

# **La construction de la diégèse dans « Voyage au bout de la nuit » de Louis Ferdinand Céline**

**Dina Abdelghany Khaled Abdelghany**

Assistante - Département de Français

Faculté des Lettres- Université de Minia

[dina11223344@yahoo.com](mailto:dina11223344@yahoo.com)

## **Résumé**

Cette recherche vise à analyser la construction de la diégèse dans le roman « Voyage au bout de la nuit » de Céline. Avant d'étudier les facteurs fondamentaux de la diégèse, nous avons d'abord discuté le terme de la diégèse selon de nombreux écrivains, dont Gérard Genette, qui l'a définie comme l'univers spatio-temporel du roman. À travers cette étude, nous avons voulu mettre en évidence l'une des théories modernes de la narratologie. Cette théorie a été élaborée par le célèbre linguiste Gérard Genette. Nous avons analysé les niveaux diégétiques selon cette théorie. Pour pouvoir l'analyser, nous avons traité ses éléments les plus importants : le temps et l'espace. Nous avons essayé à travers ce travail de montrer la manière dont Céline se référait aux lieux et aux temps, la signification de cela et l'importance de la diversité dans les façons dont ils sont présentés. Les événements du récit doivent être placés dans un cadre spatio-temporel. Nous apprenons davantage sur le cadre spatio-temporel et ses repérages ainsi que les embrayeurs et leurs types qui renvoient à la situation d'énonciation (temps et espace), nous les analysons pour montrer les lieux et les temps qui peuvent être déterminés ou indéterminés.

**Les mots- clés :** diégèse – niveaux diégétiques – repérages spatio-temporels – embrayeurs.

## Introduction

Dans cette étude, nous allons analyser la construction de la diégèse célinienne, mais avant cela, nous devons d'abord exposer le sens de notion de la diégèse et ses niveaux. Puis, pour analyser la construction de la diégèse, il faut étudier les éléments les plus importants dans la formation du récit : le temps et l'espace. Les événements du récit doivent être placés dans un cadre spatio-temporel, qui peut être déterminé ou indéterminé. Nous apprendrons davantage sur le cadre spatio-temporel et ses repérages ainsi que les embrayeurs et leurs types qui renvoient à la situation d'énonciation (temps et espace).

### 1. Le concept de la diégèse

Avant d'exposer une définition pour la diégèse, nous pensons qu'il est nécessaire de souligner que le terme « diégèse » trouve son origine dans le grec ancien « diégêsis » qui serait aujourd'hui l'équivalent de « narration ». Ce terme indique simplement l'univers interne où se déroulent les actions d'une œuvre littéraire. Selon le dictionnaire de Robert :

« Diégèse {djeʒɛz} n.f. vient du grec diégêsis « récit, narration » DIDACT. Espace- temps dans lequel se déroule l'histoire proposée par la fiction du récit, du film. - adj. Diégétique. Durée réelle et durée diégétique d'un film.» (ROBERT, 2009, p. 734)

D'abord, le terme de la diégèse existe depuis l'époque de Platon et d'Aristote, mais il n'était pas répandu. Pour eux, la diégèse est considérée comme l'un des deux grands genres narratifs. Ces deux genres correspondent en fait à deux tendances de la narration : diégésis et mimésis. Yves Reuter explique le premier terme en constatant que :

« La médiation du narrateur n'est pas masquée. Elle est visible. Le narrateur est apparent, il ne dissimule pas sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est racontée par un ou plusieurs narrateurs, médiée par une ou plusieurs « consciences ». Ce mode, celui du raconter est sans doute le plus fréquent dans notre culture, depuis les épopées

jusqu'aux faits divers, en passant par les romans.»  
(REUTER, 2000, p. 40)

Pour ce premier type, la présence du narrateur est claire et non masquée. Le lecteur peut identifier le nombre des narrateurs dans l'histoire facilement. Le narrateur est un élément essentiel dans le déroulement du roman. Quant au second type, Yves Reuter en parle en indiquant que :

« La narration est moins apparente pour donner au lecteur l'impression que l'histoire se déroule elle-même, sans médiation, sans distance, sans narrateur apparent, sous ses yeux, comme s'il était au théâtre ou au cinéma. On construit ainsi l'illusion d'une présence immédiate. ce mode, celui du montrer .» (REUTER, 2000, p. 40)

En effet, pour la « diégésis », l'apparence du narrateur dans l'œuvre romanesque est claire et évidente par rapport au lecteur. Par contre, l'apparence du narrateur n'est pas claire, dans le cas de « mimésis » où la narration se déroule toute seule sans médiation.

La diégèse est considérée comme un terme relativement moderne qui est apparu pour la première fois dans les œuvres du philosophe français Etienne Souriau dans les années cinquante dans un article de la revue internationale de la filmologie. Son apport remarquable aide les théoriciens dans le domaine du cinéma à analyser les films. Selon Etienne Souriau, la diégèse est considérée comme : « Tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. » (SOURIAU, 1951, p. 235). Donc, le terme de la diégèse est utilisé dans le cinéma pour nommer l'histoire représentée à l'écran. Elle peut concerner des éléments narratifs, comme des personnages et des événements dans le récit principal. Jean-François Jeandillou explique, à son tour, que :

« La diégèse correspond à l'histoire racontée, c'est-à-dire au signifié narratif. Une fois relatés, les événements ne sont que des effets de sens produits par le langage: ils s'inscrivent dans un univers diégétique, un monde

particulier, qui peut être plus ou moins proche du monde réel.» (JEANDILLOU, 2007, p. 157)

De son côté, Jeandillou, estime que tous les éléments de l'histoire sont liés à la diégèse, tous les éléments et les événements ne sont que des facteurs influents dans la création du sens appartenant à un univers diégétique, qui peut être plus ou moins proche de la vérité.

D'ailleurs, la diégèse est symétrique avec l'ensemble des éléments narratifs exposés dans le récit, c'est-à-dire tout ce qui fait partie de l'univers fictif comme : (les personnages, décors et lieux). Tandis que tous les procédés techniques qui sont utilisés pour communiquer avec l'univers fictif de la diégèse (les mots, les sons et la langue) n'en font pas partie :

« L'ensemble des données narratives présentées dans un récit. Plus schématiquement encore, on peut dire que la diégèse est l'histoire que propose le récit. La diégèse doit donc être considérée indépendamment du texte narratif. On appelle parfois la diégèse l'ensemble du matériel fictif mis en scène dans un roman ou une nouvelle. » (JARRETY, 2001, p. 128)

D'après Jarrety, la diégèse est considérée comme l'axe principal du récit parce qu'elle montre les données narratives qui sont représentées par des personnages, des lieux et des époques sur lesquelles repose le récit.

Dans les années soixante-dix, Gérard Genette parle de la diégèse, et se contente d'indiquer en note que ce terme a été emprunté aux théoriciens cinématographiques (GENETTE, Figures III, 1972, p. 48). Il explique que : « la diégèse veut dire l'univers spatio-temporel désigné par le récit. » (GENETTE, Figures III, 1972, p. 48). De plus, il a accordé un autre sens à la diégèse en utilisant l'adjectif « diégétique », lequel signifie aussi pour lui « l'ensemble des événements relatés par le discours narratif et qui englobent toutes les parties temporelles et spatiales qui concernant le récit. » (GENETTE, Nouveau discours du récit, 1983, p. 56)

## 2. Les niveaux diégétiques

Les niveaux diégétiques nous permettent de connaître le rapport du narrateur au récit qu'il raconte ; si le narrateur fait partie ou ne fait pas partie de la diégèse de l'histoire qu'il raconte. En narratologie, nous pouvons trouver qu'il y a potentiellement plusieurs niveaux narratifs dans le récit par exemple : le niveau intradiégétique et le niveau extradiégétique. Gérard Genette définit cette 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 » (GENETTE, Figures III, 1972, p. 238). Ces niveaux indiquent des limites inaperçues qui séparent l'univers fictif de l'univers réel. Ils peuvent aussi aider les écrivains à créer plusieurs univers dans le même récit. Ils les considèrent comme des techniques effectives pour donner de la profondeur à leurs ouvrages.

D'abord, nous indiquons le niveau diégétique ou proprement dit intradiégétique ; c'est le niveau le plus pertinent de la diégèse, parce que c'est le niveau dans lequel le narrateur fait partie de la diégèse. Nous pouvons dire que tout ce qui est dans la diégèse est intradiégétique. « Ce niveau ayant un narrateur au second degré racontant à d'autres personnages de l'histoire une autre histoire dans laquelle il est présent. C'est aussi le niveau des personnages, de leurs pensées et de leurs actions. » (slideshare, 2022). À titre d'exemple, prenons ce petit extrait, tiré de notre corpus :

« Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait des patriotes ! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route.» (CÉLINE , 1932, p. 7)

Bardamu, le narrateur principal de notre roman est un narrateur intradiégétique. Il est en retrait de la scène, il exerce sa fonction

première ; celle de raconter son histoire et celle de décrire les actions qui font partie de la diégèse. Il fait une partie de la diégèse parce qu'il a participé dans les actions de son récit. Il décrit la scène dans la rue quand il est allé à la guerre où plusieurs civils et leurs femmes leur poussaient des encouragements, et leur jetaient des fleurs de partout. Il décrit aussi qu'il y en avait beaucoup de citoyens qui ont régressé peu à peu jusqu'à ce qu'ils soient seuls sur la route. Voyons un autre exemple :

« T'as raison, Arthur, pour ça t'as raison ! Haineux et dociles, violés, volés, étripés et couillons toujours, ils nous valaient bien ! Tu peux le dire ! Nous ne changeons pas ! Ni de chaussettes, ni de maitres, ni d'opinions, ou bien si tard, que ça n'en vaut plus la peine. On est nés fidèles, on en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent, on est nous les mignons du roi Misère. » (CÉLINE , 1932, p. 5)

Dans cet extrait, Bardamu est un narrateur intradiégétique de second degré, il parle ici avec son ami Arthur en critiquant la situation actuelle de la société dans cette période. Il nous narre le point de vue de son ami de l'état de la société en disant qu'ils méritaient tous ces mauvais phénomènes sociaux de haine, de viol et docilité car ils ne cherchent pas de changement pour le mieux. Ici, le narrateur exprime son mécontentement face à la situation de sa société.

Secondement, nous exposons le niveau extradiégétique, c'est le niveau dans lequel le narrateur ne fait pas partie de la diégèse. Cela signifie également tout ce qui est extérieur à la fiction. Notons que, l'auteur peut inclure des événements qui ne sont pas alloués au récit principal. Ces événements et ces personnages qui sont en dehors de l'histoire principale sont des éléments narratifs extradiégétiques (TISSSET, 2000, p. 22). Dans ce niveau, le narrateur ne se contente plus de narrer le récit, mais aussi de faire part de ses pensées présentes. Il peut critiquer ou juger l'objet de sa narration et il peut présenter et décrire les personnages à son avis. « Ce niveau ayant un narrateur au

premier degré racontant (au lecteur virtuel) une histoire de laquelle il est absent. » (slideshare, 2022).

Dans l'exemple ci-dessous, le narrateur extradiégétique a dépassé les frontières de sa fonction comme un narrateur qui narre une histoire et il présente son avis personnel concernant le colonel en parlant de son courage, il dit qu'il avait l'habitude de le voir marcher sous les obus sans angoisse ou panique. Il a essayé de nous décrire son apparence en montrant qu'il avait une cuirasse, un casque et des moustaches. Il avait une grosse voix, il disait toujours à ses soldats de sa voix rauque pour les encourager « *haut les cœurs !* » et « *vive la France* ».

« Et je repensais encore au colonel, brave comme il était cet homme-là, avec sa cuirasse, son casque et ses moustaches, on l'aurait montré se promenant comme je l'avais vu moi, sous les balles et les obus, dans un music-hall. » (CÉLINE , 1932, p. 19)

Dans l'exemple suivant, le narrateur extradiégétique ne se contente pas de narrer le récit, mais aussi il présentait ses pensées. Il décrit l'uniforme de Lola en détail, il disait qu'elle avait une magnifique tenue, incrustée des petites croix rouges distribuées en diverses parties de ses vêtements surtout sur les manches. Elle portait également une petite casquette qui ressemblait à une casquette de police sur la tête incrustée aussi par des croix, elle l'a mise toujours sur ses cheveux ondulés obliquement. Cette description qui ne fait pas partie de la diégèse de l'histoire principale, nous a donné une première impression sur la personnalité de Lola qui était une fille élégante et mignonne.

« Au moment dont je parle, tout le monde à Paris voulait posséder son petit uniforme. [...]. Lola avait le sien d'uniforme officiel et un vrai bien mignon, rehaussé de petites croix rouges partout, sur les manches, sur son menu bonnet de police, coquinement posé de travers toujours sur ses cheveux ondulés. » (CÉLINE , 1932, p. 52)

### 3. Le cadre spatio-temporel

Le temps et l'espace sont des composantes indispensables du récit, ils sont considérés comme des éléments fondamentaux de l'écriture romanesque, cependant, la critique littéraire ne leur accorde que très peu d'attention :

« Le récit pour s'inaugurer, se maintenir, se développer comme un monde clos, suffisant, constitué, exige à la fois local (localité) et temporalité. Il doit dire où. L'événement narratif ne se propose que muni de toutes ses coordonnées. Sans données temporelles et spatiales [...] le message narratif ne peut être délivré » (TOURSEL & VASSEVIÈRE, 1994, p. 115)

Pour compléter l'univers romanesque, il faut mentionner les deux éléments indissociables : le temps et l'espace. C'est l'espace qui crée le cadre où les personnages se déplacent, communiquent et fonctionnent. Nous ne pouvons pas nier son importance à ajouter un peu de réalisme aux événements de l'histoire et sa capacité à en convaincre le lecteur. Quant au temps, il situe les divers personnages par rapport à l'époque où ils vivent. Il participe aussi à donner du sens à leurs différentes interactions, à former et à comprendre finalement la scène exposée. Le temps ne doit pas être nécessairement mentionné explicitement, mais il peut être conçu à travers des verbes utilisés, ou à travers certains mots désignant le temps. En effet, c'est le « où » et le « quand » qui mettent en œuvre l'univers fictif.

Dans l'Esthétique transcendantale\*, Emmanuel Kant souligne que l'espace et le temps sont « des formes indispensables à toute connaissance, en commençant par les perceptions et représentations élémentaires. » (KANT, 1980, p. 86)

Le temps et l'espace sont deux éléments essentiellement interminables. Ils représentent deux composantes essentielles pour tout récit, et ils déterminent l'action des personnages. Pour exprimer le lien

---

\* L'Esthétique transcendantale, c'est le nom de la première partie de la Critique de la raison pure. Chez Kant, ce terme est l'étude des formes a priori de la sensibilité, à savoir l'espace et le temps.).

principal des rapports spatio-temporels, Mikhaïl Bakhtine, présente le chronotope\* comme un nouvel outil dans l'étude du roman. Selon Bakhtine, le chronotope se définit comme :

« La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels [...]. Ce terme est propre aux mathématiques [...]. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. » (BAKHTINE, 1978, p. 237)

Les indications spatio-temporelles sont fusionnées en un tout intelligible et concret dans le chronotope. Le temps apparaît comme une base dominante des œuvres littéraires, tandis que l'espace se condense dans le mouvement du temps de l'histoire. Les indications temporelles se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette coalition des indications caractérise précisément, le chronotope de l'art littéraire. Donc, les indications spatio-temporelles sont des mots constants qui contribuent à la présentation du temps et de l'espace dans un récit. Elles jouent le rôle d'articulation et elles sont substantielles à la progression du récit. Elles permettent de savoir où se situe l'histoire et à quelle époque elle a eu lieu. Elles permettront d'assurer la vraisemblance de l'histoire en construisant les repères de l'univers fictif. Ceux-ci dépendent du type de narration effectué. La référence peut être construite de plusieurs façons selon l'état des lieux ou des époques dans le discours.

---

\* Le chronotope est une notion philologique proposée par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine qui recouvre les éléments de description spatiaux et temporels contenus dans un récit fictionnel ou non : le lieu et le moment sont réputés solidaires. Le chronotope constitue la matrice où les principales séquences temporelles et spatiales d'une œuvre se croisent, où les dialogues, les rencontres, les événements ont lieu. Cf., BEST Janice, « Pour une définition du chronotope: l'exemple de Notre-Dame de Paris », Revue d'histoire littéraire de la France, Nov.-Déc, 1989, N° .6, p.969.

### **3.1 Les repérages spatio-temporels**

Le repérage spatio-temporel peut indiquer une réalité extérieure au texte et être absolu ou bien contextuel ; mais, il arrive que le repérage dépende de la situation d'énonciation, c'est-à-dire par rapport au présent du locuteur et au lieu qu'il occupe. Nous allons parler de deux types des repérages : l'un est objectif et l'autre est subjectif.

D'après le premier mode, dit « objectif », les lieux et les époques sont identifiables, nous pouvons trouver la date complète et le nom de l'espace clairement dans le texte. L'autre mode dit « subjectif » englobe tous les lieux et les époques étant non identifiables, nous pouvons déterminer le lieu et le temps indirectement par des indicateurs. Michel Perret, explique que : « le locuteur ou le narrateur dispose de deux façons d'introduire dans son discours ce dont il va parler : il peut présenter « des objets du monde » dont il parle comme non identifiables par son allocutaire ou bien comme identifiables par ce dernier. » (PERRET, 1994)

#### **3.1.1 Le repérage objectif**

Quand les lieux ou les époques sont identifiables, dans ce cas-là, la référence se construit de façon objective par des noms propres, des objets uniques, des matières, des concepts et des dates. Elle peut se construire aussi par le contexte, le groupe nominal est précédé d'un prédéterminant indéfini, mais suivi d'une expansion qui réfère à une réalité extratextuelle. Les signes spatiaux sont objectifs dans la plupart des cas quand ils se sont formés comme des noms propres des lieux connus. Les signes temporels sont objectifs quand ils sont formés comme des dates complètes. Selon Michèle Perret : « Le roman à la troisième personne classique emploie des repérages objectifs par des noms propres et par l'introduction de groupe nominal indéfinis qui font ensuite l'objet d'une référence contextuelle » (PERRET, 1994, p. 22).

Dans l'exemple suivant, Céline a utilisé le mode objectif en utilisant des noms propres par exemple : « Alcide », qui est un des personnages du roman et il a également utilisé « Topo », c'est un village en Afrique où Bardamu passe seulement quelques jours avant son départ à la forêt tropicale. Il a aussi employé des éléments de la nature qui l'entoure

comme « le soleil », « sable », « mer » et « fleuve » ainsi que des matières comme « tabac, alcool et coton » :

« Surtout qu'à Topo la chaleur crue et l'étouffement parfaitement concentrés par le sable entre les miroirs de la mer et du fleuve, polis et conjugués, vous eussent fait jurer par votre dernière qu'on vous tenait assis de force sur un morceau récemment tombé du soleil [...]. D'ailleurs tout le trafic Topo passait par Alcide puisqu'il détenait un petit stock, l'unique, de tabac en branches et en paquets, quelques litres d'alcool et quelques métrages de coton. » (CÉLINE , 1932, p. 170)

Dans cet exemple ci-dessous, Céline a employé un objet unique « ciel », et il a indiqué les lieux connus où se déroulaient une grande partie des événements du roman par exemple : « Rancy », c'est un petit village situé au département français de la Saône-et-Loire. Après son retour en France, il est devenu médecin, il s'installe, pour une petite période, dans la banlieue pauvre de la Garenne-Rancy où règne la misère et la pauvreté. Et « Détroit », c'est la principale ville de l'état du Michigan aux États-Unis, quand Bardamu visite les États-Unis, il va à Détroit et travail comme un ouvrier dans les usines Fords.

« La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Detroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. Les cheminées, des petites et des hautes, ça fait pareil de loin qu'au bord de la mer les gros piquets dans la vase. Là-dedans, c'est nous. » (CÉLINE , 1932, p. 270)

Dans ce petit texte suivant, le repérage temporel est réduit au minimum, puisque ne sont indiqués ni le jour, ni le mois, ni l'année, mais uniquement la partie du jour concernée : le matin qu'il faut donc comprendre comme « le matin d'un certain jour » non précisé. La construction du personnage est en revanche des plus classiques, dont les noms des personnages sont donnés immédiatement, par exemple, « Parapine », qui est présenté comme identifiable par l'allocutaire comme un chercheur à l'institut Pasteur, médecin et amateur de trop de

jeunes filles dans le roman. Il a indiqué un autre personnage « Baryton », qui est un psychiatre. Ajoutons qu'il y a une localisation spatiale objective et définie, faite par le complément circonstanciel de lieu « Tarapout ». Cela indique un lieu connu de tout le monde. Il s'agit d'un café du cinéma où le narrateur rencontre son professeur Parapine. De façon objective, ce repérage spatial réfère à une réalité extérieure au texte.

« Cette reconstitution matérielle de Parapine sur le plan du moderne. On ne s'en irait qu'à deux heures du matin après la dernière séance au Tarapout, c'était décidé, pour chercher ses crétins, les ramasser et les ramener dare- dare en auto à la maison du Docteur Baryton à Vigny-sur-Seine. » (CÉLINE , 1932, p. 399)

Dans l'exemple suivant, Céline a utilisé le mode objectif en utilisant des noms propres comme « Robinson », il est un des personnages principaux dans le roman, il est l'ami du narrateur. Et « Madelon », elle est l'amante de Robinson et de Bardamu. Il n'a pas indiqué un repérage temporel précis ; il n'utilise ni le jour, ni le mois, ni l'année, mais seulement la partie du jour concernée : « l'après-midi » qu'il faut donc comprendre comme « l'après-midi d'un certain jour ». De même, il a utilisé certaines localisations spatiales objectives et définies, Il expose des lieux connus de tous comme : « *Toulouse* », il s'agit d'une ville connue qui est située au sud de la France. Et il indique « *Paris* » qui est la capitale de la France. De façon objective, ces repérages spatiaux réfèrent à une réalité extérieure au texte.

« S'il profitait des après-midi où je l'envoyais à Paris aux commissions pour la revoir sa Madelon, c'était son affaire. Toujours est-il que nous, on ne l'avait jamais revue à Vigny-sur-Seine, Madelon, depuis la gifle. Mais je pensais qu'elle avait dû lui en raconter depuis des saletés sur mon compte ! Je ne lui en parlai même plus de Toulouse à Robinson, comme si rien de tout ça n'était jamais arrivé. » (CÉLINE , 1932, p. 535)

Dans l'exemple ci-dessous, Céline a cité une localisation spatiale objective et définie, elle est donc faite par le complément circonstanciel de lieu « Fort-Gono ». Il s'agit d'une ville portuaire où Bardamu a commencé son voyage en Afrique. Et « San Tapeta », il s'agit d'une ville africaine qui se situe dans l'est du Libéria, qui était plaquée à flanc de rocher en plein devant la mer.

« Après tout, méditais-je à propos de mon aventure, resté à San Tapeta, je suis encore malade comme un chien, tout tourne et je serais sûrement crevé chez ce curé où les nègres m'avaient placé... Retourner à Fort-Gono ? Je n'y coupais pas alors de mes « quinze ans » à propos des comptes. » (CÉLINE , 1932, p. 205)

Dans l'exemple ci-dessous, le narrateur présente des lieux connus de tous : « *Place Clichy* », qui se trouve dans le nord-ouest de la ville de Paris. Et « *la statue du Maréchal Moncey* », qui se trouve dans la Place Clichy à Paris. Ce sont des repérages spatiaux référant objectivement à une réalité extérieure au texte, ce qui est indiqué par l'utilisation d'un nom propre précédé par un prédéterminant défini. L'emploi de l'article défini est possible lorsque le nom déterminé est supposé connu ou identifiable par l'interlocuteur. De plus, le repérage temporel est également objectif parce qu'on a la date complète : 1816. L'utilisation de ce type du repérage objectif fait entrer du réel dans le fictionnel.

« Tout au bout c'est la statue du maréchal Moncey. Il défend toujours la place Clichy depuis 1816 contre des souvenirs et l'oubli, contre rien du tout, avec une couronne en perles pas très chère. J'arrivai moi aussi près de lui en courant avec 112 ans de retard par l'avenue bien vide. Plus de Russes, plus de batailles. » (CÉLINE , 1932, p. 397)

Donc, la construction de références par des critères objectifs peut être introduite par l'utilisation de noms propres ayant des références identifiables ou connues auprès des lecteurs.

### 3.1.2 Le repérage subjectif

Lorsque les lieux ou les époques sont non identifiables, dans ce cas-là, ils sont alors employés en discours avec des prédéterminants (indéfinis, numéraux et des articles indéfinis). Dans l'exemple ci-dessous, Céline a utilisé le pronom indéfini « plusieurs » pour exprimer un nombre indéfini de fois. Céline a utilisé un article indéfini devant le jour « samedi » pour exprimer que ce jour n'est pas identifiable, il s'agit d'un samedi inconnu ou anonyme dans la vie du narrateur. De plus, il a indiqué un temps imprécis où il ne faisait référence qu'à une partie du jour, c'est la « nuit », il s'agit d'une nuit anonyme dans les événements du roman.

« Je ne perdais pas un détail de leur manège autour de ma petite idole. J'en blêmissais plusieurs fois par jour. Je finis par me dire que la nuit moi aussi je pourrais peut-être passer pour un marin. Je caressais ces espérances quand un samedi de la vingt-troisième semaine les événements se précipitèrent » (CÉLINE , 1932, p. 215)

Quand le narrateur est simple témoin, c'est-à-dire qu'il est intradiégétique ; s'il est le personnage principal, s'il raconte sa propre vie, il fait un récit autodiégétique comme Bardamu dans notre corpus. D'après Michèle Perret les repérages subjectifs sont « les repérages par rapport au sujet de l'énonciation. Ils sont utilisés dans les romans à la première personne ». (PERRET, 1994, p. 23) Prenons l'exemple suivant, tiré de notre corpus :

« J'avais écrit enfin à ma mère. Elle était heureuse de me retrouver ma mère, et pleurnichait comme une chienne à laquelle on a rendu enfin son petit. [...] Avec ma mère, nous fîmes un grand tour dans les rues proches de l'hôpital, une après-midi.» (CÉLINE , 1932, p. 104)

Céline a utilisé dans l'exemple ci-dessus, le pronom personnel « Je » pour souligner que le narrateur parle ici d'une situation personnelle. Bardamu a décrit à quel point sa mère était heureuse lorsqu' elle l'a trouvé vivant à l'hôpital. Il a comparé sa joie de le rencontrer à la joie d'une chienne quand elle voit son petit. Ce repérage spatial « *l'hôpital* »

est subjectif, c'est-à-dire un lieu inconnu pour tout le monde et nous ne connaissons pas où se trouve précisément cet hôpital. Il a aussi utilisé un repérage temporel subjectif, il n'indique pas le jour, le mois ou l'année, mais seulement, une partie du jour concernée : un « après-midi », qu'il faut donc comprendre comme l'après-midi d'un certain jour non précisé. Prenons un autre exemple :

« On n'exigeait de moi que de faibles redevances dans cette maison, des arrangements d'amis, parce que je leur avais apporté de France, à ces dames, des petits trucs et des machins. Seulement, le samedi soir, assez de petits trucs, le business battait son plein et je laissais toute la place aux équipes de « base-ball » en bordée, magnifiquement vigoureuses, costauds à qui le bonheur semblait venir aussi simplement que la respiration. »  
(CÉLINE , 1932, p. 257)

Dans l'exemple précédent, le narrateur a utilisé des repérages spatio-temporels subjectifs. Il a indiqué une « maison » inconnue, il n'a mentionné aucun détail sur cette maison ou dans quelle région elle se trouve, donc, cette maison est considérée comme un lieu anonyme pour le lecteur. Il a aussi utilisé un temps imprécis où il ne faisait référence qu'à une partie précise du jour « le soir ». Il a aussi indiqué un jour de la semaine « le samedi », bien qu'il ait précisé de quel jour de la semaine il parlait, il n'a pas indiqué ce samedi est de quel mois ni de quelle année.

« C'est au cours d'un de ces dimanches de juin qu'il m'a semblé reconnaître Madelon, pour la première fois, au milieu d'un groupe de promeneurs, immobile un instant, juste devant notre grille. » (CÉLINE , 1932, p. 522)

En parlant de la première rencontre entre lui et Madelon, Bardamu, dans l'exemple ci-dessus, précise que c'était un dimanche quelconque au cours du mois de juin. Bien qu'il ait fait référence à un mois précis, il n'a pas précisé ni la date complète ni le lieu de ce rendez-vous. Prenons un autre exemple :

« Les bâtiments du lycée s'ouvraient sur une très ample terrasse, dorée l'été, au milieu des arbres, et d'où se découvrait magnifiquement Paris, en sorte de glorieuse perspective. C'était là que le jeudi nos visiteurs nous attendaient et Lola parmi eux, venant m'apporter ponctuellement gâteaux, conseils et cigarettes. »  
(CÉLINE , 1932, p. 67)

Dans ce texte ci-dessus, Céline a fait référence à des endroits quasi inconnus au lecteur, bien qu'il ait déclaré que la terrasse de l'école lui a fait révéler Paris, ce qui signifie que celle-ci était située à Paris, mais il n'a pas donné de détails sur cette école, dans quel quartier français elle se trouve ou comment on l'appelle. Il a utilisé un temps imprécis, il a indiqué le jour où Lola lui a rendu visite au lycée, il s'agit d'un « jeudi » indéterminé, il n'a souligné ni le mois ni l'année.

D'abord, dans l'exemple ci-dessous, nous remarquons un repérage spatial objectif. Tous les lecteurs connaissent le nom de la ville de « *Paris* » et le nom de « *l'institut Bioduret* », des noms qui réfèrent à une entité précise, extratextuelle, ce qui s'explique par l'emploi des noms propres déjà mentionnés. Mais, le repérage temporel se fait de façon subjective, situationnel par rapport au narrateur intradiégétique. Le nom indéfini « *un matin* », réfère à un matin d'un jour non identifiable, nous ne pouvons jamais préciser la période exacte, c'est-à-dire dans quel jour de la semaine ou dans quelle année. De même, le dix-septième jour ne se comprend que par rapport au jour où le narrateur parle.

« Vers le dix-septième jour je me suis dit tout de même que je ferais bien d'aller demander ce qu'ils en pensaient à l'Institut Bioduret Joseph d'un cas de typhoïde de ce genre et leur demander en même temps un petit conseil et peut-être même un vaccin qu'ils me recommanderaient. [...] j'arrivai là-bas à l'Institut au bout de Paris, derrière la villette, un matin sur les onze heures. » (CÉLINE , 1932, p. 315)

Les repérages subjectifs se font par des pronoms ou des éléments adverbiaux qu'on appelle des embrayeurs.

#### **4. La notion d'embrayeur**

Avant d'indiquer la notion « embrayeur », il est nécessaire de mentionner que l'origine de cette notion est anglaise, elle est utilisée pour la première fois par Otto Jespersen dans son œuvre intitulée « Language, its Nature, Development and Origin » en 1922. Ce terme est traduit de l'anglais « Shifters » par Jakobson en 1963 (JAKOBSON, 1968).

Les embrayeurs sont des éléments linguistiques qui renvoient à la situation d'énonciation (temps et espace) et aux personnes de l'interlocution. Ils permettent aux linguistes d'analyser la subjectivité d'un auteur dans son langage. Selon Dominique Maingueneau, « Les embrayeurs sont des unités linguistiques dont la valeur référentielle dépend de l'environnement spatio-temporel de leur occurrence » (MAINGUENE, 1996). Ils sont également appelés des éléments déictiques ou des symboles indexicaux.

Afin d'analyser l'embrayeur, il est donc nécessaire de connaître le contexte dans lequel il se trouve. Selon Louis Guespin, les embrayeurs sont définis comme : « Tout code linguistique contient une classe spéciale d'unités grammaticales qu'on peut appeler les embrayeurs : la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message. Les embrayeurs combinent les deux fonctions (symbolique et indicielle) ». (GUESPIN, 1976)

##### **4.1 Les embrayeurs spatio-temporels**

Nous pouvons diviser les embrayeurs en deux catégories : l'une saturée et l'autre lacunaire. Les embrayeurs qu'on les a appelés saturés, ou également directs ou complets. Ce type des embrayeurs n'ont qu'un seul référent possible pour identifier leur référent, il suffit de connaître les conditions de leur énonciation. Ils peuvent être des pronoms personnels, des adverbes de temps ou de lieu, des déterminants démonstratifs, comme (aujourd'hui, hier, maintenant, etc.).

Les embrayeurs lacunaires ou également indirects ou incomplets. Ils sont des embrayeurs qui renvoient indirectement à la situation d'énonciation, mais qui nécessitent un contexte plus large pour être

interprétés par exemple, les adjectifs indéfinis, les adverbes de quantité et les pronoms personnels (JEANDILLOU, 2007, p. 57). Voyons l'exemple suivant :

« Comme les voitures et tout le trafic faisaient beaucoup de bruit autour de nous, j'en ai profité pour lui glisser un petit mot à Robinson à l'oreille quand même au sujet de la situation, pour essayer qu'on se décolle d'elle maintenant. » (CÉLINE , 1932, p. 552)

Dans l'exemple ci-dessus, Céline a adopté l'embrayeur saturé « maintenant » pour référer au moment où Sophie a pu échapper à ce qui se passait entre Madelon et Léon. Ce moment était quand elle a chuchoté à l'oreille de Robinson.

« Voilà bien venu, pensais-je, le moment de rentrer... Si on les laisse ici ensemble encore quelques minutes, ils vont nous faire un scandale au milieu de la fête même... C'en est assez pour aujourd'hui ! » (CÉLINE , 1932, p. 549)

Bardamu n'avait pas rencontré Madelon depuis un moment et il savait qu'elle aimait les fêtes, alors il l'a emmenée à la fête des Batignolles à Paris pour s'amuser. Céline a utilisé dans l'exemple ci-dessus, quelques embrayeurs saturés : « aujourd'hui » et « ici ». Le premier indique que ce dialogue était dans le même jour de la fête. Le second souligne qu'il parle du lieu de la fête.

« Quand ils l'avaient tellement battue qu'elle ne pouvait plus hurler, leur fille, elle criait encore un peu quand même à chaque fois qu'elle respirait, d'un petit coup. J'entendais l'homme alors qui disait à ce moment-là : « Viens-toi grande ! Vite ! Viens par-là ! » Tout heureux. » (CÉLINE , 1932, p. 302)

Dans l'exemple précédent, Céline a utilisé un embrayeur lacunaire, indirect, un pronom démonstratif « *ce* », avant le mot « moment » afin d'être plus précis dans la détermination de l'heure à laquelle l'homme l'a appelé, qui est le même moment où la fille criait.

De même, dans l'exemple sous-mentionné, Céline a utilisé le mot « *dernière* » avec le mot « fois » pour souligner que Baryton ne

trébuche plus sur la question des types et du nombre des cols qu'il lui fallait emporter en voyage car cette fois était la dernière fois.

« Une dernière fois il trébucha sur la question des cols durs ou mous qu'il lui fallait emporter en voyage et combien de chaque sorte ? Ce problème nous amena, mal résolu, jusqu'à l'heure du train. Nous sautâmes tous les trois dans le dernier tramway pour Paris. » (CÉLINE , 1932, p. 499)

#### 4.1.1 Les embrayeurs spatiaux

Les embrayeurs spatiaux sont des outils linguistiques appelés également déictiques spatiaux. Ces outils présentent un sens descriptif où ils désignent les référents spatiaux qui font allusion au lieu par exemple, certains compléments circonstanciels de lieu (à gauche, à droite, après de lieu, loin de moi, etc.) et des verbes de déplacement ; il s'agit principalement du verbe « *venir* » qui sert à signaler le rapprochement du lieu de l'énonciation ; des verbes « *aller* » et « *s'en aller* » qui signifient le fait de quitter le lieu de l'énonciation. Et des adverbes de lieu (ici, là-bas, là-haut, derrière, etc...). « Il est remarquable que l'adverbe « *ici* » permette d'établir un double repérage réflexif par rapport au sujet aussi bien qu'à sa parole. Dans ce dernier cas, l'énoncé, objectivement saisi comme indice de localisation. » (JEANDILLOU, 2007, p. 58).

Dans l'exemple ci-dessous, Céline a utilisé l'adverbe du lieu « *ici* » considéré comme un embrayeur complet et direct dans ce texte pour indiquer que la scène dont il parle était à l'hôpital. Il a employé l'adverbe « *ici* » afin de signaler l'hôpital où ils ont ressenti le même sentiment de perturbation de la mort qu'ils avaient ressenti auparavant dans les Flandres.

« Ici à l'hôpital, tout comme dans la nuit des Flandres la mort nous tracassait ; seulement ici, elle nous menaçait de plus loin la mort irrévocable tout comme là-bas, c'est vrai, une fois lancée sur votre tremblante carcasse par les soins de l'Administration. Ici, on ne nous engueulait pas, certes .» (CÉLINE , 1932, p. 96)

Dans l'exemple suivant, Céline a employé l'adverbe « *là-bas* » pour faire référence à l'endroit où s'est produit le scandale causé par l'un des patients, que Bardamu a toujours essayé d'oublier, mais c'était en vain et il était toujours hanté par des cauchemars. Il a utilisé cet adverbe pour indiquer Rancy sans répéter le nom de l'endroit dont il parlait :

« Depuis longtemps, je n'étais retourné à Rancy. Tant qu'à être attaqué par le cauchemar, je me demandais s'il ne valait pas mieux aller faire un tour de ce côté, d'où tous les malheurs venaient, tôt ou tard... J'en avais laissé là-bas derrière moi des cauchemars. » (CÉLINE , 1932, p. 522)

Dans l'exemple ci-dessous, la femme que Bardamu a rencontrée en se dirigeant vers Noirceur-sur-la-Lys a parlé des crimes commis par les Allemands dans sa région, elle a dit qu'ils ont brûlé une maison et ils ont tué son petit frère. Dans cet extrait, elle ne mentionne pas spécifiquement où se trouve cette maison, qui a été incendiée par les Allemands, mais elle a donné un indice pour le lieu de la maison en utilisant l'embrayeur « *près* », en supposant que cette maison se trouve à côté de la mairie. Elle a utilisé aussi l'embrayeur « *ici* » pour indiquer que son frère a été tué dans leur maison et elle a utilisé l'embrayeur « *là* » pour indiquer la direction d'où partaient les Allemands.

« Ils ont brûlé une maison près de la mairie et puis ici ils ont tué mon petit frère avec un coup de lance dans le ventre... Comme il jouait sur le pont Rouge en les regardant passer... Tenez ! qu'elle me montra... Il est là... » (CÉLINE , 1932, p. 40)

Dans l'exemple suivant, Céline n'a donné aucun détail sur le village vers lequel le narrateur s'est enfui, à l'exception d'une brève description de celui-ci, qu'il était composé de petites maisons en bois, disposées à droite, à gauche d'une chapelle.

« Un petit endroit coquet que c'était le village, bien éclairé, des maisons en bois, qui attendaient qu'on s'en serve, disposées à droite, à gauche d'une chapelle. » (CÉLINE , 1932, p. 211)

De plus, dans l'exemple ci-dessous, Céline a utilisé un verbe de déplacement « venir » afin de nous faire comprendre que Bardamu n'a pas existé à Topo auparavant, mais qu'il y a été présent récemment.

« À l'arrivée, le lieutenant Grappa se saisit de mes papiers, en vérifia la sincérité, les recopia sur un registre vierge et m'offrit l'apéritif. J'étais le premier voyageur, me confia-t-il, qui soit venu à Topo depuis plus de deux ans. On ne venait pas à Topo. Il n'y avait aucune raison pour venir à Topo. » (CÉLINE , 1932, p. 168)

D'autre part, Céline a employé une autre fois le verbe « venir » sous sa forme infinitive pour nous montrer que Lola n'est pas détenue avec lui en prison, mais plutôt venue pour lui rendre visite :

« Pour Lola, venir me voir dans cette sorte de prison, c'était encore une aventure. Nous deux, nous ne pleurions pas. Nous n'avions nulle part, nous, où prendre des larmes. » (CÉLINE , 1932, p. 70)

Nous pouvons remarquer, dans l'exemple ci-dessous, que Céline a employé aussi les verbes « partir » et « aller » pour affirmer que Bardamu va quitter la maison pour la gare :

« C'est deux jours plus tard que l'accident est survenu. Je devais tout de même m'en aller et juste comme j'étais en train de finir ma valise pour partir à la gare voilà que j'entends quelqu'un qui crie quelque chose devant la maison. » (CÉLINE , 1932, p. 466)

#### **4.1.2 Les embrayeurs temporels**

Les embrayeurs temporels sont des outils linguistiques appelés également déictiques temporels, ces outils désignent les référents temporels. Ils signalent relativement au moment de l'énonciation qui leur sert de repère, une situation de simultanéité, d'antériorité ou à venir. Nous signalons la simultanéité par des adverbes comme : (maintenant, en ce moment, actuellement, ...). Et nous signalons l'antériorité par des adverbes comme : (hier/ avant-hier, jadis, etc...) et

nous indiquons l'avenir par des adverbes comme : (demain/ après-demain, bientôt, etc.).

Nous pouvons indirectement déterminer le temps par des compléments temporels, qu'il s'agit principalement de certains syntagmes nominaux ou compléments circonstanciels de temps (en ce moment, samedi prochain, l'année dernière, depuis une semaine, etc.), de certains adverbes de temps (aujourd'hui, maintenant, hier, demain, etc.) et le temps des verbes, c'est-à-dire les terminaisons de verbes par lesquelles nous connaissons si l'action s'est produite dans le passé ou se produira dans le futur proche.

Dans l'exemple suivant, Céline n'a pas utilisé de temps précis dans ce petit extrait, mais a plutôt utilisé l'adverbe temporel « lendemain » pour nous montrer que cette situation s'est produite le jour qui suit immédiatement celui dont le narrateur parle et dans lequel il est venu à New York.

« Je réfléchis que ce moyen des statistiques devait être aussi bon qu'un autre pour me rapprocher de New York. Dès le lendemain, Mischief, le major en question, me mit brièvement au courant de mon service. » (CÉLINE , 1932, p. 211)

Dans l'exemple ci-dessous, le narrateur était plutôt précis, il a employé l'adverbe de temps « hier » pour nous montrer que les sentiments de mépris qu'il avait l'habitude de montrer à Alcide étaient présents hier, mais maintenant il n'ose même plus lui parler.

« Je n'osais plus lui parler, je m'en sentais soudain énormément indigne de lui parler. Moi qui hier encore le négligeais et même le méprisais un peu, Alcide. » (CÉLINE , 1932, p. 180)

Céline a utilisé l'adverbe « depuis » avant le nombre vingt-quatre pour rendre la période concernée plus précise en indiquant que Parapine restait avec Bardamu pendant 24 mois :

« Parapine accomplissait posément et silencieusement son service technique à mes côtés. Depuis vingt-quatre

mois, il n'avait guère prononcé plus de vingt phrases en tout. » (CÉLINE , 1932, p. 521)

Bien que Céline n'ait mentionné aucun signe du temps, que ce soit une heure ou une date précise, nous pouvons identifier le moment de cette situation en regardant les terminaisons des verbes conjugués et la construction des verbes qui indiquent le moment de l'événement. Nous pouvons aussi souligner des mots qui ont des sens comme « à présent » ce qui équivaut en ce moment, « actuel » qui signifie contemporain de la présente énonciation et « suivant et dernier » qui sont utilisés dans les expressions du temps qui précède le temps où le narrateur parle.

Dans l'exemple ci-dessous, nous voyons la terminaison du verbe « allez » conjugué au présent avec la deuxième personne du pluriel, ce qui montre que le narrateur a fait un acte de marcher qui vient de se produire.

« De quoi vivre ? Mais grand-mère, vous n'allez pas vivre avec vos trois mille francs par an, voyons ! ... La vie a augmenté depuis la dernière fois que vous êtes sortie !...» (CÉLINE , 1932, p. 290)

Dans l'exemple ci-dessous, nous voyons que Céline a employé la locution adverbiale « à présent » pour souligner que Robinson se sentait beaucoup d'anxiété et stress, mais il est devenu moins anxieux dès son arrivée et il a commencé à retrouver sa santé et a pris 3 kilogrammes.

« Je trouvais Robinson beaucoup moins inquiet à présent qu'au moment de son arrivée. Il avait repris de la mine et trois kilos. » (CÉLINE , 1932, p. 521)

## **Conclusion**

Au cours de cette étude, nous avons expliqué le terme de la diégèse et nous avons évoqué sa construction à travers l'étude du cadre spatio-temporel de notre corpus. Et à travers notre analyse, nous soulignons que Céline a employé son énorme capacité pour maîtriser l'intrigue romanesque. Il joue bien avec le temps en utilisant le passé, le futur et le présent, afin de persuader le lecteur de la réalité des événements. Il s'est référé au temps et au lieu de plusieurs manières, y compris

directement, en mentionnant des noms de lieux, des dates et des périodes précises, ou indirectement en mentionnant des embrayeurs spatiaux et temporeux. En effet, Céline fait varier les temps et les lieux pour attirer l'attention du lecteur et le rendre plus concentré sur les événements du roman.

## **Bibliographie**

### **I. Corpus de la présente étude**

CÉLINE (L.-F.), Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, 1932.

### **II. Ouvrages consultés**

BAKHTINE (M.), Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.

GENETTE (G.), Figures III, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE (G.), Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983.

JAKOBSON (R.), Essai de linguistique générale, Paris, Édition de Minuit, 1968.

JARRETY (M.), Lexique des termes littéraire, Paris, Gallimard, 2001.

JEANDILLOU (J.F.), L'analyse textuelle, Paris, Armand Colin, 2007.

KANT (E.), Critique de la raison pure, Paris, Gallimard, 1980.

MAINGUENE (D.), Les termes clés de l'analyse du discours, Paris, Seuil, 1996.

PERRET (M.), L'énonciation en grammaire du texte, Paris, Nathan, 1994.

REUTER (Y.), L'analyse du récit, Paris, Nathan, 2000.

TISSET (C.), Analyse linguistique de la narration, Paris, Sedes, 2000.

TOURSEL (N.) & VASSEVIÈRE (J.), Textes théoriques et critiques, Paris, Nathan, 1994.

### **III. Dictionnaires consultés**

ROBERT (P.), Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, le Robert, 2009.

#### **IV. Revues et articles**

BEST Janice, « Pour une définition du chronotope: l'exemple de Notre-Dame de Paris », Revue d'histoire littéraire de la France, Nov.-Déc, 1989, N°6.

GUESPIN Louis. « Les embrayeurs en discours », In : Langages, 10<sup>e</sup> année, n°41, 1976, Typologie du discours politique.

SOURIAU Etienne, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », Revue internationale de filmologie n 7-8.

#### **V. Webographie**

<https://fr.slideshare.net/tatahanane/les-niveaux-du-narrateur>

(Consulté le 15 Juin 2022).

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Esth%C3%A9tique\\_transcendantale](https://fr.wikipedia.org/wiki/Esth%C3%A9tique_transcendantale)

(Consulté le 2 juin 2023).

بناء العالم الروائي فى " رحله إلى نهايه الليل " للكاتب لويس فرديناند سيلين

دينا عبد الغنى خالد عبد الغنى

معيده بقسم اللغة الفرنسية

كلية الآداب ، جامعه المنيا

[dina11223344@yahoo.com](mailto:dina11223344@yahoo.com)

مستخلص :

يهدف هذا البحث إلى تحليل بناء العالم الروائي في رواية "رحلة إلى نهايه الليل" لسيلين. قبل دراسة العوامل الأساسية للعالم الروائي للرواية، ناقشنا أولاً هذا المصطلح وفقاً للعديد من الكتاب، بما في ذلك جيرار جينيت، الذي عرف هذا المصطلح بأنه العالم المكاني والزمني للرواية. أردنا من خلال هذه الدراسة أن نسلط الضوء على إحدى النظريات الحديثة في علم السرد. تم تطوير هذه النظرية من قبل عالم اللغة الشهير جيرار جينيت. لقد قمنا بتحليل مستويات العالم الروائي وفقاً لهذه النظرية. ولكي نتمكن من تحليلها تناولنا أكثر عناصرها أهمية وهما المكان والزمن وحاولنا من خلال ذلك العمل ان نشير الى الكيفيه الذى اشار بها سيلين الى الاماكن والازمنه ودلاله ذلك واهميه تنوعيه ف طريقه عرضهما . يجب أن توضع أحداث القصة في إطار مكاني وزماني. ونتعرف أكثر على الإطار الزمني المكاني ومواقعه وكذلك القواض وأنواعها التي تشير إلى حالة النطق (الزمان والمكان)، ونحللها لتبين الأمكنة والأزمنة التي يمكن تحديدها والتي لا يمكن تحديدها.