction du narrateur signale déjà le premier pas du retour à l'histoire 1944. Ce mouvement continue avec l'anecdote analeptique sur la télévision française qui représente un passé par rapport au récit 1960, passé qui est plus proche du récit 1944 que les interventions du narrataire. Les généralisations et les réflexions du narrateur qui interrompent et suivent cette analepse marquent un bref retour au présent de la narration. Le paragraphe suivant, pour sa part, reprend subtilement la fonction de communication du narrateur: "Soupirs?..." est une question rhétorique et "j'aggrave mon cas!..." un "vous aggravez votre cas!..." du narrataire transposé en style indirect libre. La réponse du narrateur à cette objection se présente sous la forme de quatre questions adressées au narrataire. L'adverbe "là-haut" et les imparfaits signalent que le narrateur jette de son présent 1960 un coup d'oeil rétrospectif sur les événements de 1944 (s'il avait protesté on l'aurait liquidé). Le retour, quelques lignes plus loin, au discours rapporté du Landrat (=présent diégétique) se fait donc tout à fait naturellement.

Ces réflexions du narrateur appartiennent au présent de la narration qui se trouve bien entendu à un niveau narratif différent de celui du récit 1944. Mais l'indépendance du narrateur est telle que ses interventions n'entraînent même pas de modification de la durée du récit 1944. Il s'agit uniquement d'un effet d'encadrement: le narrateur interromp son récit 1960 pour raconter ce qu'il pense au moment même où il fait l'autre récit. En réalité l'existence de ces deux récits dans Nord reflète l'opposition fondamentale chez Céline entre récit

et commentaire. Car, d'une part, l'auteur est persuadé que le lecteur ne s'intéresse qu'à l'histoire racontée (=le récit). D'autre part, il sent que son véritable moi ne se trouve plus dans le passé de Céline-personnage mais plutôt dans le présent de Céline-narrateur (=le commentaire). Le difficile est de réconcilier ces deux modes de la parole qui fonctionnent de manière différente en ce qui concerne sa présence dans le texte comme narrateur. Par conséquent Céline doit "à la fois raconter des histoires et prendre garde qu'elles ne fascinent pas trop le lecteur, c'est-à-dire qu'elles ne lui fassent pas oublier la présence de celui qui les raconte. C'est sur cette corde raide que s'avance le récit célinien."⁵⁰ Mais, pourrions nous ajouter, c'est précisément la recherche formelle et stylistique à laquelle ce dilemme a abouti chez Louis-Ferdinand Céline qui fait de ses romans des textes hautement "scriptibles" et "pluriels," pour utiliser la terminologie de Roland Barthes.

⁵⁰ Henri Godard, "Les références au travail narratif dans le roman célinien," pp. 16-17.

CONCLUSION

Arrivé à la fin de cette analyse de Nord on peut apprécier à juste titre combien Louis-Ferdinand Céline a travaillé et structuré son roman. On a trouvé que cette structuration se manifeste dans tous les aspects du discours narratif: des idéolectes aux situations récurrentes, de la "reprise" aux séquence-journée. Mais--et ceci est plus important--on a trouvé également que ce travail d'agencement de la part de l'auteur, loin d'être une fin en soi, reflétait l'essentiel de sa vision romanesque. Car Céline portait en lui non seulement une histoire intéressante mais aussi, et surtout, une façon "nouvelle" de la raconter et de se raconter. Qui plus est, l'auteur était tout à fait conscient de l'influence qu'il pourrait avoir sur la littérature française. Par exemple, dans une interview avec Pierre Audinet qui date de 1961, Céline s'explique ainsi sur le but de son travail d'écrivain: "'C'est fou, le nombre de mutins, de cachottiers qui "portent un message"! Pourquoi j'écris? Je vais vous le dire: pour rendre les autres illisibles....'"¹ Or, Louis-Ferdinand Céline n'ignorait pas que pour réaliser cette ambition il fallait trouver non seulement une histoire différente mais une façon

¹ Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961, pp. 197-98.

personnelle de la raconter. Cela explique pourquoi dans les interviews il ne cesse de vanter le "style" aux dépens de l'"histoire" et du "message."² C'est que seul le récit et non pas l'histoire peut vraiment se renouveler.

Comme on l'a observé, les techniques narratives les plus typiquement céliniennes relèvent du rôle important donné au narrateur. L'indépendance du narrateur aboutit en premier lieu au dédoublement du récit en un récit 1944 et un récit 1960. Ce fait entraîne à son tour la transformation de la temporalité du récit. On trouve ainsi l'ordre marqué par la fragmentation, la durée par l'ellipse et la fréquence par la répétition. Le rôle central du narrateur est également très sensible au niveau du mode et de la voix. En effet le narrateur tend non seulement à assumer lui-même jalousement la narration du discours et des (méta)récits des personnages, mais il s'attribue aussi toutes les différentes fonctions extra-narratives.

Le résultat de ce choix narratif de la part de l'auteur a été de "renouveler" jusqu'à un certain point la forme du roman. Dépassant la visée romanesque traditionnelle centrée essentiellement sur l'histoire racontée, Louis-Ferdinand Céline s'est aventuré dans l'univers du commentaire: celui du narrateur qui se raconte en train de raconter l'histoire. Et comme il

² On se rappellera notamment les remarques comme "L'histoire, je la conforme absolument au style, de même que les peintres ne s'occupent pas spécialement de la pomme" ainsi que "Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style" et "c'est tout ce que j'ai, le style, rien d'autre. Il n'y a pas de messages dans mes livres, c'est l'affaire de l'Eglise" (*Ibid.*, pp. 69, 87 et 175).

passe du niveau purement narratif au niveau "métanarratif," Céline se place du côté des romanciers innovateurs, de ceux qui refusent de se laisser contraindre par la tradition romanesque. Somme toute, comme Frédéric Vitoux l'a fort bien signalé, Céline affirme "une éclatante 'modernité' en imposant la prééminence du discours" (lire "du commentaire").³ Car le genre romanesque se renouvelle moins par l'invention d'un nouveau procédé narratif que par la continuelle mise en question des conventions romanesques et par la tentative d'évoquer le monde d'une façon personnelle.

L'analyse informatique m'a permis d'élucider les techniques narratives utilisées par Céline dans Nord. Ayant eu la certitude que l'étude se fondait sur des dénombrements exhaustifs, j'ai pu mettre à l'épreuve mes propres théories et hypothèses ainsi que celles d'autres chercheurs. Je me rends bien compte que dans le but de faire une étude aussi complète et systématique que possible j'ai couru le risque de perdre la vue d'ensemble: parfois "les arbres empêchent de voir la forêt." Toutefois, c'est seulement dans le détail que l'on peut espérer comprendre le tout.

Plus déconcertant était le fait que, malgré tous les avantages qu'avait une étude exhaustive d'un seul roman, l'analyse semblait parfois se faire en vase clos. Cet effet a été minimisé par l'interdépendance des cinq catégories du système d'analyse genettien. Par ailleurs, j'aurais pu comparer

³ Frédéric Vitoux, Louis-Ferdinand Céline: misère et parole (Paris: Gallimard, 1973), p. 87.

les résultats de mes recensements sur Nord aux conclusions que les critiques avaient déjà tirées sur les autres romans de Céline. J'ai pourtant continué à me méfier des remarques générales sur les techniques narratives de Céline faites d'habitude à partir de quelques exemples isolés et sans même tenir compte de la fréquence réelle des phénomènes en question.

Dans cette thèse je me suis contenté d'appliquer la méthode de Genette et l'analyse informatique à un seul roman de Céline. Cependant, pour donner suite à ce coup d'essai limité, j'ai l'intention d'entreprendre dès cet automne l'analyse informatique de Voyage au bout de la nuit. J'obtiendrai de cette manière toute une nouvelle série de fréquences qui me permettra de comparer systématiquement Nord, le dernier roman "achevé" de Céline, à Voyage son premier roman. L'optique comparative rendra d'ailleurs mon analyse plus claire et plus abordable pour les lecteurs, et facilitera ainsi mon projet de publier les résultats de mon travail sous forme de livre.

S'il fallait au terme de cette étude porter un jugement de valeur sur Nord ce serait tout simplement pour dire que ce roman, comme du reste tous les romans de Céline, est d'une telle densité, voire d'une telle "pluralité," qu'il résiste même à une dissection aussi minutieuse que celle que je lui ai fait subir. Et si, après des années de recherches sur Nord je ne suis toujours pas "dégoûté de Céline," c'est à la fois parce que Louis-Ferdinand Céline est un grand romancier dont l'oeuvre est d'une richesse inépuisable et parce que je suis persuadé qu'en étudiant ses techniques narratives

J'arriverai à mieux comprendre celles du roman en général. Car comme M. Henri Godard l'a résumé avec tant de perspicacité:

Par la transformation imposée aux deux personnes [le narrateur et le narrataire] entre lesquelles le livre établit la communication--ou plus exactement à leur représentation dans le texte--c'est toute une nouvelle forme romanesque qui s'est substituée au récit dont Céline était parti. En dégager l'organisation et les règles propres, ce n'est pas seulement la comprendre dans sa spécificité, mais aussi mieux saisir certains aspects du roman traditionnel. L'oeuvre de Céline est de celles qui tout à la fois rompent avec la tradition et l'éclairent. C'est un monde dont nous commençons seulement à explorer la richesse.⁴

⁴ Henri Godard, "Les références au travail narratif dans le roman célinien," p. 17.

BIBLIOGRAPHIE

A. Romans de Céline¹

- *Céline, Louis-Ferdinand. D'un château l'autre. Paris: Gallimard, 1957.
- *----- . Féerie pour une autre fois. I. Paris: Gallimard, 1952.
- . Féerie pour une autre fois. II: Normance. Paris: Gallimard, 1952.
- . Guignol's Band. I. Paris: Denoël, 1944.
- *----- . Guignol's Band. II: Le Pont de Londres. Paris: Gallimard, 1964.
- *----- . Mort à Crédit. Paris: Denoël et Steele, 1936.
- *----- . Nord. Paris: Gallimard, 1960.
- *----- . Rigodon. Paris: Gallimard, 1969.
- *----- . Romans. II: D'un château l'autre. Nord. Rigodon. Edition présentée, établie et annotée par Henri Godard. Paris: Gallimard, Coll. "Bibliothèque de la Pléiade," 1974.
- *----- . Voyage au bout de la nuit. Paris: Denoël et Steele, 1932.

¹ Un astérisque (*) devant une notation bibliographique indique que l'ouvrage en question a été cité à l'intérieur de la présente étude.

B. Ouvrages critiques consultés

Louis-Ferdinand Céline. Actes du colloque international d'Oxford. 22-25 septembre 1975. Australian Journal of French Studies, 13 (1976), 7-164.

Louis-Ferdinand Céline. Actes du colloque international de Paris. 27-30 juillet 1976. Bulletin de la Société d'Etudes Céliniennes, 1 (1978), 5-370. (Il s'agit d'un bulletin intérieur qui n'est pas diffusé commercialement.)

*Alméras, Philippe. "L'évolution du langage romanesque de Louis-Ferdinand Céline." Diss. Université de la Californie 1971.

-----, "Céline: l'itinéraire d'une écriture." PMLA, 89 (1974), 1090-98.

Bachelier, Jean-Louis. "La poétique lézardée: Figures III de Gérard Genette." Littérature, 12 (1973), 107-13.

*Bal, Mieke. "Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit." Poétique, 29 (1977), 107-27.

Bellosta, Marie-Christine. Le Capharnaüm célinien ou la place des objets dans Mort à crédit. Paris: Lettres Modernes, 1976.

Chesneau, Albert. Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Lettres Modernes, 1971.

*Dancourt, Carlos. "Voyage au bout de la nuit: texte et contretexte." Mémoire de maîtrise Université de Paris VII 1975.

Dauphin, Jean-Pierre. Les Critiques de notre temps et Céline. Paris: Garnier, 1976.

*-----, éd. Pour une poétique célinienne. Série "Louis-Ferdinand Céline," 1. Paris: Lettres Modernes, 1974.

*-----, éd. Ecriture et esthétique. Série "Louis-Ferdinand Céline," 2. Paris: Lettres Modernes, 1976.

*-----, éd. Lectures (1) de Féerie pour une autre fois. Série "Louis-Ferdinand Céline," 3. Paris: Lettres Modernes, 1978.

- *Dauphin, Jean-Pierre et Henri Godard, éd. Céline et l'actualité littéraire: 1932-1957. Série "Cahiers Céline," 1. Paris: Gallimard, 1976.
- *-----, et Henri Godard, éd. Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961. Série "Cahiers Céline," 2. Paris: Gallimard, 1976.
- *-----, et Henri Godard, éd. Semmelweis et autres écrits médicaux. Série "Cahiers Céline," 3. Paris: Gallimard, 1977.
- *-----, éd. Lettres et premiers écrits d'Afrique: 1916-1917. Série "Cahiers Céline," 4. Paris: Gallimard, 1978.
- Day, Philip Stephen. Le Miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Klincksieck, 1974.
- *Debrie-Panel, Nicole. Louis-Ferdinand Céline. Lyon: Emmanuel Vitte, 1961.
- *Elias, Bernd Burkhard. "Le récit de paroles dans Voyage, Nord, et Bagatelles pour un massacre." Bulletin de la Société d'Etudes Céliniennes, 1 (1978), 75-90. [Il s'agit d'un bulletin à distribution interne.]
- *-----, "Problèmes de la durée dans Voyage au bout de la nuit et la trilogie allemande." Colloque international de Paris. 19 juillet 1979.
- *Fortier, Paul A. Concordance du Voyage au bout de la nuit. Recherche effectuée dans le cadre de l'Université du Wisconsin, 1968.
- , "La vision prophétique: un procédé stylistique célinien." Dans Pour une poétique célinienne. Ed. Jean-Pierre Dauphin. Série "Louis-Ferdinand Céline," 1. Paris: Lettres Modernes, 1974, 41-55.
- , "Voyage au bout de l'informatique: Céline et l'ordinateur." Colloque international de Paris. 18 juillet 1979.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction." PMLA, 70 (1955), 1161-84.
- *Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- *Gibault, François. Céline: le temps des espérances (1894-1932). Paris: Mercure de France, 1977.
- *Godard, Henri. "Les références au travail narratif dans le roman célinien." Australian Journal of French Studies, 13 (1976), 7-17.

- Grover, Frédéric J. "Le romancier et l'histoire: le cas Céline." L'Esprit Créateur, 15 (1975), 332-44.
- Guenot, Jean. Louis-Ferdinand Céline damné par l'écriture. Paris: Jean Guenot, 1973.
- *Hanrez, Marc. Céline. Paris: Gallimard, Coll. "Bibliothèque idéale," 1961 (réédité en 1969 dans la collection "Pour une bibliothèque idéale").
- *Henry, Albert. "L'expressivité du dialogue dans le roman." La Littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression. Actes du colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959. Paris: PUF, 1961.
- Hindus, Milton. The Crippled Giant: a Bizarre Adventure in Contemporary Letters. New York: Boar's Head Books, 1950.
- *Holtus, Günther. Untersuchungen zu Stil und Konzeption von Célines Voyage au bout de la nuit. Sammlung "Europäische Hochschulschriften," Reihe XIII, Bd. 14. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1972.
- Juilland, Alphonse. "Les faux amis du vocabulaire de Louis-Ferdinand Céline." Stanford French Review, 2 (1978), 323-49.
- Klum, Arne. Verbe et adverbe. Uppsala: Almqvist et Wiksell, 1961.
- Knapp, Bettina Liebowitz. Céline: Man of Hate. University, Ala.: Univ. of Alabama Press, 1974.
- *La Quérière, Yves de. Céline et les mots: étude stylistique des effets de mots dans Voyage au bout de la nuit. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1973.
- Lavis, Georges. "L'art descriptif de Louis-Ferdinand Céline." Cahiers d'Analyse Textuelle, 12 (1970), 57-81.
- *Lips, Marguerite. Le Style indirect libre. Paris: Payot, 1926.
- Mathews, J. H. The Inner Dream: Céline as Novelist. Syracuse: Syracuse Univ. Press, 1978.
- McCarthy, Patrick. Céline. New York: Viking Press, 1976.
- *Morand, Jacqueline. Les Idées politiques de Louis-Ferdinand Céline. Coll. Bibliothèque constitutionnelle et de science politique, tome 46. Paris: Pichon et Durand-Auzias, 1972.

*Nettelbeck, Colin W., éd. Lettres à des amies. Série "Cahiers Céline," 5. Paris: Gallimard, 1979.

----- . "Journey to the End of Art: the Evolution of the Novels of Louis-Ferdinand Céline." PMLA, 87 (1972), 80-89.

O'Connell, David. Louis-Ferdinand Céline. Twayne's World Author Series, no. 416. Boston: Twayne, 1976.

Onimus, Jean. "L'expression du temps dans le roman contemporain." Revue de Littérature Comparée, 28 (1954), 299-317.

*Ostrovsky, Erika. Céline and His Vision. New York: New York Univ. Press, 1967.

----- . Voyeur Voyant: A Portrait of Louis-Ferdinand Céline. New York: Random House, 1971.

*Peyre, Henri. French Novelists of Today. New York: Oxford Univ. Press, 1967.

Pouillon, Jean. Temps et roman. Paris: Gallimard, 1946.

Poulet, Robert. Entretiens familiers avec Louis-Ferdinand Céline, suivi d'un chapitre inédit de Casse-pipe. Paris: Plon, 1958 (réédité en 1971 sous le titre de Mon ami Bardamu: entretiens familiers avec Louis-Ferdinand Céline, suivi d'un chapitre inédit de Casse-pipe).

*Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." Poétique, 14 (1973), 178-96.

Richard, Jean-Pierre. Nausée de Céline. [Montpellier:] Fata Morgana, 1973.

Rossum-Guyon, Françoise Van. "Point de vue ou perspective narrative: théories et concepts critiques." Poétique, 4 (1970), 476-97.

*Roux, Dominique de, éd. Louis-Ferdinand Céline. I et II. Série "Cahiers de l'Herne," 3 et 5. Paris: L'Herne, 1963 et 1965 (réédition en un volume 1972).

----- . La Mort de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Christian Bourgois, 1966.

Smith, André. La Nuit de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Grasset, 1973.

*Spitzer, Léo. "Une habitude de style, le rappel chez Céline." Le Français Moderne, 3 (1935), 193-208. Repris dans Les Cahiers de l'Herne, 5 (1965), 153-64; et dans la réédition en un volume en 1972 (pp. 443-51).

- Stanzel, Franz K. Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1964.
- Strauch, Gérard. "De quelques interprétations récentes du style indirect libre." Recherches Anglaises et Américaines, 8 (1974), 40-73.
- *Thiher, Ottah Allen. Céline: the Novel as Delirium. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1972.
- Thomas, Merlin. Louis-Ferdinand Céline. London: Faber & Faber, 1979.
- Todorov, Tzvetan. "La lecture comme construction." Poétique, 24 (1975), 417-25.
- *----- . Poétique. Paris: Editions du Seuil, Coll. "Points," 1973.
- *----- . Poétique de la prose. Paris: Editions du Seuil, 1971.
- *Verschoor, Jan Adriaan. Etude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français. Groningen: Kleine Der, 1959.
- *Vigneau, Catherine. "Remarques sur la reprise et l'anticipation dans Voyage au bout de la nuit et Mort à Crédit." Grammatica, NS 11 (1975), 3-36.
- *Vitoux, Frédéric. Louis-Ferdinand Céline: misère et parole. Paris: Gallimard, 1973.
- . Hébert: le chat de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Grasset, 1976.
- *Walker, David. "Narrative, Thematic, and Symbolic Structures in Céline's Voyage au bout de la nuit." Diss. Université de la Colombie britannique 1974.
- *Weinrich, Harald. Le Temps: le récit et le commentaire. Traduit de l'allemand par Michèle Lacoste. Paris: Seuil, 1973.

APPENDICE A

LISTE DES NOMS PROPRES QUI DIFFÈRENT DE CEUX DE LA PREMIÈRE
ÉDITION

On sait qu'à la suite d'une action intentée contre eux, les éditeurs de Nord ont cru bon de remplacer tous les noms propres dans l'édition d'octobre 1964. Heureusement M. Henri Godard a rétabli, dans l'édition de la Pléiade, tous les noms céliniens à l'exception de onze d'entre eux qui risquaient, même en 1974, d'identifier certaines des personnes rencontrées par Céline pendant l'été de 1944. Nous n'avons nullement l'intention d'étudier ici l'onomastique dans Nord, et encore moins d'analyser les inventions des éditeurs à ce sujet. Toutefois, étant donné "l'extrême importance attachée par Céline aux noms propres de ses personnages" (Ro. II, 1161) et le fait que tous les noms céliniens sans exception vont tôt ou tard finir par être rétablis, il nous a semblé opportun de fournir ici la clé des derniers noms céliniens "clandestins."

Pour chacun des noms "inventés" qui est gardé dans l'édition de la Pléiade, nous donnerons l'équivalent tiré de l'édition de 1960 (Paris: Gallimard, 461 pages), suivi pour chaque volume du numéro de la page où paraît pour la première fois le nom en question.

Pleiade 1974Edition 1960

Harras (326)	Hauboldt (34)
Katteln (450)	Kittel (171)
Kracht (412)	Matchke (130)
Kretzer (386)	Kratzmuhl (128)
von Leiden (385)	von Schertz (101)
Moorsburg (386)	Neuruppin (102)
Platzdorf (429)	Plutzhof (148)
Rieder (420)	Schröder (138)
Schulze (306)	Schlemann (12)
von Simmer (402)	von Semmelring (120)
Zornhof (385)	Krätzlin (101)

APPENDICE B

DESCRIPTION DU CODAGE ET DE LA PRODUCTION DES FRÉQUENCES

Afin de clarifier quelques-uns des concepts d'analyse de cette thèse il sera utile de donner des exemples du travail de codage informatique effectué sur les verbes de Nord et de l'utilisation des fréquences obtenues de cette manière. Il faut rappeler dès l'abord que j'ai choisi d'analyser les verbes parce qu'ils constituent un groupe de mots d'un emploi limité mais régulier dans le texte et, surtout, parce qu'ils forment le noyau des structures grammaticales aussi bien que narratives. Quant à l'idée d'une analyse informatique, elle a été conçue dans le but pratique de fournir des renseignements précis sur les structures stylistiques et narratives du roman. Mon analyse des verbes ne fait donc pas double emploi avec la concordance littéraire traditionnelle. Elle représente simplement une façon de produire un fonds de documentation à la fois sûre et exhaustive qui pourra servir d'outil de recherche pour les études sur la structure narrative, tout comme le fait déjà la concordance pour les études thématiques.

Prenons comme exemple le passage où Céline-personnage arrive à Zornhof et voit pour la première fois les deux Français, Léonard et Joseph:

Je remarque que deux hommes, sous un porche, sont à se demander ce qu'on fout? pas des polaks, ni des Russes, ni des Fritz... y a débraillé et débraillé... ceux-ci sont français, bel et bien... oh, ni liants, ni potes... ils nous gafent de loin... un troisième vient du fond de l'étable... tout de même un nous parle, nous fait signe qu'on vienne... "d'où vous êtes?" un est de Saint-Germain... l'autre du Var... l'autre de la Haute-Marne... ce qu'ils louchent c'est ce que fume La Vigue!... ça va!... je leur passe deux paquets... la cigarette est au-dessus de tout, au-dessus de la soupe, au-dessus du beurre, au-dessus de l'alcool... rien résiste à la cigarette... juste Harras traverse la cour, il va voir le fils, la belle-fille, pour les prévenir que nous venons les voir... au moment que les trois nous demandent...

"Vous êtes déportés?..."

--Non, on est collabos!" (407).

Le travail du chercheur

Avant de commencer le codage proprement dit le chercheur doit analyser le texte pour en dégager les différents éléments et pour choisir ceux d'entre eux qu'il lui sera utile de coder. Dans mon cas j'ai voulu avoir tout d'abord une liste de tous les verbes avec leur position dans le texte. Pour commencer il a donc fallu préciser la page, la ligne et le chapitre ("mouvement" dans le cas de Céline). Quant aux verbes eux-mêmes, j'ai naturellement respecté les unités syntaxiques comme, par exemple, les temps composés des verbes. Ainsi une proposition "j'ai raconté" comporte non pas deux verbes, mais plutôt un groupe verbal "ai raconté." Afin de pouvoir distinguer entre des unités de pensée plus ou moins longues, j'ai décidé d'appliquer ce même concept du groupe verbal à d'autres unités verbales comme celle d'un verbe suivi d'un infinitif: "[deux

hommes] sont à se demander" forme donc un autre groupe verbal. Les verbes sont identifiés également selon le pronom sujet ou l'adjectif déterminatif, le temps du verbe et son "statut" (affirmatif, négatif ou interrogatif). Pour me fournir des renseignements complémentaires qui seraient utiles pour une étude stylistique éventuelle j'ai décidé d'ajouter à cela des codes secondaires qui signalent par exemple les verbes pronominaux, l'ordre des mots et la "reprise" du pronom sujet. En ce qui concerne la technique narrative, il était essentiel de distinguer les divers genres de discours (discours rapporté, indirect, narrativisé, etc.) et les verbes déclaratifs, ainsi que les personnages qui font les répliques. Pour l'analyse de Nord il a fallu identifier aussi les récits 1944 et 1960, les maximes, les différents niveaux narratifs (récits premiers, récits au second degré) et les anachronies (analepses et prolepses).

En résumé, mon codage des verbes se fait en dix colonnes pour faciliter la distinction des différentes catégories:

- La colonne 1 = la page
 2 = la ligne
 3 = le "mouvement" (lire "chapitre")
 4 = le genre de discours
 5 = le sujet du verbe
 6 = le temps du verbe
 7 = le statut du verbe
 8 = le niveau narratif et les anachronies
 9 = le personnage qui parle
 10 = le groupe verbal.

Le codage initial du passage cité ci-dessus donnerait donc:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
407	24	15	NC	JEE	PRE	AFF	LCCCC	S			remarque
407	24	15	NK	NUU	PRI	AFF	LCCCC	S			+ sont = demander
407	25	15	NC	ONN	PRE	ITT	LCCCC	S			fout
407	26	15	NC	IIC	PRE	AFF	LCCCC	S			a
407	27	15	NC	CXX	PRE	AFF	LCCCC	S			sont
407	28	15	NC	ISS	PRE	AFF	LCCCC	S			+ gafent
407	28	15	NC	UNN	PRE	AFF	LCCCC	S			vient
407	29	15	AC	UNN	PRE	AFF	LCCCC	S			+ parle
407	29	15	NC	UNC	PRE	AFF	LCCCC	S			+ fait.
407	30	15	NC	ONN	SUB	AFF	LCCCC	S			vienne
407	30	15	DC	VSS	PBE	ITP	LCCCC	C			êtes
407	30	15	NC	UNN	PRE	AFF	SCCCC	S			est
407	32	15	NC	ISS	PRE	AFF	LCCCC	S			louchent
407	32	15	NC	COE	PRE	AFF	LCCCC	S			est
407	32	15	NC	ILP	PBE	APV	LCCCC	S			fume
407	32	15	IC	CAA	PRE	AFF	LCCCC	S			va
407	33	15	NC	JEE	PRE	AFF	LCCCC	S			+ passe
407	33	15	NC	LAA	PRE	AFF	MCCCC	S			est
407	35	15	NC	RNN	PRE	AFF	MCCCC	S			résiste
407	36	15	NC	ILP	PRE	AFF	LCCCC	S			traverse
407	36	15	NC	ILL	PRD	AFF	LCCCC	S			va voir = prévenir
407	37	15	NC	NSS	PRI	AFF	LCCCC	S			venons = voir
407	38	15	GC	LSS	PRE	AFF	LCCCC	S			+ demandent
407	39	15	DC	VSS	PRE	ITT	LCCCC	F			êtes
407	40	15	DC	ONN	PRE	AFF	LCCCC	C			est

[Il faut remarquer que dans la colonne 8, comme du reste dans la colonne 4, la lettre "C" à l'intérieur d'un code indique tout simplement l'absence d'autres aspects à coder. Dans la colonne 4 il s'agit notamment de l'absence de verbes pronominaux ou passifs, dans la colonne 8 de l'absence d'anachronies et de changements de niveau narratif. Dans les autres colonnes la répétition de la lettre finale du code (par exemple: "JEE," "TUU" ou "ILL") remplit la même fonction que la lettre "C" dans les colonnes 4 et 8.]

Il va sans dire que les abréviations individuelles ont été choisies avant tout pour leur qualité mnémotechnique et qu'elles auraient pu être tout autres. Ainsi,

par exemple, dans la colonne 4:

"A" = discours narrativisé
 "D" = discours rapporté (dialogue)
 "G" = verbe déclaratif
 "I" = discours indirect libre
 "N" = discours du narrateur;

dans la colonne 5:

"CA" = ça
 "CO" = ce ou c'
 "CX" = ceux
 "II" = il impersonnel
 "IL" = il
 "IS" = ils
 "JE" = je
 "LA" = la
 "LS" = les
 "ON" = on
 "NS" = nous
 "NU" = l'adjectif déterminatif est un
 numéral cardinal > 1
 "RN" = "rien" comme sujet du verbe
 "VS" = vous;

dans la colonne 6:

"PR" = présent de l'indicatif
 "SU" = présent du subjonctif;

dans la colonne 7:

"AF" = affirmatif
 "IT" = interrogatif;

dans la colonne 8:

"L" = récit 1944
 "M" = maxime dans le récit 1944
 "S" = pseudo-diégétique dans le récit 1944;

dans la colonne 9:

"C" = Céline-personnage
 "F" = les deux Français, Léonard et Joseph
 "S" = sans dialogue.

Bien plus important que les codes individuels est le fait que mon système de codage est fondé sur le concept de préfixes et de suffixes. Cela a pour effet de lui donner une grande versatilité malgré la simplicité des codes employés. De cette façon, si dans la colonne 4 "NC" signifie discours du narrateur, "NK" peut signifier discours du narrateur avec verbe

pronominal. De même dans la colonne 5 "UNN" peut représenter le pronom "un" et "UNC" l'omission de ce pronom, ou bien "ILL" le pronom "il" et "ILP" un nom propre masculin qui régit un verbe de la troisième personne du singulier.¹ Et, par exemple, si dans la colonne 6 "PRE" désigne le présent du verbe, "PRI" peut désigner un présent qui introduit un infinitif, et "PRD" un présent qui en introduit deux. De cette manière j'ai pu distinguer dans la colonne 7 l'affirmatif "AFF" de l'affirmatif avec inversion du sujet et du verbe ("fume La Vigie" = "AFV"), et une interrogation simple "ITT" d'une interrogation avec adverbe interrogatif "ITP" ainsi que d'une interrogation avec inversion "ITV."

Il est bien entendu impossible de donner ici un tableau complet des mille et quelques codes différents utilisés dans mon travail sur Nord. Ce chiffre n'est pourtant pas très élevé si l'on tient compte à la fois de la complexité du roman célinien et de l'ampleur et de la diversité des renseignements que j'ai pu tirer de ce codage. L'essentiel est de remarquer que l'on peut, en moins de 20 lettres par entrée, coder une grande partie de l'information grammaticale et narrative qu'offre un groupe verbal. De cette manière, une fois les codes établis, il est facile de coder environ cent pages de l'édition de la Pléiade par mois. Il n'y a du reste aucun inconvénient à utiliser autant que possible des codes abrégatifs. Car, après

¹ Notons que ce groupement général selon la personne du verbe reflète l'aspect paradigmatique du nom propre. J'aurais pu tout aussi bien identifier les différents noms propres par des codes individuels.

le codage initial, l'ordinateur peut très facilement remplacer le code par la forme complète.

En ce qui concerne la liste des verbes eux-mêmes dans la colonne 10, j'ai trouvé utile de préciser si des mots interviennent entre le sujet et le verbe (phénomène représenté par le symbole "+") ou entre l'auxiliaire et le participe passé (phénomène représenté par le symbole "="). Cela est d'autant plus important que les groupes verbaux respectent les unités syntaxiques et sont donc souvent interrompus par des mots secondaires. A l'aide de ce genre de symbole j'ai pu indiquer également si le verbe en question commence une phrase ou s'il paraît en italique.

Il devient clair d'après cet aperçu que mon système de codage des verbes laisse une grande liberté de choix au chercheur. On peut coder autant d'aspects narratifs ou stylistiques que l'on veut. L'essentiel reste que le choix du verbe comme noyau exclut de l'analyse tous les éléments accessoires et minimise ainsi le travail de codage à faire.

Le travail de l'ordinateur

L'ordinateur est une énorme calculatrice électronique qui est capable de traiter des informations à grande vitesse. On ne peut pourtant pas s'en servir pour faire le travail du chercheur. Car l'ordinateur est incapable d'interpréter un texte littéraire--qu'il soit français ou anglais. Il s'occupe non pas d'idées ou de phrases, mais unique-

ment de groupes de chiffres, de lettres et de codes. Il faut donc coder soi-même toute l'information que l'on voudra faire analyser. A partir de ces données, l'ordinateur fera à son tour tous les calculs, les comptages, les agencements, les inventaires, les rapprochements et les graphiques imaginables, et tout cela à une vitesse vertigineuse.² Il va sans dire que pour "faire travailler" l'ordinateur il faut d'abord le "programmer," c'est-à-dire préciser la tâche à faire et la méthode à utiliser.

A partir du codage initial l'ordinateur peut donc indiquer s'il y a des lignes de texte sans verbe ou avec plus d'un verbe, ou bien s'il y a plusieurs verbes par groupe verbal. Il peut aussi faire des listes alphabétiques de toutes les entrées. De cette manière, si l'on cherche une citation particulière ou bien toutes les occurrences d'un verbe, on a vite fait de les trouver. Naturellement l'ordinateur fera aussi le tri des codes afin d'isoler certains phénomènes comme par exemple les négations sans la particule "ne."

Encore plus intéressants sont les rapprochements que l'ordinateur peut faire entre les divers codes. Il est possible d'apprendre la position des verbes déclaratifs et des verbes de commentaire par rapport au discours rapporté, ainsi que le jeu des transitions entre les divers genres de discours

² Pour donner une idée de la vitesse de l'ordinateur il suffit d'indiquer que la machine prend moins de dix secondes pour lire les 19.417 lignes de codes sur Nord et pour préparer ensuite, par exemple, la liste de tous les groupes verbaux en discours rapporté. L'imprimante, pour sa part, est capable d'imprimer en quelques minutes une liste de cinquante ou soixante pages contenant les informations ci-dessus.

et la longueur des séquences particulières. De même on peut examiner l'emploi particulier que fait chaque personnage des verbes, des pronoms, des temps du verbe et des négations. L'information de plusieurs colonnes de codes peut aussi servir à identifier un phénomène non codé. Ainsi, par exemple, je n'avais pas besoin d'identifier individuellement toutes les différentes significations du pronom "vous." Une fois le codage initial terminé, l'ordinateur a pu faire la distinction pour moi en faisant le rapprochement entre le contenu des colonnes 4, 5 et 8. On distingue notamment:

- un "vous" intradiégétique des personnages en conversation
(4 = discours rapporté, 5 = vous, 8 = récit 1944 ou 1960);
- un "vous" extradiégétique qui se réfère au narrataire
(4 = discours du narrateur, 5 = vous, 8 = récit 1960);
- un "vous" des généralisations du narrateur
(4 = discours du narrateur, 5 = vous, 8 = maximes);
- un "vous" des généralisations des personnages
(4 = discours rapporté, 5 = vous, 8 = maximes).

En outre, on peut se servir de l'ordinateur pour calculer la fréquence réelle et relative de tous les groupes de codes et de verbes, mais aussi pour les disposer en ordre de fréquence croissante ou décroissante, ce qui facilite considérablement la tâche de déterminer la vraie importance des différents éléments. Somme toute, à partir des données et de l'information qui peut s'en déduire, on peut faire produire par l'ordinateur des résultats extrêmement variés.

Les limites de cet appendice m'empêchent de faire un inventaire des divers résultats que j'ai obtenus de

l'ordinateur. Un exemple devra suffire pour en donner une idée. Afin de trouver un exemple qui soit à la fois représentatif et bref, je me limiterai au discours rapporté des personnages (=22% du texte) et, plus précisément, à celui de Picpus (=2% du discours rapporté total ou 0,4% du texte). Faisant par exemple le tri du code "N" = Picpus dans la colonne 9 et de tous les codes correspondants des colonnes 5, 6 et 7 (sur le pronom sujet et sur le temps et le statut du verbe), on obtient des renseignements précis sur la forme que prend le discours rapporté de ce personnage. La table suivante représente les résultats sur le discours rapporté de Picpus produits par l'ordinateur:

<u>PRONOMS</u>	<u>Cas</u>	<u>%</u>	<u>TEMPS</u>	<u>Cas</u>	<u>%</u>	<u>STATUT</u>	<u>Cas</u>	<u>%</u>
Je	13	16	présent	45	56	affirmatif	55	67
ce / c'	12	15	présent +			aff. avec		
tu	11	13	infinitif	6	7	inversion	3	4
t'	11	13	impératif	12	15	interrogatif	15	18
(tu) omis=	10	12	passé			int. + "pas"	4	5
impératif			composé	6	7	négatif "pas"	4	5
vous	7	9	futur	6	7	(sans "ne")		
(vous)	3	3	futur			nég. "plus" +		
ils	7	9	proche	2	2	"personne"	1	1
on	4	5	imparfait	3	4			
Autres	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>Autres</u>	<u>2</u>	<u>2</u>		<u>—</u>	<u>—</u>
<u>TOTAL</u>	82	100%		82	100%		82	100%

Rappelons que cette table constitue un échantillon minuscule des fréquences que j'ai obtenues. Elle représente les données de seulement trois colonnes de codes au sujet de seulement 82 (soit 0,4%) des groupes verbaux du texte. Il faut cependant ajouter aussitôt que même cette brève liste de chiffres ne pouvait pas figurer telle quelle dans ma thèse. Car les fréquences ne sont pas significatives en elles-mêmes. Pour le devenir elles doivent

d'abord être analysées par rapport à d'autres fréquences du même genre. Mais là on quitte le domaine de l'informatique pour rentrer dans celui de l'analyse littéraire.

L'utilisation des résultats

Les fréquences concernant les verbes et les structures narratives représentent uniquement un outil qui permet d'introduire plus de précision dans l'analyse du discours narratif. Quant à l'analyse elle-même, c'est un travail que seul le chercheur peut faire. D'ailleurs, en analysant les résultats obtenus par l'ordinateur, j'ai appris que les fréquences utiles doivent "se découvrir" tout comme les structures dans le texte. On ne doit pas essayer d'imposer des notions préconçues ni au texte ni aux données numériques. Par conséquent, de même que j'avais abordé le roman l'esprit ouvert et sans théorie à prouver--je voulais uniquement comprendre la façon dont Céline menait le récit--j'ai utilisé les fréquences pour décèler ce qui existe dans le roman et non pas pour venir à l'appui de ce que je voulais démontrer.

Le premier problème qui se pose est donc celui du choix. Profitant des diverses possibilités qu'offre l'analyse informatique, j'avais pu tirer de l'ordinateur plus de 2000 pages de chiffres, d'inventaires et de graphiques sur Nord. Mais tout cela ne pouvait pas entrer directement dans la thèse. Ainsi j'ai dû écarter notamment la plupart des éléments grammaticaux et stylistiques afin de ne pas perdre de vue l'étude des

structures proprement narratives.

L'autre problème important est celui de l'analyse des fréquences retenues. Car il ne suffit pas de citer des chiffres, il faut les mettre dans un contexte qui en fasse ressortir l'intérêt. Il suffira de deux exemples pour nous persuader de la nécessité de ce genre d'analyse des fréquences. Commençant au niveau général, on se rend compte qu'il est inutile de noter un chiffre global tel que celui du total des groupes verbaux dans Nord (19.417) si ce n'est pour l'employer comme chiffre de base dans une comparaison de facteurs de détail. De même, dans le détail, il ne suffit pas de signaler tout simplement par exemple que Picpus fait onze fois l'élision de la voyelle du pronom "tu" devant un verbe commençant par une voyelle. Il ne suffit même pas d'indiquer l'importance relative de ce chiffre par rapport au total des occurrences de ce pronom dans son discours rapporté (=22 occurrences). Il faut mettre ces chiffres en perspective en précisant si Picpus fait toujours cette élision (en effet il ne manque jamais une occasion d'en faire); si d'autres personnages en font aussi (oui, Céline et La Vigue); et à quel degré (moins). Mais, avant tout, il faut que ces renseignements soient à propos et qu'ils s'insèrent convenablement dans la discussion générale. Ainsi donc, si ce détail apparemment trivial sur Picpus figure dans la thèse,³ c'est parce que l'étude des idiolectes m'a naturellement amené à parler du ton familier du dialogue de Picpus, et de là à parler du rôle de l'élision chez lui.

³ Voir la page 246 du chapitre sur le mode.

On constate donc que pour les études littéraires--qu'il s'agisse d'examiner le vocabulaire, le style ou les structures narratives--l'informatique ne diminue nullement le travail analytique du chercheur. Ce qu'elle peut faire pourtant, c'est se charger du travail mécanique et fournir des résultats fiables et exhaustifs.

APPENDICE C

PETIT GLOSSAIRE DE LA TERMINOLOGIE DE "DISCOURS DU RÉCIT"

Il ne s'agit pas de donner ici un glossaire complet de la terminologie utilisée par Gérard Genette dans son "Discours du récit,"⁴ mais tout simplement de fournir au lecteur de la thèse une liste de brèves définitions de ceux d'entre les termes de Genette dont nous avons eu l'occasion de nous servir au cours de ce travail. Quelqu'un désirant de plus amples renseignements sur la terminologie pourra se rapporter au livre de Genette et en particulier à l'"Index des matières" qui se trouve aux pages 279 à 282.

Altération: changement isolé de focalisation qui consiste "soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire [=paralipse], soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble [=paralepse]" (211).

Amorce: élément du récit qui, étant une "simple pierre d'attente sans anticipation, même allusive," ne trouvera sa signification que plus tard. Les amorces relèvent "de l'art tout classique de la 'préparation'" (112).

⁴ Dans Genette, Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972), pp. 65-282. En ce qui concerne ce glossaire, les renvois à l'étude de Genette se limiteront aux simples numéros de page mis entre parenthèses.

Amplitude (d'anachronie): la "durée d'histoire plus ou moins longue" que couvre une analepse ou une prolepse (89).

Anachronie: la "discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit" (79). Les deux formes d'anachronie sont les analepses et les prolepses.

Analepse: "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" (82).

---- **externe**: analepse dont "toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier" (90).

---- **interne**: analepse dont toute l'amplitude est incluse dans celle du récit premier (90).

---- **mixte**: analepse dont "le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier" (91).

---- **complétive** (ou renvoi): analepse interne qui vient "combler après coup une lacune antérieure du récit" laissée par une ellipse ou une paralipse (92).

---- **répétitive** (ou rappel): analepse interne qui rappelle ou répète un événement qui a déjà été raconté plus tôt dans le récit (95).

Anisochronie: "variation de durée" ou "effet de rythme" produits nécessairement en passant de la durée toujours isochrone d'une histoire à celle, toujours variable, d'un récit (123).

Annonce: prolepse interne qui annonce un événement dont le récit sera repris plus loin dans le texte (111).

Autodiégétique: narration dans laquelle "le narrateur est le héros de son récit" (253).

Détermination: "indication des limites diachroniques" d'une série itérative (157).

Diégèse (ou histoire): "l'univers spatio-temporel désigné par le récit" (280).

Diégétique: "qui se rapporte ou appartient à l'histoire" (280).

Discours (de personnage): les paroles d'un personnage.

---- **narrativisé**: discours où les paroles sont traitées "comme un événement parmi d'autres et assumé[es] comme tel[les] par le narrateur lui-même" (190).

---- **rapporté**: discours qui est "fictivement rapporté [ou imité] tel qu'il est censé avoir été prononcé par les personnages" (190).

- transposé: discours où les paroles des personnages sont transformées par le narrateur en style indirect (191).

Distance narrative: une des deux modalités de la "régulation de l'information narrative qu'est le mode." La distance narrative va de la "mimésis" (la plus proche) au "récit pur" (le plus distant). Il faut remarquer que seul le récit de paroles peut être mimétique; le récit d'événements ne peut donner que "plus ou moins l'illusion de mimésis" (185).

Durée narrative: "les rapports entre la durée variable [des] événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur du texte) de leur relation dans le récit: rapports, donc, de vitesse" (78).

Ellipse: mouvement narratif dans lequel "un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire" (128).

- explicite: ellipse qui procède soit par indication du laps de temps qu'elle élide, soit "par élision pure et simple [...] et indication du temps écoulé à la reprise du récit" (139).

- implicite: ellipse "dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative" (140).

- hypothétique: ellipse "impossible à localiser, parfois même à placer en quelque lieu que ce soit" et qui est révélée après coup par une analepse ou un repère temporel (141).

Extradiégétique (niveau ---): niveau narratif auquel se place la rédaction du récit par le narrateur, niveau qui reste par définition extérieur à la diégèse (238).

Focalisation: Genette se sert de ce terme pour éviter "ce que les termes de 'vision', de 'champ' et de 'point de vue' ont de trop spécifiquement visuel" (206).

- zéro (ou récit non-focalisé): focalisation où "le narrateur [omniscient] en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages" (206).

- interne: focalisation où "le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage" (206). Cette focalisation peut être "fixe," "variable" ou bien "multiple."

- externe: focalisation où "le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage" (206).

Fréquence narrative: les "relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit" (78).

Hétérodiégétique (récit ---): récit où "le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte" (252).

Histoire (ou diégèse): le "signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle)" (72).

Homodiégétique (récit ---): récit où le narrateur est "présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte" (252).

Idiolecte (ou sociolecte): utilisation personnelle d'une langue par un personnage, utilisation qui crée une différenciation marquée entre le discours du narrateur et le discours des personnages (201).

Instance narrative: la situation productrice du récit, autrement dit sa "narration" (226).

Intradiégétique (niveau ---): niveau narratif auquel se trouvent les événements de l'histoire (=la diégèse) racontés par le récit premier (238).

Isodiégétique: récit qui se déroule "sans changement de niveau narratif" (249).

Itératif: récit qui raconte "une seule fois (ou plutôt: en une seule fois) ce qui s'est passé 'n' fois" (147).

Leurre: une fausse amorce (114).

Métadiégèse: elle signifie "l'univers [du] récit second comme la diégèse désigne [...] l'univers du récit premier" (239).

Métadiégétique (niveau ---): niveau narratif qui marque le "récit au second degré." Le récit métadiégétique sera aussi nommé tout simplement "métarécit" (238-9).

Métalepse: effet de "prendre (raconter) en changeant de niveau [narratif]." Est une métalepse "toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.)" (244).

Métarécit: "un récit dans le récit" ou un récit "au second degré"; l'éventuel troisième degré sera un "méta-métarécit" (239).

Mode narratif: ensemble des éléments du récit qui "tiennent aux modalités (formes et degrés) de la 'représentation' narrative" (75). C'est que "la 'représentation', ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance

de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre [...] selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la 'vision' ou le 'point de vue'" (183-84).

Mouvement narratif: une des quatre formes fondamentales de la vitesse du récit, à savoir la pause descriptive, le sommaire, l'ellipse et la scène (129). Le terme "mouvement narratif" n'est pas à confondre avec le mot "mouvement" tout court qui désigne une des 45 sections de Nord auxquelles on a refusé le nom de "chapitres."

Narrataire: le "destinataire du récit" (227). "Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur" (265).

Narration: "l'acte narratif producteur [du récit] et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place" (72).

- **antérieure:** "récit prédictif, généralement au futur" (229).
- **intercalée:** récit intercalé "entre les mouvements de l'action" (229). Il peut donc s'agir à la fois de narration ultérieure et de narration simultanée.
- **simultanée:** récit au présent contemporain de l'action (229).
- **ultérieure:** position narrative classique du récit rétrospectif au passé (229).

Niveau narratif: terme utilisé pour distinguer les divers degrés du "récit dans le récit." Genette définit la différence de niveau en disant que "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit" (238).

Ordre narratif: "les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit" (78).

Paralepse: une forme d'altération qui consiste à "donner plus [d'information] qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble" du récit (211).

Paralipse: une forme d'altération qui consiste à "donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire" (211). La paralipse "en tant que figure narrative s'oppose à l'ellipse comme laisser de côté s'oppose à laisser sur place" (93).

Pause descriptive: mouvement narratif dans lequel "un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle" (128).

Perspective: un des deux modes de "régulation de l'information [narrative]." Il procède "du choix (ou non) d'un 'point de vue' restrictif" (203).

Portée (d'anachronie): la distance temporelle qui sépare l'analepse ou la prolepse du présent diégétique, c'est-à-dire "du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place" (89).

Prolepse: "toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur" (82).

---- **externe:** prolepse dont "toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier" (90).

---- **interne:** prolepse dont toute l'amplitude est incluse dans celle du récit premier (90).

---- **répétitive (ou annonce):** prolepse interne qui se réfère "d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long" (111).

Pseudo-diégétique: figure qui "consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère, à sa source" (245).

Rappel: analepse interne répétitive qui rappelle ou répète quelque chose qui a déjà été raconté plus tôt dans le récit (95).

Récit: "l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements" (71); autrement dit, c'est "le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même" (72).

Récit premier: "niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle"; c'est-à-dire le récit dans lequel l'anachronie s'insère et par rapport auquel elle constitue un récit temporellement second (90).

Renvoi: analepse interne complétive qui vient "combler après coup une lacune antérieure du récit" laissée par une ellipse ou une paralipse (92).

Répétitif (récit ---): récit qui raconte "n fois ce qui s'est passé une fois" (147).

Scène: mouvement narratif, "le plus souvent 'dialogué', [qui] réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire" (129).

Singulatif (récit ---): récit qui raconte "une fois ce qui s'est passé une fois" (146).

Singulatif-répétitif (récit ---): notre terme pour désigner cette sorte de récit singulatif qui "raconte n fois ce qui s'est passé n fois" (146), pourvu que "n" > 1.

Sommaire: mouvement narratif qui fait la "narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles" (130).

Spécification: indication du "rythme de récurrence" des unités constitutives d'une itération (157).

Vitesse du récit: "le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages" (123).

Voix narrative: aspect de "l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet"--ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative" (226).