

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

QUELQUES ASPECTS STRUCTURAUX DE DEGRES

DE MICHEL BUTOR

by

Alan MacDonell

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH AND SPANISH

WINNIPEG, MANITOBA

February, 1980

QUELQUES ASPECTS STRUCTURAUX DE DEGRES

DE MICHEL BUTOR

BY

ALAN SCOTT MacDONELL

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

MASTER OF ARTS

© 1980

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.



Acknowledgements

I would like to thank my thesis director, Dr. Enid Marantz, for advice, patience and understanding; Claudine Potvin of the French and Spanish Department for stimulating conversation on Lévi-Strauss and Butor; Marguerite Bodnar-Lagarde for supportive typing.

Table des Matières

	Page
Acknowledgements	i
Table des Matières	ii
Introduction	1
Chapitre	
1 Le personnage comme structure	13
2 Structure formelle	36
3 Structure référentielle	75
4 Structure de dépassement	109
Conclusion	137
Bibliographie	162

INTRODUCTION

Nous trouvons indispensable, avant d'aborder le sujet de cette étude, d'écarter ce qui ne nous concerne pas afin de délimiter notre champ d'intérêt. Cette nécessité nous est imposée par la position de Degrés dans l'oeuvre de Michel Butor. En effet, dans Degrés, Butor semble avoir fait ses adieux, au moins provisoirement, à un genre qu'il avait pratiqué pendant huit ans environ. Cependant, rien ne nous autorise à dire que notre auteur ne reprendra pas son activité de romancier. Il y a d'abord des interviews avec Butor où il suggère que, s'il n'écrit plus de romans, c'est pour des raisons d'ordre pratique:

Pour écrire un roman, dit-il, il faut pouvoir travailler assez longtemps tranquillement, et il se trouve que je suis obligé de gagner ma vie comme je peux. . . . Il est donc beaucoup plus facile pour moi de composer des textes qui soient assez brefs.¹

ou bien parce qu'il veut explorer des genres littéraires voisins du roman:

¹ Robert Mélançon. "Entretien avec Michel Butor," Etudes Françaises, No. 11, févr. 1975, p. 71.

It was necessary for me to see the novel from an outside point of view, and to explore what could be done, if you wish, between the novel and poetry, or between the novel and the essay.²

A ceci il faudrait ajouter que, parmi les ouvrages de Butor postérieurs à Degrés, il y en a qui pourraient, à la rigueur, être appelés des romans. On pense notamment à Portrait de l'artiste en jeune singe, à Matière de rêves, à Matière de rêves II; Second sous-sol, et à Matière de rêves III; Troisième dessous. Finalement, même si un critique prenait le parti d'affirmer que Michel Butor avait abandonné le roman après Degrés, il devrait admettre qu'en tout état de cause cet abandon ne pourrait signifier que le rejet d'une certaine forme du roman. Les ressemblances entre Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification et Degrés sont assez marquées pour nous permettre de parler d'un roman butorien, roman qui ne ressemble en rien au roman d'un Alain Robbe-Grillet ou d'une Nathalie Sarraute. Dans ces conditions il serait difficile de voir dans Degrés le refus en bloc de la totalité de l'activité romanesque contemporaine.

Ces considérations nous mènent à une définition précise de notre position sur Degrés. Si on ne peut pas dire que Michel Butor a, dans ce roman, rejeté le roman comme voie littéraire créatrice, il semble possible d'affirmer qu'il a refusé une certaine conception non seulement du roman, mais de la littérature en tant que telle.

² Stephen Bann, "Interview with Michel Butor," 20th Century Studies, Dec. 1971, p. 44.

Evidemment, cette affirmation n'a rien de surprenant puisque, après Degrés, Butor nous a donné une production littéraire très riche qui dépasse la notion des genres et qui se distingue nettement de la série de quatre romans qui a commencé avec Passage de Milan. Vu de l'extérieur donc, il est clair que Degrés marque un point tournant dans la carrière de Butor. Ce qui nous intéresse dans la présente étude, c'est de trouver, par un examen des structures de Degrés, comment cette transformation s'est faite et quelles en sont les implications esthétiques et philosophiques.

Ainsi donc, nous allons donner une orientation particulière à cette étude structurale de Degrés. Nous distinguons dans ce roman quatre catégories de structures. Il y a d'abord l'intrigue, une structure qui se trouve, sous une forme ou une autre, dans tout roman. Cette première structure n'ayant qu'une importance minime dans Degrés, elle sera traitée brièvement plus loin dans cette introduction. Une deuxième structure, celle représentée par le personnage central du roman, Pierre Vernier, sera examinée dans notre premier chapitre. Pierre Vernier a une fonction précise dans le roman, celle d'être une structure structurante, un personnage apte à créer des structures dont on ne peut comprendre le sens qu'en se référant aux éléments constitutifs de son caractère. Dans les deux chapitres suivants nous verrons des structures créées par Pierre Vernier dans sa fonction de narrateur. Celles-ci se prêtent à une double interprétation, suivant que l'on adopte le point de vue du narrateur, Vernier, ou celui de l'auteur, Butor. Enfin, dans un dernier chapitre, nous prendrons en considération une quatrième structure qui ne

peut être attribuée qu'à l'auteur et qui, pour nous, a une influence décisive sur l'interprétation du roman.

Pour qu'une étude structurale de ce genre soit valable, il faut éviter de parler des ouvrages qui ont suivi Degrés. La raison en est que ce serait une façon anachronique de juger les structures du roman et qui risquerait d'en fausser notre compréhension. En même temps, rien ne nous interdit d'examiner les romans qui ont précédé Degrés puisque le dernier roman de Butor représente, à bien des égards, l'aboutissement des tendances structurales déjà présentes dans Passage de Milan, L'Emploi du Temps et La Modification. Rien ne nous empêche non plus de consulter les écrits théoriques de Butor sur le roman, et surtout ceux des deux premiers Répertoire, réunis dans Essais sur le roman, et qui sont, grosso modo, contemporains de sa production romanesque. Il va de soi que nous aurons intérêt à nous référer constamment à la critique butorienne. Bien qu'il n'existe pas d'étude structurale compréhensive de Degrés, l'importance des structures dans l'oeuvre de Butor est si évidente que très peu de critiques ont laissé de côté cette question. D'une utilité particulièrement grande pour nous sont deux études de Jean Roudaut, "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor", et Michel Butor ou le livre futur,³ deux ouvrages qui fournissent les éléments essentiels de ce que nous appellerons la structure formelle du projet d'écrire de Pierre Vernier et qui nous éviteront des travaux de reconstitution considérables. Mais nous allons surtout nous

³ Jean Roudaut, Michel Butor ou le livre futur (Paris: Gallimard, 1964), et "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor," Saggi e ricerche di letteratura francese, No. 7 (1968), pp. 309-64.

référer à des auteurs qui ne se sont pas penchés sur l'oeuvre de Butor. Nous pensons ici à Jean-Paul Sartre, à Claude Lévi-Strauss, à Leonard B. Meyer, et à d'autres penseurs dans des domaines divers qui nous seront d'une aide précieuse pour situer les structures de Degrés dans un contexte historique, esthétique et philosophique.

Avant de passer à une étude des structures du roman il nous faut, comme on l'a déjà dit, nous livrer à un travail préliminaire: celui de fixer les éléments de la première structure du roman, l'intrigue. Nous ne cherchons, en fin de compte, qu'à établir le cadre temporel de Degrés et à éclaircir quelques questions qui pourraient influencer la compréhension des structures créées par Vernier. En d'autres mots, avant de chercher à répondre à la question "qui parle?", il est bon de savoir ce qui se passe dans le roman.

Pierre Vernier, professeur d'histoire et de géographie au lycée Taine à Paris, entreprend la description d'une heure de classe, projet qu'il caresse depuis longtemps (D., 16).⁴ Son ouvrage, qui est rédigé à l'intention de son neveu, a pour but de rendre celui-ci capable de saisir, de fixer, de situer et d'apprécier cette heure afin que soit créée chez le neveu une nouvelle conscience qui sera apte à donner un ordre à un monde que Vernier perçoit comme chaotique (D., 82). Mais même si l'heure de classe, située en l'automne de 1954, forme le point central de la description, on dirait que le vrai commencement du projet date du voyage de Vernier en Grèce. Son collègue, Henri Jouret,

⁴ Michel Butor, Degrés (Paris: Gallimard, 1960). Toutes les références à Degrés sont tirées de cette édition et paraissent entre parenthèses dans le texte même.

se demande "s'il n'allait pas plus ou moins y consulter l'oracle."
 (D., 293) Si Pierre Vernier n'a pas pu consulter l'oracle à Delphes, c'est en Grèce qu'il a rencontré Micheline Pavin qui aura une influence décisive sur lui et deviendra en quelque sorte son guide spirituel. Entre la fin de ses vacances et le commencement de son ouvrage nous ne savons plus rien de très important sur Vernier sauf qu'il fréquente Micheline Pavin, qu'il est très occupé par la reprise des classes et qu'il parle de son projet à Henri Jouret (D., 15-16). Il ne se décide à se mettre au travail que le 12 octobre 1954, le jour du quinzième anniversaire de Pierre Eller. C'est également le 12 octobre qu'il fait de son neveu son complice dans le projet. Par conséquent, dès le début, Pierre Eller est une des sources principales des informations recueillies par Vernier. En même temps c'est Vernier qui rédige le projet, qui dit "je", quoiqu'il doute, presque dès l'inception du projet, que ce point de vue limité convienne à l'ouvrage en cours. Il décide donc de faire tout raconter par son neveu, bien que ce soit toujours lui qui écrit. Ce changement de voix narrative a lieu vers la fin du premier trimestre:

. . . je fais maintenant tout raconter par mon neveu; il n'en sait rien; mais je vais être obligé de m'arrêter à cause . . . de toute cette fin de trimestre si accablante. (D., 336)

L'oncle devient donc "tu" et c'est le neveu qui dit "je".

Les choses continuent de la sorte jusqu'en janvier:

Puis la nouvelle année est venue, pendant laquelle tout s'est renversé, pendant laquelle ton oncle Pierre est tombé si malade qu'il a été obligé d'abandonner ses classes au troisième trimestre. (D., 336)

Ce bouleversement a été causé par le refus de Pierre Eller de participer au projet, refus motivé par les soupçons de ses camarades. Ceci nécessite encore un changement de narrateur:

Si tu veux que je te lise, si tu veux que je ne sois pas repoussé dès les premières pages, il est indispensable que tu mettes les phrases dans une autre bouche que la mienne (D., 277)

dit Pierre Eller par l'entremise de Pierre Vernier.

Pourtant, il ne faut pas tirer des conclusions hâtives. La citation ci-dessus se trouve à la page 277. A la page 254 on trouve ceci: "Aujourd'hui, mardi 11 octobre, je suis en première, en classe de français." Donc, à la rentrée de l'année 1955, Vernier écrit toujours comme s'il était Pierre Eller. Le problème d'interprétation posé par ces dates est assez épineux. Comment croire que Vernier a pu compléter la première partie de son ouvrage (121 pages) en à peine deux mois tandis que, pour les quelque cent trente pages qui suivent, il lui a fallu presque une année entière? L'explication est dans la maladie de Vernier, mais cette explication semble un peu forcée. Au commencement de l'année scolaire 1954 Vernier a une mine florissante (D., 139). Le jour de son anniversaire, vers le commencement de novembre, il est dit qu'il ne paraît pas ses trente-cinq ans (D., 236). Deux mois après, au début de janvier, sa personne a subi une métamorphose dramatique. Il est devenu méconnaissable: "son visage avait pâli; il s'était voûté, ses yeux avaient une sorte d'éclat sombre." (D., 363) Bientôt après, il doit abandonner ses cours et être hospitalisé, et ce n'est que l'automne suivant qu'il est vraiment rétabli et en état de reprendre

son travail. On n'a pas d'autre choix que d'accepter que, dans l'espace de deux mois, Vernier s'est surmené au point d'avoir sérieusement ébranlé sa santé. Notons à ce propos qu'il s'agit d'un problème d'ordre physique et que Vernier finira par mourir. On est obligé aussi de croire à une longue hospitalisation et à une convalescence qui durent environ six mois, notamment du commencement du troisième trimestre de l'année scolaire 1954-55 jusqu'au commencement du premier trimestre de l'année scolaire 1955-56. Pendant ces six mois Vernier n'enseigne pas et ne travaille pas sur son projet non plus. S'il était donc permis d'imaginer des troubles psychologiques chez Vernier, ce qui cadre d'ailleurs avec les contradictions inhérentes à son caractère, comme on le verra dans notre prochain chapitre, cette inactivité forcée résulterait de l'ouvrage qu'il a entrepris. Mais Butor, par l'hospitalisation et la guérison difficile de Vernier, par des allusions à son état physique déplorable, à son évanouissement et finalement par la mort de Vernier, écarte cette hypothèse, et insiste sur une maladie physique. Ceci est invraisemblable. Rien dans le texte nous laisse supposer que Vernier souffre d'une maladie quelconque et il est difficile d'accepter que quelqu'un puisse mourir du surmenage causé par un projet d'écriture, et ceci dans l'espace de dix-huit mois. Une étude de certains aspects du roman dans les chapitres qui vont suivre montrera que la mort de Vernier s'impose plus par nécessité structurale qu'autre chose. Pour le moment il suffit de remarquer que la maladie et la mort du narrateur obéissent à une logique qui n'est pas celle de l'intrigue romanesque conventionnelle.

Vernier donc, parce qu'il était malade, parce qu'il croyait que les choses allaient s'arranger entre lui et son neveu (D., 365), ne décide

de changer de narrateur une deuxième fois qu'en octobre 1955, environ neuf mois après que Pierre Eller a refusé de le renseigner davantage. Cependant il écrit encore deux chapitres en se servant d'Eller comme narrateur. Par conséquent il ne donne la parole à Henri Jouret que quelques semaines après le 11 octobre 1955, probablement vers le milieu de novembre. On sait que, vers la fin de la troisième partie du roman, Henri Jouret prendra effectivement la parole quand Vernier ne sera plus capable d'écrire. Cependant c'est Vernier qui écrit la plus grande partie de cette troisième partie et cela suppose qu'il consacre quelques mois de plus à la rédaction de son ouvrage. Il est donc impossible de situer sa mort au mois de novembre, bien que le mardi 8 novembre soit, chronologiquement, la dernière date dont il est question dans le roman. On la trouve mentionnée à deux reprises. D'abord à la page 388 il y a cette mention: "Le 8 novembre il est retombé malade." Il s'agit ici de Francis Hutter, déjà malade à la page précédente. Il y a aussi la boîte d'allumettes que le neveu pose "comme en offrande" près de la tête de son oncle mourant (D., 384). Déjà, le 8 novembre, Pierre Eller avait déchiré la feuille de papier sur laquelle il avait écrit son serment, fait à Michel Daval, de ne pas espionner ses camarades. Par la suite il a placé les fragments brûlés de ce serment dans la boîte. Pourtant, comme Eller conserve longtemps cette boîte (D., 383), il ne peut faire le geste par lequel il pardonne son oncle que bien après le 8 novembre.

Jean Roudaut, se basant sur les mêmes pages que l'on vient de citer, arrive à la conclusion que c'est Henri Jouret qui écrit toute la troisième partie, et que la scène finale du roman peut être datée,

"pour la symétrie", du second mardi d'octobre 1956.⁵ Outre que ceci contredit l'affirmation de Vernier qu'il est en bonne santé et prêt à recommencer son ouvrage en octobre 1955 (D., 338, 365), Butor lui-même nous dit qu'Henri Jouret n'intervient réellement que vers la fin du roman.⁶ Dans ces circonstances il semble inutile de s'efforcer d'établir la date précise de l'abandon du projet par Vernier. Cet abandon doit coïncider à peu près avec la scène finale du roman. On peut se contenter de l'hypothèse que ces événements ont lieu environ trois mois après que Vernier a recommencé d'écrire, car il lui aurait fallu au moins cette période pour rédiger les deux derniers chapitres de la deuxième partie et la quasi-totalité de la troisième partie. Il meurt donc vers la fin de l'année 1955 ou au commencement de l'année 1956.

Il reste encore une question à éclaircir. On sait qu'Henri Jouret prend la relève vers la fin du projet. Il ne le fait que parce que Vernier est en train de mourir et ne peut plus écrire. Il faut savoir quand ce moment arrive, non dans la chronologie "réelle" mais dans la chronologie du projet. Autrement on risque de mal interpréter certains faits qui peuvent être compris de deux façons, suivant que l'on les comprend comme étant rapportés par Vernier ou comme étant rapportés par Jouret. Dans le deuxième cas il peut être question de quelque chose que Vernier n'aurait pas pu savoir, ou bien qu'il aurait préféré ignorer, la révélation étant

⁵ Roudaut, "Répétition et modification," p. 339.

⁶ Frédéric St. Aubyn, "Entretien avec Michel Butor," French Review, No. 36 (1962), p. 13.

trop pénible. Butor nous dit que la fonction de Jouret en tant que narrateur est de mettre fin à la machinerie descriptive de Vernier.⁷ Jouret est conscient de cette fonction: il veut seulement étayer la ruine du projet et non pas le mener à bien (D., 385). Il nous en parle pour la première fois à la page 367, ce qui fait de lui le narrateur des deux derniers chapitres au moins. Il semble préférable néanmoins de situer la prise en main du projet par Jouret un peu plus tôt. Les dernières pages du roman contiennent des passages-clef qui montrent l'effet sur Pierre Eller de sa collaboration avec son frère Denis et le serment qu'il fait à Michel Daval qui devient par la suite le symbole du pardon qu'il accorde à Vernier. On trouve un passage du même genre à la page 363:

. . . tu pensais à Micheline Pavin, tu dessinais sur les marges de ton manuel de grossiers corps féminins et tu avais envie d'aller le trouver pour lui dire:

"mais pourquoi n'êtes-vous pas fiancés? Est-ce que tu n'as donc pas envie de l'épouser?"

Il semble peu probable, sinon tout à fait impossible, que Vernier soit l'auteur de ces lignes. Jouret écrit donc, en plus des deux derniers chapitres, au moins une partie du chapitre qui les précède, ce qui fait de lui l'auteur des trente dernières pages environ.

Cette analyse des dimensions temporelles de l'intrigue permet quelques remarques générales sur l'importance de l'intrigue dans la structure du roman. D'abord l'intrigue n'explique pas la

⁷ Ibid., pp. 13-14.

structure, elle sert simplement de support à la structure. Dans ce sens la fonction de l'intrigue de Degrés n'est pas celle de l'intrigue d'un roman d'Alain Robbe-Grillet. Dans La Jalousie, par exemple, si on arrive à comprendre le principe de la succession des "péripéties" on a fait un grand pas vers la compréhension du roman. Pour Butor, établir une chronologie ne constitue qu'un travail d'approche. L'intrigue chez lui est claire et même banale. On peut suivre, avec un peu d'effort c'est vrai, le déroulement des événements qui se succèdent à peu de choses près comme dans un roman traditionnel, mais on ne comprend pas pour autant le sens du roman. Loin d'être la structure dominante, l'intrigue butorienne est tout simplement un point de départ qui permet l'élaboration de structures plus signifiantes. Donc, il faut faire attention à l'intrigue, mais seulement pour ne pas nous égarer dans notre analyse du roman. En donnant trop d'importance à l'intrigue on risque de manquer l'essentiel. La mort de Vernier en est un exemple typique. On a vu qu'elle s'explique mal si on s'en tient à la succession chronologique des péripéties du roman. Sur le plan de l'intrigue tout ce que l'on sait c'est que Vernier est un martyr, mais la vraie explication de sa mort se trouve dans son écriture et non dans le fait qu'il écrit. Seule une étude des autres structures du roman permet de cerner le problème et de le résoudre.

CHAPITRE I

Le Personnage comme structure

Bien que nous fassions ici ce que nous pourrions appeler une analyse psychologique de Pierre Vernier, nous ne nous intéressons pas à lui en tant que personnage, c'est-à-dire en tant qu'homme dont les traits de caractère expliquent les actes, mais en tant qu'écrivain et auteur d'un projet d'écriture qui le définit. Il serait utile, surtout puisque Vernier existe dans un passé historique, celui du roman, de faire à son égard cette critique progressive régressive que Jean-Paul Sartre recommande dans sa Critique de la raison dialectique.¹ Autrement dit, pour comprendre le projet d'écrire de Vernier il faut savoir pourquoi il écrit, ou, pour emprunter la terminologie sartrienne, il faut comprendre la spécificité historique de son écriture. En même temps, un des aspects essentiels de cette analyse du caractère de Vernier, est qu'il n'est pas un personnage historique réel, mais une création de Butor. En tant que telle il est, plus qu'aucun autre narrateur de roman butorien, une structure structurante. Sa fonction dans le roman est moins de narrer une histoire que de créer des structures,

¹ Jean-Paul Sartre, "La Méthode progressive régressive," pp. 60-111 dans Critique de la raison dialectique (Paris: Gallimard, 1960).

et la nature des structures qu'il crée dépend de la structure que représente son caractère. C'est pourquoi il faut faire une double analyse de Vernier, d'abord pour savoir ce qu'il est, et ensuite pour savoir ce qu'il est par rapport à son activité structurante.

La meilleure façon de commencer est de profiter de ce que Vernier est un personnage fictif pour établir, en le comparant à Jacques Revel et à Léon Delmont, ce qu'il n'est pas. Butor est un auteur qui ne se répète pas, et chacun de ses narrateurs crée des structures différentes de celles créées par son prédécesseur. Au niveau des structures, la source des différences est dans les différentes caractéristiques et aptitudes du narrateur. Dans L'Emploi du temps, les deux éléments essentiels du caractère de Jacques Revel sont sa jeunesse (puisqu'il fait un stage et se lie avec d'autres jeunes gens on peut supposer qu'il a environ vingt-cinq ans) et sa naïveté. Cette dernière caractéristique se voit dans sa vie privée où, en quelque sorte, il se laisse déposséder par James Jenkins et Lucien Blaise qui lui enlèvent les deux soeurs Bailly. Sa naïveté se voit également dans son écriture. C'est sa naïveté en tant qu'écrivain qui fait que ses recherches n'ont pas la même portée que celles de Vernier, bien que, dans les deux cas, il s'agisse essentiellement d'un exercice de description. Revel entreprend sa description de Bleston pour une raison contingente et étrangère à la littérature: stagiaire, il se sent menacé par une ville hostile et étrangère. Son écriture a un but spécifique, celui de le sauver de l'influence de Bleston pendant le temps de son stage. La fin du séjour est aussi la fin de l'écriture, et

l'échec de la description n'en est pas un pour Revel, puisqu'il réussit à échapper sain et sauf de la ville.

Léon Delmont, le narrateur de La Modification, est tout le contraire de Revel. Il est un homme mûr, un auteur qui écrit lucidement pour des raisons personnelles, éminemment littéraires, et bien connues de lui. Il veut expliquer l'échec de sa vie et, en ce faisant, trouver une consolation dans l'espoir que d'autres apprendront en le lisant à ne pas faire les mêmes erreurs que lui. Son projet d'écrire a, comme celui de Revel, un terme bien défini, mais ce terme n'est pas une limite chronologique. Delmont aura terminé son projet au moment où il aura réussi à faire voir aux autres son échec, et les causes de cet échec.

Cette petite comparaison, qui laisse de côté les qualités littéraires de L'Emploi du temps et de La Modification, fait ressortir les différentes possibilités des deux narrateurs en question. Delmont est lucide, mais résigné, et surtout, il est lui-même un auteur, plus précisément un auteur omniscient. Revel est naïf, mais plein d'espoir, et plutôt qu'un auteur, il est simplement un personnage qui écrit. Celui-là s'occupe avant tout de sa vie personnelle, et c'est de là que viennent sa lucidité et sa résignation. Celui-ci laisse dans l'ombre sa vie personnelle pour s'occuper de ce qui l'entoure. Il semble donc que, dans le contexte du roman butorien, le narrateur naïf soit propre à explorer l'espace extérieur, et le narrateur lucide à explorer l'espace intérieur. Les deux subissent un échec dans leur vie privée mais réussissent dans leur projet d'écriture, Revel parce qu'il ne voulait, somme toute, que se préserver de l'influence néfaste de Bleston, et Delmont parce qu'il se contentait de décrire aussi exactement que possible son échec. Pourtant, nous savons, depuis

Passage de Milan, que ce qui intéresse Butor dans le roman, c'est moins l'individu ou la société pris séparément que le lien entre les deux. C'est ce qui explique d'ailleurs la technique simultanéïste et unanime de ce premier roman, et il est intéressant de noter que Vernier reprend ces mêmes techniques dans le dernier roman de Butor. Or, on voit mal pourquoi Butor aurait exploré le même terrain par l'intermédiaire d'un narrateur s'il voulait tout simplement communiquer la même idée, le même refus des valeurs bourgeoises. En effet, la fonction du narrateur n'est pas de faire savoir, mais de faire sentir. Le narrateur doit entraîner le lecteur dans un projet d'écriture de sorte que le lecteur découvre la vérité en même temps que le narrateur. Ceci nous révèle les faiblesses de Revel et de Delmont comme narrateurs. Le premier ne peut pas nous mener bien loin, car il n'a pas les aptitudes qui lui permettraient d'aller bien loin lui-même. Delmont, par contre, ne peut pas nous faire de révélation puisqu'il sait, même avant d'écrire, ce qui lui est arrivé, et il ne cherche qu'à nous livrer son expérience. Il est donc auteur plutôt que narrateur. Il s'ensuit que le narrateur idéal, celui qui pourra pousser très loin ses recherches sans toutefois savoir lui-même quelle est la situation, ne sera ni lucide ni naïf. Il sera angoissé, pressentant une vérité mais ne sachant pas la forcer à se révéler. Et surtout, les causes de son angoisse ne seront pas claires: le narrateur idéal sera un personnage ambigu.

Il est vrai que ce n'est que rétrospectivement que l'on découvre le sens et la portée de l'entreprise d'un tel narrateur. Toujours est-il que Vernier est un personnage angoissé et que son angoisse

le motive dans ses recherches en même temps qu'elle l'empêche de les abandonner. Il doit mener à bien sa description ou bien se résigner au désespoir. Il n'est pas clair non plus, ni pour nous, ni pour Vernier, quelle est la source de son angoisse. Pourtant, pour nous au moins, l'ambiguïté de son caractère n'existerait pas sans son projet de description. Si on mettait de côté le fait qu'il écrit, on n'aurait qu'à relever le contraste entre sa vie professionnelle et sa vie privée. Vernier est professeur d'histoire et de géographie, et il a publié quelques articles dont le sujet nous est inconnu, mais qui avaient sans doute un rapport quelconque avec les matières qu'il enseigne. Dans sa vie professionnelle il est donc archi-conformiste: en tant que professeur de lycée, il est chargé d'initier les jeunes aux connaissances acquises par la société dont il fait partie, d'abord par la petite société représentative du lycée et ensuite, par extension, par la totalité de la société française. Plus particulièrement, sa discipline fait qu'il leur communique fatalement l'ethnocentrisme européen. Les cartes dont il se sert pour enseigner l'histoire et la géographie donnent une importance démesurée à la superficie de l'Europe, d'où les nombreuses références au système de Mercator qui fausse, par une projection conique, la représentation du monde. Dans sa vie professionnelle, Vernier exemplifie la sagesse traditionnelle de la société bourgeoise, sagesse que nous devons rattacher au cartésianisme du XVII^e siècle plutôt qu'à l'esprit contestataire d'un Rabelais ou au "Que sais-je?" d'un Montaigne. Même le nom du narrateur nous l'indique. Pierre Vernier, mathématicien du XVII^e siècle, a inventé le vernier,

instrument qui mesure les fractions des divisions d'une échelle graduée.² Le narrateur de Degrés est donc le produit du positivisme scientifique qui informe son enseignement et il n'est pas sans importance de noter que le positivisme est né avec l'humanisme de la Renaissance et que la Renaissance est un thème important du roman. Le positivisme est avant tout une méthode et une doctrine, alors que la caractéristique primordiale de la Renaissance a été la soif du savoir. Vernier ne voit pas que le positivisme peut être exactement le contraire de la vraie recherche des vérités. Par conséquent Vernier, tout en se croyant libéral, est une force réactionnaire dans la société.

Si Vernier ne semble pas se rendre compte que le positivisme va à l'encontre des valeurs humanistes auxquelles il croit si fermement, cela ne veut pas dire qu'il ignore tout à fait la contradiction implicite dans son choix de carrière. Homme sensible et intelligent, il se sent compromis dans sa vie personnelle par les effets nuisibles d'un positivisme qui masque la confusion du monde contemporain. Il est conscient de l'énorme "masse d'informations" qui assaillent l'homme moderne (D., 82) et il nous parle de l'ethnocentrisme d'une société qui se dit humaniste, de:

" . . . cette exclusivité de la civilisation qu'elle continue à s'arroger en dépit de toutes les preuves

² Nous devons ce renseignement à Vivian Mercier qui nous le donne dans son article "Butor. The Schema and the Myth," Mundus Artium, No. 1 (1968), pp. 23-24.

qu'elle a elle-même déterrées, et qu'elle continue elle-même à chercher et produire, nourrissant cette contradiction, ce grand mensonge qui la mine." (D., 91)

Il n'arrive pas pour autant à faire le rapport entre l'effet et la cause. Il ne lui vient pas à l'idée que c'est à la méthode positiviste elle-même qu'il faut attribuer les maux d'une société ethnocentrique basée sur l'exploitation et où il n'y a pas de vraie communication entre les individus. Sachant que les découvertes capitales de la Renaissance auraient été impossibles sans la "nouvelle science", il en conclut que cette même science saurait sauver la société contemporaine, si seulement on faisait une application assez rigoureuse de ses méthodes.

Il nous faut évidemment faire une distinction ici entre la vie professionnelle et la vie privée de Vernier. Sa sensibilité ne se manifeste qu'en dehors de la salle de classe. Comme enseignant, il se sert d'une méthode qui lui permet de survoler et d'enchaîner les faits, tandis que, comme individu, il se sent débordé par des faits qui ne se laissent pas organiser. La conséquence logique, sinon nécessaire, de cette contradiction chez Vernier entre une nature sensible qui ressent vivement l'hypocrisie de la société et un esprit conventionnel, et, il faut le dire, timide, qui ne peut se concevoir en dehors de cette société, c'est son impuissance. On ne veut pas dire par là qu'il s'agisse d'une impuissance physique, bien que ce soit une possibilité à ne pas écarter. Il serait plus exact de dire que Vernier se sent impuissant à agir parce qu'il est comme

dépaysé dans ce monde qu'est le sien. Il n'est pas satisfait des relations qu'il entretient avec ses amis et ses parents, il est de nature solitaire et il a l'impression d'avoir manqué sa vie. En même temps, il ne croit pas que la solution à ses problèmes soit tout simplement d'épouser une femme, de fonder un foyer et de devenir membre à part entière d'une société dont les valeurs sont suspectes. Pourtant les scrupules dont il fait preuve dans sa vie personnelle et qui l'empêchent d'accepter les conventions à l'échelle de l'individu semblent lui manquer dans sa vie professionnelle, car il enseigne ces mêmes conventions à l'intérieur du groupe le plus conventionnel qui soit, le lycée. Pour tourner la difficulté, il invente un projet justificatif.

Loin de nous de blâmer Vernier ou de mettre toutes ses actions sur le compte d'un complexe psychologique dont on ne trouve aucune trace dans le roman. Qu'on se rappelle que Vernier n'existe que dans le monde fictif créé par Butor dans Degrés. Nous sortons de ce monde du moment que nous essayons de psychanalyser le narrateur. Les détails que Butor nous donne sur la vie de Vernier ne servent qu'à expliquer le fait que Vernier écrit, et qu'il choisit d'écrire d'une façon particulière. C'est ce qui fait qu'on peut dire que Vernier a raison d'essayer de vaincre son impuissance en entreprenant ce qui est dans le fond une description de la société en miniature. Dans le contexte de Degrés, son impuissance a ses racines dans le réseau de relations dont il est le centre, et non dans son histoire personnelle. Le microcosme du lycée reflète

le macrocosme de la société et de sa culture. Il y règne la même hypocrisie que l'on trouve dans les textes cités par Butor.

Le Montaigne qui dit:

. . . nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice et vers toute sorte d'inhumanité et cruauté, à l'exemple et patron de nos moeurs. (D., 287)

nous fait penser à la formation que les professeurs donnent aux élèves et plus spécifiquement aux rapports entre Pierre Vernier et Pierre Eller. Il en va de même pour le Saint-Simon qui écrit au sujet de la Révocation de l'édit de Nantes qu'elle:

. . . remplit toutes les provinces du royaume de parjures et de sacrilèges, où tout retentissait d'hurlements de ces infortunés [sic] victimes de l'erreur, pendant que d'autres sacrifiaient leurs consciences à leurs biens et à leur repos. (D., 389)

On pourrait même être trompé, en tant que lecteur, par l'hypocrisie des collègues, élèves, parents et amis de Vernier, car ils essaient tous de maintenir l'illusion d'un ordre social stable et légitime. Pourtant il y a énormément de divorces dans le roman et plus de ménages en voie de désintégration que de ménagesheureux. Il n'y a pas que les Bailly et les Fage qui vont divorcer, il y a aussi les Tavera et les Régnier qui le sont déjà. M. Bonnini perd sa femme, le père d'Alain Mouron est veuf et M. Hubert, un veuf, s'est remarié. Il n'y a que les ménages Eller

et Jouret qui sont heureux, et encore là, pour qui a lu Passage de Milan, on sait que le bonheur des ménages bourgeois est médiocre et superficiel. Ce que l'on remarque chez tous, c'est l'absence de valeurs spirituelles, l'acceptation aveugle des idées reçues et le respect de la tradition et de la stabilité, coûte que coûte. En l'absence de la stabilité, on a recours à la discrétion, autant dire, dans Degrés, à l'hypocrisie.

Dans un tel monde, et étant donné le caractère et la profession de Pierre Vernier, il est normal que celui-ci cherche à résoudre ses problèmes par un moyen détourné. Ce moyen comporte deux éléments. D'abord, Vernier décrit avec autant d'exactitude que possible le monde qui l'entoure. Mais il ne le fait pas, en apparence au moins, pour lui-même. Il associe au projet, dès son inception, son neveu, Pierre Eller, en faisant de ce dernier son collaborateur, et en le désignant comme celui qui, éventuellement, bénéficiera de la description. En agissant de la sorte, Vernier contourne une difficulté majeure. S'il se donnait pour objectif de détruire la société en la dénonçant, ce serait aussi lui-même en tant que professeur, ce serait aussi sa conception du monde qu'il détruirait. La seule solution, c'est de s'efforcer de changer la société, mais à l'intention d'un autre, de son neveu. En d'autres mots, Vernier agit pour des raisons personnelles, mais à cause de sa formation professionnelle, à cause de son caractère foncièrement conservateur, il dépersonnalise ses intentions en les déplaçant vers Pierre Eller.

Le narrateur voit juste, et en ce qui concerne son milieu immédiat, et en ce qui concerne sa culture. Il n'est dupe ni de la façade humaniste d'une société inhumaine ni du mythe du bonheur bourgeois. Sa faiblesse, et la seule limitation à sa clairvoyance, c'est qu'il ne peut se concevoir en dehors de ce monde à l'image duquel il est fait, qu'il ne peut renoncer à sa culture. Cette faiblesse, et la nécessité de vaincre son sentiment d'impuissance, sont aggravées par l'âge de Vernier. Il a trente-cinq ans. S'il avait dix ans de moins, son écriture n'aurait pas ce sens d'urgence et d'engagement qui est absent de l'écriture de Jacques Revel. L'échec de celui-ci ne saurait être définitif car il a toute sa vie devant lui. Si, par contre, Vernier avait dix ans de plus, comme Léon Delmont, il serait ou résigné ou satisfait de sa condition: à quarante-cinq ans, on cherche rarement à changer de vie. Mais Vernier est à un âge où non seulement il peut encore décider de son avenir, mais aussi où il faut en décider puisque, pour lui, la résignation serait une espèce de suicide moral. Lui-même sait qu'il faut prendre parti:

Le mardi, surveillant toujours ces examens, tu t'es mis à penser à cette année qui allait recommencer, à cette vie de solitude et de stérilité qui t'attendait. Il y avait deux moyens d'en sortir: la littérature ou le mariage. (D., 162)

S'il avait pris la décision de se marier, on n'aurait plus à se poser de questions sur son compte. Ce serait, en fin de compte, une répétition de l'histoire de Léon Delmont. Il attendrait dix ans

pour raconter son échec. C'est cette décision d'écrire qui jette une autre lumière sur son caractère, ou plutôt qui le transforme en personnage ambigu. Il devient un personnage tragique dont le modèle ne se trouve ni dans l'Iphigénie ou le Britannicus de Racine, ni dans le Macbeth ou le Jules César de Shakespeare, cités dans Degrés. Il est un Hamlet contemporain, et sa décision d'écrire, loin d'être un acte décisif, est sa façon à lui de formuler en termes impersonnels son problème existentiel: être ou ne pas être. Seulement, si, comme Hamlet, il refuse de se compromettre et, en se mariant, d'accepter un ordre social dont la légitimité est mensongère, il ne sait pas pour autant ce qu'il doit faire pour assumer son être. Pour Hamlet, le mensonge est incarné dans la personne de son oncle, le roi, qu'il doit assassiner. Pour Vernier, héros existentiel autant que tragique, le mensonge est répandu parmi tous les membres de la société, à commencer par lui-même. Pour éliminer le mensonge, il doit d'abord le nommer, et il n'y réussira qu'en condamnant le vieil homme en lui. Pour des raisons de vraisemblance, il ne peut pas savoir qu'en écrivant il va vers sa mort. Il serait difficile de concevoir un individu qui dépense tant d'efforts pour se détruire. En même temps, la motivation de Vernier doit être à la hauteur de la tâche qu'il s'impose. Il doit pouvoir deviner, sans toutefois arriver à l'identifier clairement, le but de sa quête. Il sait que c'est une question de vie ou de mort:

Quand en aurai-je fini Micheline, quand cet obstacle immense sera-t-il franchi, cet obstacle meurtrier, cet

ouvrage couvert de sang? (D., 365)

demande-t-il, tout en ignorant que c'est lui "l'obstacle meurtrier", lui, le professeur modèle qui exemplifie et reproduit les abus de la société qu'il critique.

Jusqu'ici on a établi seulement que, étant donné le caractère et la profession du narrateur, la mort est une conséquence logique de son projet. Il reste à déterminer comment Butor a pu créer un personnage qui soit capable de se diriger tout seul vers la mort. On ne peut le faire que par un examen des intentions conscientes et inconscientes de Vernier. On peut même parler d'intentions cachées, puisque Vernier n'est jamais entièrement de bonne foi quand il en parle. Dans la définition la plus ambitieuse et la plus compréhensive qu'il donne de son projet, il affirme que son livre sera dédié à son neveu, non pas à ce Pierre Eller à qui il parle et qui vient d'avoir quinze ans, mais à:

. . . celui que tu seras devenu dans quelques années, qui aura oublié tout cela, mais à qui tout cela, et mille autres choses, reviendra en mémoire par cette lecture dans un certain ordre et selon certaines formes et organisations qui te permettront de le saisir et de le fixer, de le situer et apprécier, ce dont pour le moment tu es incapable, manquant de ce système de référence que l'on cherche à te faire acquérir,

de telle sorte qu'en toi pourra naître une nouvelle conscience. (D., 82)

La déclaration ne contredit pas ce que nous savons déjà de Vernier, qu'il est idéaliste, pédagogue et écrivain. Sa préoccupation avec les formes et les organisations est bien celle d'un historien et d'un géographe. Il sait que nos perceptions et notre connaissance du monde reflètent la structure de notre conscience du monde, qui reflète à son tour nos valeurs sociales. Pourtant, implicite dans son espoir qu'en Pierre Eller se forme une nouvelle conscience du monde, sans quoi il ne pourra saisir "la masse d'informations" qui "glisse" entre eux et les sépare (D., 82), est l'admission tacite que la conscience du monde qui existe déjà, et qui est celle de Vernier, est fausse. Il faut donc démasquer l'erreur d'une société qui s'estime unique dépositaire d'une civilisation millénaire et qu'il appelle "cette grande contradiction, cette grande fissure, ce grand mensonge qui la mine." (D., 91)

On voit le problème. L'espoir de créer une nouvelle conscience pour les générations futures (qui est aussi l'espoir de Léon Delmont) n'est pas irréalisable, mais il comporte des complications que Vernier préfère passer sous silence. Il n'a pas lui-même une conscience du monde qui lui permette d'établir des rapports authentiques et valables avec ses prochains. S'il l'avait, il n'aurait pas l'idée saugrenue de la créer chez les générations futures par la voie de l'écriture, et cela sans savoir en aucune façon en quoi cette nouvelle conscience peut consister. Or, nous avons vu que Vernier cherche par la littérature à sortir de sa solitude. Il nous est difficile de réconcilier le désir de

Vernier, désir dont il est conscient lui-même, de changer sa vie pour le mieux avec son affirmation qu'il fait tout pour son neveu. D'ailleurs, un problème d'ordre logique se pose: comment le narrateur peut-il savoir s'il a créé pour son neveu une nouvelle conscience, une nouvelle façon de voir le monde, s'il ne la crée pas pour lui-même d'abord? Et pour avoir une nouvelle conscience du monde, ne faut-il pas se débarrasser de la conscience qu'on en a déjà? Si Vernier pense à l'avenir et à son neveu, c'est pour se détourner de la nécessité de détruire sa propre conscience du monde afin d'en avoir une nouvelle. En reportant ses espoirs et ses intentions sur son neveu, il veut éviter de bouleverser sa propre vie, et il dérobe ce procédé cynique sous une apparence d'idéalisme pur, sinon d'abnégation.

Il y a, dans ce concept d'une conscience nouvelle, la première indication de la mauvaise foi de Vernier. On ne peut pas en rester là car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, il est nécessaire d'admettre la mauvaise foi de Vernier afin de récupérer son altruïsme. C'est que le vrai altruïsme est égoïste: on ne peut être idéaliste de bonne foi sans tenir compte de ses intérêts les plus intimes. La mauvaise foi de Vernier trahit ses intentions avouées et, en les trahissant, en révèle les vraies. On doit donc toujours distinguer entre ce qu'il dit et ce qu'il fait, et chercher, dans le projet même, le vrai but de Vernier. Or, un des buts du projet est certainement de créer une nouvelle conscience chez le narrateur par l'intermédiaire de son neveu, et, par conséquent, d'éliminer la vieille conscience et l'ordre social

dont elle dépend. Pour réaliser ce but, il faut une méthode et, du moment que l'on évalue cette méthode, on est frappé par la contradiction flagrante entre les moyens et les fins. Ce n'est pas ici le moment d'entrer dans le détail et d'analyser la structure du projet que Vernier élabore. Il suffit de dire que cette structure, conçue pour critiquer la société, est néanmoins basée sur les principes positivistes de cette même société: les méthodes de recherche heuristiques et impartiales que Pierre Vernier nous expose à tout bout de champ et sa prétendue objectivité ne peuvent déguiser un point de vue bien particulier. Dans son projet comme dans sa profession, Vernier ne comprend pas que les résultats obtenus seront toujours les mêmes tant que les méthodes n'auront pas changé. Il agit un peu comme les anthropologues du XIX^e siècle. Il veut recueillir le plus de faits possibles sur une petite société afin de la décrire avec le plus d'objectivité possible. Cependant, le fait qu'il s'occupe de sa propre société fait éclater l'illusion d'objectivité. Là où l'anthropologue pouvait refuser d'admettre qu'il transformait les faits en les évaluant selon les critères de sa propre culture, Vernier, qui est à la fois sujet et objet de ses recherches, doit demander à l'objet décrit de ne pas réagir sur celui qui décrit. Ce n'est pas la simple proximité physique et chronologique qui crée le problème. Ce sont les proximités affectives, les liens de sang et les conventions sociales qui échappent au contrôle du narrateur et le menacent, lui et son projet. Vernier le prévoit, et

il prévoit autre chose aussi. Il constate qu'une

. . . dissymétrie locale extrêmement forte, le fait que j'habite sur le même palier que toi, pour ainsi dire dans le même appartement, fera sans doute un jour tout éclater. (D., 115)

A la page suivante, il continue dans la même veine pessimiste en disant qu'il doit trouver le moyen de surmonter

. . . ces difficultés qui se dévoilent à moi maintenant, à chaque page, de plus en plus vertigineuses, et qui sont liées aux contradictions mêmes de cette société que nous constituons, élèves et professeurs. (D., 116)

Donc ses problèmes ne sont pas autres que ceux de la société dont il fait partie. Pourtant, au lieu de songer à modifier non pas simplement la structure de son projet mais les principes de base qui autorisent cette structure, il a recours à son imagination pour "pousser encore plus loin" la description. (D., 116)

Il refuse de reconnaître que les contradictions, dans la société comme dans son projet, sont celles d'un positivisme et d'un humanisme périmés et qu'un vernis d'altruïsme venant d'une autre époque sert à dissimuler une exploitation réelle et compréhensive de son neveu, dans le cas de Vernier, d'une classe dans le cas de la société.

Il s'ensuit que les efforts de Vernier, qui vont en croissant mais toujours dans le même sens et suivant toujours des critères positivistes, seront plus propres à reproduire qu'à

démasquer les abus de la société. Ceci pourrait lui permettre tout simplement de s'efforcer à les rendre visibles à Pierre Eller si celui-ci n'avait pas un rôle à jouer dans le projet dont il est la victime. Il ne peut bénéficier du projet que s'il le rejette, s'il refuse d'être le complice innocent de Vernier, ce qu'il ne manque pas de faire. Mais ce qui nous intéresse à cet égard, ce n'est pas le fait qu'Eller en est la victime, c'est le fait qu'il en est la victime désignée. Pour comprendre pourquoi Vernier exploite son neveu plutôt qu'un autre, il faut se demander pourquoi il commence sa description d'une classe qui a lieu le 12 octobre 1954. Il nous dit que :

. . . cette abondance rare de proximités familiales, le fait que je te connaissais intimement, que je pourrais avoir par certains autres professeurs des renseignements sur quelques élèves, sur leur existence à la maison, me décidait à entreprendre la réalisation d'un projet que je caressais depuis longtemps. (D., 15-16)

Notons en passant qu'un projet caressé depuis longtemps par un écrivain ne pourrait être entièrement altruïste. Vernier a sans doute des ambitions littéraires. Ce qu'il est plus important de retenir, c'est que le moment d'entreprendre le projet, tout en étant particulièrement favorable, n'est pas uniquement l'effet d'un hasard. On sait que le destinataire du projet est Pierre Eller. Si on en croit Vernier, un autre élève, par exemple un des frères d'Eller, pourrait tout aussi bien servir à sa place. Pourtant, il y avait une relation spéciale entre le neveu et son

oncle, même avant la mise sur pied du projet. Vernier nous parle d'une "véritable camaraderie" entre lui et Pierre Eller hors de l'enceinte du lycée. (D., 61) Ajoutons que le 12 octobre, jour de l'anniversaire de Pierre Eller, est aussi le jour où il devient le collaborateur de Vernier, et que ce nouveau rapport est fêté de manière solennelle par un repas pris ensemble dans un restaurant. De toute apparence, Vernier centre le projet sur son neveu dès ce moment, bien qu'il ne prenne formellement la décision de le faire que quelques mois plus tard. Il en ressort que l'effet du projet sur la relation entre Vernier et Eller est de les rapprocher encore plus, de faire connaître à Vernier tous les détails sur la vie de son neveu, et de donner un goût de mystère et d'aventure à leur amitié. Tous les deux courent des risques, tous les deux se surmènent, mais Vernier le fait pour lui-même, tandis qu'Eller le fait pour Vernier. Il s'aliène de ses camarades, risque sa santé et ses études pour tenir bon et prouver à son oncle qu'il est capable de dévouement et de loyauté:

. . . "ce n'est plus possible, dit-il, tous mes camarades commencent à se méfier de moi, mais je ne puis pas le trahir, il faut continuer à l'aider,"

et tu refaisais en toi-même ton serment te liant à lui.

(D., 363)

alors que l'oncle abuse de la complaisance de son neveu sans être tout à fait conscient des risques qu'il lui fait courir.

Le même genre d'exploitation est présent dans ses rapports avec Micheline Pavin. Il y a sans doute un élément de

hasard dans le fait qu'il la rencontre l'été qui précède le commencement de la rédaction du projet et dans le fait qu'il tombe amoureux d'elle. Ce qui étonne, c'est qu'il refuse de dépasser un certain seuil dans son intimité avec elle, bien qu'il soit évident que tous deux pensent au mariage. C'est le projet qui fait obstacle:

- - Dites-moi, mon cher Professeur, vous ne croyez pas qu'il serait plus gentil, plus agréable, de se tutoyer?

- - Pas encore.

- - J'ai réussi à vous dérider. Quand cela?

- - Eh bien, quand j'aurai terminé mon ouvrage. (D., 249)

Or, cette hésitation peut être attribuée au fait que Vernier croit qu'il doit choisir entre l'écriture et le mariage. Mais si nous acceptons cette obligation de choisir, comment pouvons-nous expliquer que Vernier associe Micheline au projet de la façon la plus catégorique en lui demandant de lui donner l'ordre de commencer?

- - Vous aurez tous les droits sur moi, dit-il, si vous êtes capable de me donner cet ordre et moi je serai capable alors de mener l'aventure à terme et contre tout. (D., 172)

La réponse est bien simple. Vernier ne choisit pas entre la littérature et le mariage, il choisit le mariage à travers la littérature. Il fait dépendre la consommation de son amour pour Micheline du succès du projet et, pour que cela soit possible, il crée un lien entre son amie et son écriture, tout comme il l'a

fait avec Eller le jour de l'anniversaire de celui-ci. Il agit comme si son projet sera la preuve de son amour pour Micheline et de son amitié pour Eller, mais en fait ce projet ne sert qu'à prouver qu'il lui est possible d'aimer un autre que lui-même.

Ce portrait de Pierre Vernier le montre sous un jour assez fâcheux. En apparence, et les apparences ne sont pas tout à fait trompeuses, il est tout idéalisme, tout dévouement, mais sous les apparences, la mauvaise foi règne. Finalement, ce que Vernier veut, c'est se libérer d'une moralité et d'une culture qu'il reconnaît pour hypocrites. Pour ce faire, il n'hésite pas à se servir des deux personnes au monde qui lui sont les plus chères, et à leur faire partager avec lui les risques qu'il court. Il n'est pas pour autant cynique, et ce serait même une exagération de dire que la mauvaise foi domine chez lui. Pour être entièrement de mauvaise foi, il ne faut pas avoir raison, et ce n'est pas le cas chez Vernier. Autrement dit, il est de mauvaise foi, mais il a raison de l'être. A l'intérieur du monde créé dans Degrés, il y a la même hypocrisie que dans Passage de Milan, bien qu'elle soit moins en évidence. Dans Passage de Milan, l'auteur omniscient nous évite le travail qu'il faut faire pour juger nous-mêmes. Dans Degrés, on est obligé de tirer ses propres conclusions, mais on ne peut guère se tromper. Les seuls rapports solides dans le roman sont basés sur la routine d'un ménage bien organisé (les Jouret), sur les intérêts communs d'un groupe homogène (les élèves qui se mettent ensemble pour bâcler leurs devoirs), sur la solidarité de classe ou de

profession (les élèves, les professeurs), et sur une parodie des relations commerciales (les échanges de timbres). Dans ce monde que Butor dépeint par l'intermédiaire de Vernier, il n'y a pas de place pour l'amour ou l'amitié. La raison d'être des divers groupes est la stabilité et le confort, obtenus par l'exploitation mutuelle plutôt que par la collaboration désintéressée.

Seul de tous les professeurs du lycée Taine, Vernier refuse d'accepter tranquillement le bonheur qui est à sa portée, lui seul essaie de concevoir une conscience nouvelle, et d'échapper à la routine bourgeoise. Et pourtant, il sait qu'il ne peut pas s'isoler, s'évader des autres. Vernier est un homme qui croit profondément à la société, en dépit de sa nature solitaire. C'est la raison pour laquelle il associe Micheline Pavin et Pierre Eller au projet: sans ces deux collaborateurs, le rêve d'un monde meilleur n'a pas de sens. En ceci, on ne peut pas dire que Vernier agisse en partie par mauvaise foi et en partie par bonne foi. Il agit comme il peut, et, suivant le caractère que Butor lui donne et les circonstances dans lesquelles il le place, comme il doit. Le résultat en est que Vernier va fatalement mourir, tant à cause de la structure qu'il est qu'à cause de son activité structurante. La mort est la conséquence inévitable de son incapacité à reconnaître que la conscience nouvelle qu'il cherche ne pourra exister qu'au prix de la conscience qu'il est. Par la mort, il rachète son exploitation de son amie et de son neveu. Finalement, par la mort, il met fin à son

projet tout en lui donnant un sens. Il choisit sa mort, et ainsi il dépasse, par le seul moyen qui lui reste, le martyre, les contradictions insupportables de sa description.

CHAPITRE II

Structure formelle

La question du personnage envisagé comme structure structurante une fois réglée, on peut aborder les deux structures de base du projet d'écriture de Pierre Vernier. Il s'agit de la structure formelle, que Vernier élabore consciemment et qui peut être schématisée, et de la structure référentielle, constituée à partir des textes scolaires cités par Vernier tout le long de son ouvrage et choisis en grande partie par Butor pour ses propres fins, qu'il ne faut pas pour autant confondre avec celles de Vernier. C'est la première de ces deux structures qui fera le sujet de ce chapitre puisque, de toute évidence, ce sont les implications théoriques et philosophiques du projet qui motivent le choix des allusions historiques et littéraires qui foisonnent dans Degrés.

Il faut préciser tout de suite que le fait que c'est Pierre Vernier qui élabore la structure du projet ne nous oblige pas à nous cantonner dans les limites de ses conceptions et théories. Ces dernières peuvent bien nous fournir un point de départ, mais rien de plus, car les intentions de Vernier ne sont pas identiques avec celles de Butor. Par exemple, quand Vernier décide de changer de narrateur à la fin de la deuxième partie du roman, c'est pour une raison contingente: il ne peut plus faire croire que son neveu

participe activement à l'élaboration de l'oeuvre en cours. Si nous en restons là, l'introduction d'Henri Jouret comme narrateur semble accidentelle. En effet, pourquoi Vernier aurait-il fait parler Henri Jouret quand il aurait très bien pu reprendre lui-même la parole? Quand on songe que le résultat de ce changement, c'est de créer une belle symétrie pronominale dans le projet et que cette symétrie ne s'explique que par les écrits théoriques de Butor, on voit que la structure de l'oeuvre entreprise par Vernier admet au moins deux interprétations, la sienne propre, et celle de l'auteur. Ceci ne veut pas dire qu'il faut donner moins d'importance à la structure que Vernier imagine pour son oeuvre qu'à celle que Butor lui aurait donnée en surimpression. Rien n'autorise une telle préférence, et, qui plus est, faire de Vernier le simple porte-parole de Butor, c'est nier au roman un des éléments de sa structure. Or, Degrés est un roman qui vaut justement par la parfaite adaptation de ses multiples structures. Le narrateur, par sa clairvoyance et par son intelligence, est en mesure de deviner quelles sont les vraies implications de son projet, et c'est en grande partie sa clairvoyance qui l'empêche d'abandonner le projet. Il n'y a pas de division nette et claire entre narrateur et auteur. C'est pourquoi, au lieu de faire valoir le concept structural de l'auteur au dépens de celui du narrateur, il est plus intéressant de chercher leur point de rencontre, et de le chercher au niveau de la structure du projet.

Un travail préliminaire s'impose: le rétablissement de la structure. La tâche est facilitée par l'ouvrage de Jean Roudaut, "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor", et par une interview de Butor avec Frédéric St. Aubyn où Butor éclaircit quelques points difficiles.¹ Pierre Vernier veut, dans ses propres mots, faire "la description d'une classe." (D., 16) Pour réaliser son ambition, il organise les faits qu'il recueille de façon à donner à son projet une certaine structure. Celle-ci, assez compliquée même dans les premiers chapitres, évolue pendant le cours de la description et devient de plus en plus complexe. Le projet est divisé en trois parties. Dans la première partie, Vernier groupe les élèves et les professeurs d'une classe de seconde par triades et s'efforce de situer les groupes ainsi formés les uns par rapport aux autres et par rapport aux heures auxquelles ils se trouvent réunis. L'heure centrale de la description est toujours la classe sur la découverte et la conquête de l'Amérique qui se déroule de 15 à 16 heures du 12 octobre 1954. Dans la deuxième partie, les triades sont abandonnées et les élèves et professeurs sont réunis en groupes de deux. Dans la troisième partie, Pierre Vernier parle à la première personne à son neveu Pierre Eller et, entre autres, d'Henri Jouret, qu'il désigne par

¹ Jean Roudaut, "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor," Saggi e ricerche di letteratura francese, No. 7 (1968), pp. 309-64 et Frédéric St. Aubyn, "Entretien avec Michel Butor," French Review, No. 36 (1962), pp. 12-27.

le pronom "il". Dans la deuxième partie, les rôles sont en partie inversés: c'est Pierre Eller qui est censé dire "je" à Pierre Vernier alors que Jouret est toujours évoqué à la troisième personne. Dans la troisième partie, nouvelle inversion: c'est Jouret qui dit "je" à Eller et c'est Vernier qui est désigné par "il". On sait que plutôt que de changement de narrateur il s'agit de changement de voix narrative, et qu'en réalité c'est toujours Vernier qui écrit la deuxième section et la première partie de la troisième section où Henri Jouret finit par prendre la relève. Pour les fins de cette discussion, nous pouvons laisser de côté le fait que c'est vraiment Henri Jouret qui écrit à la fin puisqu'il se soumet entièrement au dessein du premier narrateur: "Il s'agit pour lui simplement de . . . montrer que ça se termine à tel endroit."²

Chaque partie du projet comporte sept divisions. Dans chaque division de la première partie, trois nouveaux personnages sont introduits; dans chaque division de la deuxième partie on voit deux nouveaux personnages; dans chaque division de la troisième partie paraît un seul nouveau personnage. A la fin du projet, on a vu tous les camarades de classe de Pierre Eller et tous leurs professeurs, soit un total de onze professeurs et trente-et-un élèves. Dans la première partie, les membres des triades sont liés par des relations de parenté, relations qui deviennent de plus en plus lâches, jusqu'à devenir, dans la dernière triade, ce qu'on

² St. Aubyn, "Entretien avec Butor," pp. 13-14

pourrait appeler des relations négatives. La première des sept triades est composée de Pierre Eller et de ses deux oncles, Pierre Vernier et Henri Jouret. La quatrième est composée de Francis Hutter, de M. Hutter, lointain parent de Francis qui ignorait jusqu'à son existence avant de l'avoir comme élève dans sa classe d'allemand, et de Jean-Pierre Cormier, dont le lien généalogique avec les deux autres "reste dans le vague". (D., 62) Dans la dernière triade, on voit Maurice Tangala, un noir, avec M. Mornet, professeur de gymnastique, et l'abbé Gollier. Dans la deuxième partie, les nouvelles unités de deux sont liées par des relations de voisinage. Celles-ci, comme Butor nous le dit dans son interview avec St. Aubyn, deviennent aussi de plus en plus lâches.³ Dans la dernière partie, il n'y a pas de liens entre les nouveaux personnages qui interviennent.⁴

A ceci il faut ajouter que les premiers personnages, parmi lesquels les liens de parenté et de voisinage sont les plus forts, prennent de plus en plus d'importance à mesure que la description suit son cours. Un personnage, une fois mis en scène, paraît à des intervalles réguliers. C'est ainsi que les relations de parenté entre Vernier, Eller et Jouret, les membres de la première triade, sont transformées en relations de voisinage dans la deuxième

³ Ibid., pp. 21-22.

⁴ Ibid.

partie. Vernier et Eller sont toujours groupés ensemble du fait qu'ils habitent le même immeuble et que leurs appartements sont au même palier, tandis qu'Henri Jouret se retrouve toujours avec Alain Mouron, membre de la deuxième triade, et qui habite le même immeuble que lui. Plus important, les premiers personnages sont ceux qui sont évoqués le plus souvent dans les descriptions ultérieures. Vernier ne quitte pas la première triade pour décrire la deuxième. Il examine d'abord la première, ensuite la première et la deuxième, ensuite la première, la deuxième et la troisième, et ainsi de suite. L'introduction de nouveaux personnages est toujours accompagnée d'une description des personnages déjà introduits, et surtout des personnages des deux premières triades. Par conséquent, ceux-ci occupent une place démesurément grande dans la description. Non seulement la fréquence de leurs apparitions est plus élevée que celle des autres personnages, mais aussi, du fait même qu'ils sont vus le plus souvent, ce sont eux que l'on connaît le mieux. Ceci, on le verra plus loin, en plus d'être le résultat des critères de la structure du projet, est très révélateur des préoccupations et des problèmes de celui qui décrit.

On a dit que Michel Butor est un auteur qui ne se répète pas. Il aurait fallu dire que c'est un auteur qui ne se répète jamais inutilement et sans ajouter des complications ou des modifications des techniques déjà employées. En fait, si Pierre Vernier trouve nécessaire de multiplier les heures et les jours dans sa description d'une classe, c'est pour la même raison pour

laquelle Jacques Revel ne peut pas se limiter à une chronologie linéaire dans sa description de son séjour à Bleston. Le moment dont on parle est toujours influencé par trois autres moments, le moment qui le précède, celui qui le suit, et celui de l'écriture. D'où l'impossibilité d'isoler un moment des autres et la prolifération de moments dont il est question dans la description. Or, Vernier doit faire face à des difficultés qui sont épargnées à Revel. D'abord, la structure temporelle de sa description est ouverte, tandis que celle de Revel commence avec son arrivée à Bleston et finit avec son départ. Jusqu'à la page 186, Vernier utilise un immobile présent narratif pour décrire l'heure pivot et pour la distinguer des autres heures qui interviennent dans sa description. Par conséquent, dans la première moitié du projet, il y a deux présents, celui de la leçon centrale (précédée et suivie par des heures décrites au passé), et celui de l'écriture. La décision, prise à la page 186, de décrire la leçon au passé simplifie quelque peu les choses. Mais il y a une troisième difficulté à côté de laquelle les deux autres sont insignifiantes. Là où Revel n'a que lui-même comme sujet et objet, puisqu'il tient un journal, Vernier doit tenir compte de tous les membres d'une classe et de leurs professeurs. Le nombre d'unités temporelles est donc multiplié par un facteur de quarante-deux, car pour chaque heure que Vernier introduit dans sa description il doit, en principe au moins, situer les activités de quarante-deux individus. Jean Roudaut, en



substituant des chiffres aux noms propres, a établi des schémas qui montrent, mieux qu'aucune explication verbale, les permutations géométriques qui résultent d'un tel projet. Puisque nous ne nous intéressons ici qu'aux personnages les plus importants, nous ne donnerons que les noms des membres des deux premières triades, avec les chiffres correspondants :

- | | |
|-------------------|-----------------|
| 1. Pierre Vernier | 4. Alain Mouron |
| 2. Pierre Eller | 5. René Bailly |
| 3. Henri Jouret | 6. Michel Daval |

Le premier tableau montre l'importance de ces personnages. Il s'agit du 12 octobre 1954. Des tableaux semblables peuvent être dressés pour les seize journées dont il est question dans la première partie. Dans les tableaux II et III, qui se rapportent respectivement au 11 et au 13 octobre, on voit que la symétrie établie dans le premier tableau persiste, avec seulement un nombre décroissant de références à mesure que l'on s'éloigne du 12 octobre. Le tableau IV donne une indication de la structure globale de la première partie du roman. Comme Roudaut le dit lui-même, ce tableau est lacunaire, ne retenant que trente-neuf des soixante-quinze "strophes" de la première partie.⁵ Il faut, pour montrer la structure du roman dans toute sa complexité, avoir recours à un des plans de travail de Butor, reproduit dans Le Nouveau Roman de Jean Ricardou (nous n'en donnons ici, dans le tableau V, qu'une représentation approximative qui, toutefois, reste fidèle,

⁵ Pour Roudaut, chaque apparition d'une triade, d'un groupe de deux individus ou d'un seul individu constitue une strophe.

I

heures	Chapitres						
	1	2	3	4	5	6	7
18							
17					1-2-3	4-5-6	7
16			1-2-3	4-5-6	7-8-9	10-11-12	13-14
15	1-2-3	4-5-6	7-8-9	10-11-12	13-14-15	16-17-18	19-20-21
14		1-2-3	4-5-6	7-8-9	10-11-12	13-14-15	
13				1-2-3	4-5-6	7	

Roudaut, "Répétition et modification," p. 327.

II

heures	Chapitres					
	1	2	3	4	5	6
17						1
16				1-2-3	4-5-6	7-8
15		1-2-3	4-5-6	7-8-9	10-11-12	13-14-15
14			1-2-3	4-5-6	7-8	
13					1	

Roudaut, "Répétition et modification," p. 328.

III

heures	Chapitres						
	1	2	3	4	5	6	7
17							1
16					1-2-3	4-5-6	7-8
15			1-2-3	4-5-6	7-8-8	10-11-12	13-14-15
14				1-2-3	4-5-6	7-8	
13						1	

Roudaut, "Répétition et modification," p. 328.

Jours	Chapitres						
	1	2	3	4	5	6	7
Mardi 9 Nov							1-2-3
Mardi 26 Oct							1-2-3
Mercr 20							1-2-3
Mardi 19					1-2-3	4-5-6	7-8-9
Lundi 18						1-2-3	7-8-9
Vedr 15							1-2-3
Jeudi 14							1-2-3
Mercr 13							1-2-3
Mardi 12	1-2-3	4-5-6	7-8-9	10-11-12	13-14-15	16-17-18	19-20-21
Lundi 11		1-2-3	4-5-6	7-8-9	10-11-12	13-14-15	
Dim 10			1-2-3	4-5-6	7-8-9		
Sam 9				1-2-3			
Mercr 6					1-2-3		
Mardi 5			1-2-3	4-5-6	7-8-9		
Lundi 4				1-2-3			
Mardi 28 Sept				1-2-3			
Mardi 14 Sept				1-2-3			

Roudaut, "Répétition et modification," p. 330.

v

Mardi, 12 octobre 1954		Mercredi 13 octobre			I			II			III		
7													
4													
24													
23													
22													
21													
20													
19													
18													
17													
16	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37												
15	1 2 3 4												
14	1 2 3 4												
13	1 2 3 4												
12	1 2 3 4												
11	1 2 3 4												
10	1 2 3 4												
9	1 2 3 4												
8	1 2 3 4												
7	1 2 3 4												
6	1 2 3 4												
5	1 2 3 4												

Jean Ricardou, Le Nouveau roman (Paris: Editions du Seuil, 1973), p. 38.

heures	Chapitres						
	1	2	3	4	5	6	7
	1	2	3	4	5	6	7
3							
2							
1						2	
24						2	
23					1	3	
22					5	6	
21					5	7	
20					5	8	
19					5	8	
18			1		4	9	
17					4		
16					4		
15					3		
14	22				3		
13	23				3		
12	24	1			5		
11	25	1			6		
10	26	2			7		
9	27	2			7		
8	28	3			8		
7	29	3			8		
6	30	4			9		
5	31	4			9		
4	32	5			10		
3	33	5					
	34						
	35						

Roudaut, "Répétition et modification," p. 343.

croyons-nous, au schéma de Butor). Nous possédons maintenant suffisamment de renseignements sur la première partie pour pouvoir apprécier les aspects essentiels de la structure du projet. Il ne reste qu'à revenir aux tableaux de Roudaut pour montrer ce qui est suggéré par le plan de travail de Butor, à savoir que même quand, dans la deuxième partie, les personnages sont pris deux par deux, les mêmes configurations structurales sont encore évidentes. Dans notre dernier tableau il s'agit toujours du mardi 12 octobre.

Ces schémas nous aident beaucoup à nous représenter mentalement la structure du projet. Ils ne font pas voir pourtant les rapports spatio-temporels. Chacune des heures est située dans l'espace aussi bien que dans le temps. Le plus souvent, il s'agit des heures de classe. On se trouve donc au lycée mais dans des salles de classe différentes. Dans une interview avec Susan Witt, Butor nous dit:

. . . in Degrés, in the French school, you have the wonderful correlation: when you know the time you know the place . . . You have a group of marvelous syntactic relationships.

It is then possible after a few pages - - a few: one hundred - - to know where somebody is when you meet only a quotation.⁶

Ce n'est pas tout: il y a des heures où l'on se trouve hors

⁶ Susan C. Witt, "The Equivocal Truth," Mosaic, No. 8 (1974), p. 49.

de l'enceinte du lycée. Dans son livre sur Butor, Jean Roudaut nous fait remarquer que, même pendant leurs heures de liberté, les élèves et les professeurs restent dans un espace relativement clos.⁷ André Helbo affirme même que tous les lieux de résidence répartis entre élèves et professeurs sont situés le long du boulevard Saint-Germain "qui fait office de frontière".⁸ Et quand ils sortent du quartier, par exemple à l'époque des vacances, ils se retrouvent, un peu comme chez Proust, sur les mêmes plages et dans les mêmes hôtels. Le seul personnage que l'on voit s'éloigner de tous les autres est le personnage le plus solitaire du roman, Pierre Vernier.

La chose la plus remarquable révélée par les schémas que l'on vient de reproduire est que, superficiellement au moins, le projet de Vernier est réussi. Non seulement il fait entrer en scène tous les élèves et leurs professeurs, mais aussi, peut-être à son insu, il existe dans le projet une symétrie qui trahit son intention de tout centrer sur son neveu. En effet, avec une régularité mathématique, Pierre Eller entre en scène plus souvent que tout autre individu, à l'exception de ses deux oncles. Les passages où il figure dans le projet sont, en général, plus importants que ceux consacrés aux autres. Au fur et à mesure que les liens entre

⁷ Jean Roudaut, Michel Butor ou le livre futur (Paris: Gallimard, 1964), pp. 86-88.

⁸ André Helbo, Michel Butor, vers une littérature du signe (Bruxelles: Editions Complexe, 1975), p. 139.

Eller et ses camarades et professeurs deviennent plus lâches, on voit ces derniers moins souvent et pendant moins de temps. Le dernier élève à entrer en scène, et qui est vraisemblablement à peine connu d'Eller, reste, pour ainsi dire, à l'ombre :

Au moment où ton oncle sort Bertrand Limours s'efface pour le laisser passer. (D., 385)

On pourrait ajouter, en se référant à l'observation de Benveniste sur la corrélation de subjectivité propre au couple "je/tu"⁹ que, grammaticalement aussi, Eller est au centre du projet. Il est toujours "tu" ou "je" tandis que, dans la troisième partie, son oncle Pierre devient "il" et son oncle Henri Jouret est "il" dans les deux premières parties. En dépit de tout ceci, on a nettement l'impression que, si Vernier réussit dans ses efforts, c'est par son sacrifice final et non pas à cause de la nature du projet lui-même.

Pour savoir pourquoi le projet tel qu'envisagé par Vernier aboutit à l'échec, on doit revenir d'abord à la motivation de Vernier, qui veut créer une nouvelle conscience du monde, et ensuite à la dichotomie entre son idéalisme foncier et les méthodes positivistes qui président à la conception comme à la réalisation de son projet.

⁹ Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1966), p. 232.

Il va de soi que le positivisme ne peut créer un absolu. Or, ceci est précisément ce que Vernier espère faire dans la description qu'il fera de sa classe. Il veut créer une nouvelle conscience en faisant une description absolument complète d'une heure de classe, en situant diachroniquement et synchroniquement une tranche de réalité. Mais la description synchronique d'une heure est impossible, puisqu'on ne peut pas épuiser tous les moments qu'elle contient. Et la description diachronique est également impossible, puisque le nombre d'heures qu'il faut examiner est infini. Dans les deux cas, l'impossibilité vient du refus de la part du narrateur de s'avouer qu'en réalité son point de vue est subjectif. La conséquence en est qu'il n'y a pas d'écart différentiel entre les unités de la description, que ce soit entre les individus ou entre les heures. En principe, chaque élève, chaque professeur, chaque heure a la même importance et mérite la même attention. Il est vrai que Vernier s'intéresse principalement à son neveu et à la leçon centrale, mais les principes de l'investigation ne tiennent pas compte de cet intérêt spécial, c'est-à-dire de la subjectivité de celui qui mène l'enquête. C'est ainsi qu'il y a dans

Degrés:

. . . la mise en branle d'une sorte de machinerie descriptive. Cette machinerie descriptive est fondamentalement inachevée. Elle ne peut pas terminer.¹⁰

Butor ajoute qu'une catastrophe intérieure devait arrêter la machinerie,

¹⁰ St. Aubyn, op. cit., p. 20.

et on verra plus loin quelle est cette catastrophe. Pour le moment, on peut se contenter de la constatation que la méthode positiviste ne saurait atteindre le but transcendantal que Vernier s'est proposé.

L'inadéquation de la méthode est mise en évidence aussi par les changements dans la structure. On a vu que le premier changement de narrateur était voulu, alors que le deuxième était rendu nécessaire par la révolte de Pierre Eller, et le troisième par la mort du narrateur. Les changements survenus en cours de route ont influencé la structure, indépendamment de la volonté de Vernier. On pourrait en dire autant pour l'abandon des triades et ensuite des groupes de deux, abandon qui ne peut être attribué à une décision objective prise par Vernier au moment où il inaugure l'oeuvre, mais qui est plutôt le résultat inévitable des dissymétries involontaires qui deviennent de plus en plus flagrantes. Vernier habite le même étage et le même immeuble que son neveu Pierre Eller, tandis qu'Henri Jouret, le dernier membre de la première triade, habite dans le même immeuble que le premier membre de la deuxième triade, Alain Mouron. Les deux autres membres de cette triade demeurent dans des immeubles contigus. Le changement de structure de la description ne dépend donc pas de celui qui décrit mais de ce qui est décrit. C'est une idée primordiale chez Butor que, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes et que, dans un monde en constante évolution, "les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer

tous les nouveaux rapports ainsi survenus."¹¹ Les modifications apportées à la structure du projet dévoilent les faiblesses de la conception originelle, sa tendance à déformer la réalité qu'en principe elle doit décrire et son incapacité à rendre compte de tous les rapports qu'elle découvre. Butor crée progressivement, sans que Vernier en soit conscient, une structure qui est fidèle à la réalité, puisque c'est la réalité qui se montre à travers les carences de la structure du narrateur. Dans ce sens, la structure du projet est soit le négatif de la réalité soit le moyen de révéler l'impossibilité de tout projet de ce genre.

On voit jusqu'à quel point le narrateur de Butor peut servir à illustrer les théories de l'auteur. Dans ses "Recherches sur la technique du roman", on trouve la remarque suivante:

Dès qu'il y a deux personnages importants, et qu'ils se séparent, nous serons obligés de quitter quelque temps les aventures de l'un pour savoir ce que l'autre fait pendant la même période.

Tout personnage nouveau, à y regarder d'un peu plus près, amène des explications sur son passé, un retour en arrière, et bientôt ce qui sera essentiel pour comprendre le récit, ce ne sera pas seulement le passé de tel ou tel, mais ce que les autres en connaissent ou ignorent à tel moment.¹²

¹¹ Michel Butor, Essais sur le roman (Paris: Gallimard, 1969), p.10.

¹² Ibid., pp. 112-113.

Ce sont là les mêmes problèmes que Vernier rencontre dans sa description, mais attribués ici au seul roman traditionnel. Vernier devient en quelque sorte un romancier traditionnel égaré dans un nouveau roman, avec cette différence que Vernier ne "crée" pas et donc n'a aucun moyen de faire naître ex nihilo ou même de modifier ce qu'il rapporte. Dans le roman traditionnel, l'auteur peut organiser les faits pour que tout s'explique à la fin, ce qui donne l'impression d'un monde stable. Dans une description de la réalité basée sur la prémisse que tout s'explique à la fin, comme dans un roman, tout finit dans la confusion. Il s'ensuit que pour dissiper la confusion il faut trouver une prémisse autre que celle de Vernier.

La structure du projet n'est pas signifiante seulement par son incapacité à organiser le monde qu'elle décrit. Tant qu'on se borne à relever les insuffisances de la structure, on fait comme si Vernier seul l'avait créée. Il est évident que tel n'est pas le cas. Dans un essai sur le roman et la poésie, Butor donne son propre point de vue :

En élargissant le sens du mot style, ce qui s'impose à partir de l'expérience du roman moderne, en le généralisant, en le prenant à tous les niveaux, il est facile de montrer qu'en se servant de structures suffisamment fortes, comparables à celles du vers, comparables à des structures géométriques ou musicales, en

faisant jouer systématiquement les éléments les uns par rapport aux autres jusqu'à ce qu'ils aboutissent à cette révélation que le poète attend de sa prosodie, on peut intégrer en totalité, à l'intérieur d'une description partant de la banalité la plus plate, les pouvoirs de la poésie.¹³

Une autre citation tirée du même essai, et qui traite des liens entre poésie et structure, pourrait servir de clef à notre lecture de Degrés car Butor précise que:

. . . ce sont des pans entiers de banalité, de réalité quotidienne, qui, transfigurés par la lumière des formes fortes, vont luire d'une phosphorescence inattendue.¹⁴

On peut ainsi soutenir, comme Jean Roudaut l'a fait, que, par le jeu des répétitions et des modifications, la symétrie de la structure du projet de Vernier transforme en poésie la banalité du monde lycéen.¹⁵ Pourtant il faudrait préciser que cette poésie reste au niveau des structures. Dans un autre essai sur Degrés Roudaut dit que:

Par sa rigueur et son exactitude, cette forme est essentiellement poétique; un récit ne peut pas être

¹³ Ibid., p. 16.

¹⁴ Ibid., p. 45.

¹⁵ C'est la théorie dont Roudaut fait la démonstration dans "Répétition et modification."

dissocié de la manière dont il est exprimé; dans le roman comme dans le sonnet, l'organisation de la matière est primordiale.¹⁶

Cependant un nouveau problème se pose ici, et notamment que les schémas de Roudaut ont tendance à faire abstraction de la matière du roman. Même pour le sonnet, on a beau connaître la théorie de sa structure, dès qu'on s'aperçoit qu'un sonnet en particulier ne se conforme que superficiellement à la théorie et que d'ailleurs les effets poétiques dudit sonnet ne viennent pas de la structure telle que spécifiée par la théorie, il faut chercher ailleurs l'explication de ces phénomènes. Dans Degrés, la poésie du texte se fait sentir dans des passages isolés, et qui ont en eux-mêmes une qualité lyrique; d'autre part, la technique analytique de Roudaut, qui réduit les apparitions des personnages à de simples chiffres représentant des strophes, suggère une parfaite régularité qui n'existe pas dans le texte.

Il y a des passages d'une importance primordiale dans Degrés et qui, pour une raison qui reste à déterminer, sont rapportés dans un langage qui les distingue des autres passages. Souvent il s'agit des réflexions de Pierre Vernier ou d'Henri Jouret sur le projet. Considérons par exemple le passage suivant:

. . . de telle sorte qu'en toi pourra naître une nouvelle conscience, et que tu deviendras apte à saisir justement cette énorme masse d'informations

¹⁶ Jean Roudaut, "Mallarmé et Butor," Cahiers du Sud, No. 57 (1964), p. 31.

qui circule, à l'intérieur de laquelle, comme dans
un fleuve boueux et tourbillonnant, tu te meus igno-
rant, emporté,

qui glisse sur toi, qui se gâche, se perd, et
se contredit,

qui glisse sur nous tous, sur tous tes camarades
et tous tes maîtres qui s'ignorent mutuellement,

qui glisse entre nous et autour de nous. (D., 82)

Remarquons tout d'abord que le vocabulaire de ce passage ne ressemble en rien à celui des passages descriptifs. Des expressions comme "une nouvelle conscience", "un fleuve boueux et tourbillonnant" et "tu te meus" donnent à cette longue phrase proustienne un intérêt et une intensité plus grands que ceux des passages qui le précèdent et le suivent. Le morceau, qui n'est, d'ailleurs, que la moitié d'une phrase complète, est divisé en deux parties. A chaque partie correspondent des allitérations qui en renforcent le sens. Dans la première, que nous pourrions appeler indifféremment un paragraphe ou la strophe d'un petit poème en prose, le narrateur affirme ses intentions, exprimant sa volonté de créer une nouvelle conscience. Les consonnes plosives y dominent. Les sons t et k ("de telle sorte q'en toi", "qui circule", "tu te meus"), soulignent cette volonté. Le deuxième passage, c'est-à-dire les trois "strophes" suivantes, est dominé par des allitérations en s. Non seulement le verbe "glisser" est répété trois fois, mais aussi il y a une suite de trois verbes pronominaux à la troisième personne au singulier ("se gâche, se perd,

et se contredit"), et le verbe "glisser" est deux fois suivi de la préposition "sur". Cette accumulation de sons sybillins, en fort contraste avec les sons martelants du premier paragraphe, évoque les difficultés auxquelles Vernier doit faire face, difficultés qu'il ressent comme une menace et qu'il décrit par une image à la fois visqueuse et cinétique ("un fleuve boueux et tourbillonnant").

Le lyrisme du passage est mis en valeur par des qualités que l'on associe le plus souvent avec la rhétorique. On pourrait appeler le passage une apostrophe que Vernier fait à son neveu. Or, comme on sait, l'apostrophe est une figure par laquelle on adresse la parole à une personne absente. En suivant cette définition au pied de la lettre, il faut dire que la première et la troisième parties sont de longues apostrophes, étant donné que le "tu" auquel on s'adresse n'est jamais présent. Mais il nous semble que nous avons assez vu le caractère lyrique de ce passage pour ne pas le confondre avec les simples faits rapportés dans la description (immédiatement après ce passage nous lisons: "Ma dent me faisait mal malgré toute l'aspirine que j'avais prise.") Il s'agit donc d'une tentative de la part du narrateur pour expliquer à son neveu les raisons qui ont motivé sa décision d'entreprendre le projet, et pour lui faire voir l'ampleur et la gravité d'un problème que Vernier ne fait que deviner. En ce faisant, il emploie des procédés de rhétorique pour mieux justifier l'existence du projet. Notons d'abord l'hyperbate de la première ligne où, pour ajouter

à l'harmonie de la phrase et mettre l'accent sur le mot clef (naître), l'ordre normal est inversé ("de telle sorte qu'en toi pourra naître"). Il y a aussi une anaphore ("qui glisse" répété trois fois) qui est soulignée par le fait que "qui glisse" se trouve chaque fois au début d'un paragraphe et est suivi deux fois par la préposition "sur". Finalement il y a dans ces trois derniers paragraphes une gradation qui va de l'individu ("sur toi") au groupe ("entre nous et autour de nous").

Il serait possible de faire le même genre d'analyse de toute la page 385 où Henri Jouret nous présente sa vision du projet, mais il suffit de donner le court extrait suivant:

. . . tout ce qu'il me reste à faire devant ce vestige d'une musique future, dit-il, c'est de l'étayer quelque peu, pour que puisse en souffrir le passant, pour que cet état d'inachèvement, de ruine, lui deviennent insupportables, car dans ces poutres tordues, dans cet échafaudage déchiqueté le soleil change la rouille en or.

D'autres passages exceptionnels ne manquent pas. Il y a les deux lettres de Vernier, l'une à Henri Jouret et l'autre à Micheline Pavin, où on trouve des phrases comme:

Je ne puis confier cela qu'à vous: quelque chose s'est écroulé ce jour-là, et depuis je sombre et j'ai l'impression de traîner avec moi la dévastation. (D., 364)

Ajoutons qu'il y a des moments dans le texte qui sont particulièrement significatifs, et parmi lesquels il faut compter les

conversations chargées d'émotions refoulées entre Vernier et Micheline Pavin, le "Non" de Pierre Eller et les dernières paroles de Vernier, "qui parle?" Il est impossible d'expliquer l'importance de ces moments en se référant uniquement aux seuls schémas. On ne veut pas suggérer que l'impression créée par ces passages n'a aucun rapport avec la structure du projet. Bien au contraire il y en a sûrement un, mais il n'est pas encore visible.

Le fait que toutes les évocations des personnages n'ont pas la même longueur ne constitue pas une irrégularité dans la structure. Les variations se conforment en général au désir de Pierre Vernier de tout centrer sur son neveu. L'irrégularité vient des personnages qui ne font pas partie du projet et qui ont pourtant une grande influence sur Vernier, autrement dit, de Micheline Pavin et d'Elisabeth Bailly. Ni les schémas de Roudaut ni les plans de travail de Butor n'expliquent l'importance de la relation entre Vernier et Micheline Pavin. Une autre omission se trouve dans le fait que les rapports entre Vernier et Micheline Pavin sont doublés par ceux entre René et Elisabeth Bailly. Dans la deuxième partie du projet ces deux personnages ont une importance surprenante. En fait, ils deviennent les personnages centraux du projet. Michael Spencer a relevé cette dissymétrie qui a échappé à Vernier:

One of the most striking features of Part II of Degrés, dit-il, is the contrast between the rigidity of its structure and the haphazard nature of its content . . . the inordinate amount of space devoted to the Bailly ménage, instead of being used for a

day-to-day account of lycée life, is also a reflection of Vernier's personal troubles. At a time when his relationship with Micheline Pavin is suffering because of his obsessive concentration on writing, he seizes on a parallel in the disintegrating marriage of the Baillys.¹⁷

On peut voir dans le mariage des Bailly une mise en abîme de la relation entre Vernier et Micheline Pavin. René Bailly a entrepris, il y a longtemps, d'écrire un essai sur Wordsworth qui devait assurer son avancement et même sa renommée, mais auquel il ne croit plus:

. . . ce qu'il aurait fallu savoir, c'était si ce professeur d'Orléans dont le nom lui échappait toujours, n'avait pas quelques travaux en train, tout près de l'achèvement, qui pourraient lui apporter, tout d'un coup, très prochainement, la notoriété sur laquelle lui ne comptait plus, sur laquelle sa femme avait tellement compté pour lui. (D., 188)

Il y a donc un parallèle entre les deux couples. La désintégration du ménage Bailly montre à Vernier que le compromis entre le mariage et la littérature finit mal. Pour le lecteur, les problèmes des Bailly justifient la décision prise par Vernier de ne pas se marier avant d'avoir terminé son livre. Il y a, par conséquent, deux explications de la disproportion dans la structure de la deuxième

¹⁷ Michael Spencer, Butor (New York: Twayne, 1974), p. 91

partie: la fascination qu'éprouve Vernier pour le mariage Bailly, à cause des ressemblances entre ce couple et lui et Micheline Pavin; et la mise en abîme qui permet à Butor de légitimer dans une certaine mesure l'ambition du narrateur.

Ceci fait ressortir qu'on ne peut pas comprendre la structure du projet si on se limite au point de vue du narrateur. On tire la même leçon du fait que les schémas du projet ne montrent pas de changement de voix narrative. Même si on trouvait le moyen d'intégrer le jeu des pronoms personnels dans le schémas, on voit mal ce que cela pourrait signifier, vu que Vernier ne passe pas la parole à un nouveau narrateur pour des raisons structurales mais pour des raisons contingentes. Ily a donc trois problèmes qu'une analyse des schémas du projet révèle: premièrement, même si l'on accepte l'hypothèse que la structure du projet est propre à créer de la poésie, on doit reconnaître que cette poésie se fait plus sentir dans les passages du texte qui n'ont pas de lien formel avec la structure; deuxièmement, il y a une disproportion considérable dans la deuxième partie du projet dont les schémas de la structure ne tiennent pas compte; et troisièmement, les schémas ne montrent pas non plus les changements de voix narrative. Ce ne sont de véritables problèmes que si l'on persiste à attribuer à Vernier le projet de créer une structure poétique et à accepter les normes qu'il nous propose pour évaluer la structure qu'il met sur pied. Si, par contre, on voit en Vernier non celui qui décrit mais celui qui est décrit, on se rend compte qu'il ne crée pas une structure poétique, que c'est lui qui est cette structure. Il est le moyen

par lequel Butor construit un espace mental. Les irrégularités structurales qui en résultent, et que l'on peut imputer à l'inconscient de Vernier, sont les garants de sa parfaite régularité et de son authenticité phénoménologique. Les principes qui président à la création de cet univers romanesque se trouvent dans les essais théoriques de Butor. Il nous dit, par exemple, que le roman

. . . doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître.¹⁸

La réalité qui nous apparaît dans Degrés est donc celle de Vernier. La structure de son projet, bien que basée en apparence sur des critères objectifs et ayant pour but la description d'une classe, est en fait basée sur des critères personnels. Les schémas de la structure donnent une représentation graphique des perceptions de Vernier. Ce n'est pas par hasard qu'il y a une telle prépondérance des chiffres un à six dans les schémas. Les personnages auxquels ces chiffres se réfèrent sont Vernier lui-même, son neveu préféré, son ami Henri Jouret, son collègue et ami René Bailly, et les deux neveux de Bailly qui sont aussi les amis de Pierre Eller. En fait, la structure du projet de Vernier ne fait que schématiser le réseau d'amitiés, de relations de parenté et de relations professionnelles dont il est le centre.

¹⁸ Butor, Essais, p. 9.

Quant aux irrégularités de structure, elles ne sont nullement fortuites mais sont inhérentes au projet qui, dès son inception, mène Vernier sur les voies du dépassement. Les passages lyriques où le narrateur parle de son ouvrage suggèrent que la description, une fois entreprise, possède une dynamique qui lui est propre et qui est de nature poétique. Butor ne nous a-t-il pas dit que :

La poésie se déploie toujours dans la nostalgie d'un monde sacré perdu. Le poète est celui qui se rend compte que le langage, et avec lui toutes choses, est en danger ?¹⁹

C'est ce que Vernier ressent confusément quand il parle d'une conscience nouvelle qui dissipera la confusion qui règne dans le monde. L'importance que Butor accorde à Micheline Pavin, qui serait inexplicable dans le contexte de la description d'une classe, vient de ce qu'elle occupe une place privilégiée dans la conscience de Vernier et, par conséquent, n'est pas étrangère à l'élaboration du projet dont elle est apparemment exclue. Il en va de même pour les Bailly, de sorte que, à la fin, les deux structures, celle de Vernier et celle du projet, s'imbriquent l'une dans l'autre pour former un tout cohérent. Le caractère de Vernier informe ce qu'il décrit, tandis que la description, par l'énorme travail qu'elle exige, par les renseignements qu'elle rend accessibles à Vernier par l'intermédiaire de son neveu, devient sa vie.

¹⁹ Ibid., p. 36.

On aurait tort cependant de parler d'une description phénoménologique s'il n'y avait pas de changement de voix narrative. En dépit des indications contraires fournies par Vernier, plusieurs critiques prétendent que ces changements de voix ne sont pas de l'invention du narrateur mais qu'ils sont survenus indépendamment de sa volonté.²⁰ Il est amusant de noter que cette méprise concernant la vraie identité de la voix narrative est devenue monnaie courante, même chez les éditeurs de Butor. Sur la couverture de la plus récente édition de Degrés, on peut lire en marge que "les deux adjuvants, relais du narrateur initial, achèvent cette minutieuse carte de navigation".²¹ On n'a pas l'intention ici d'enfoncer les portes ouvertes. On sait depuis longtemps qu'en fait Vernier est le seul narrateur. En revanche, si tant de critiques ont pu se tromper les uns après les autres, il doit y avoir une raison. Ce n'est pas à cause d'un changement de style. A part les passages exceptionnels que l'on a signalés plus haut, Vernier écrit dans le même style du commencement jusqu'à la fin du livre. La raison se trouve plutôt dans l'usage que Butor fait des pronoms personnels.

²⁰ Les critiques en question sont R.-M. Albérès, "Jeux de patience," Les Nouvelles Littéraires, No. 1689, janv. 1960, pp. 2-3, P. Deguise, "Michel Butor et le 'nouveau roman'," French Review, No. 35 (1961), pp. 155-62, René Lalou, "Où va le roman?" Les Annales: Coférenca, mars 1960, pp. 35-37 et Raymond Jean, "Degrés," Cahiers du Sud, No. 355 (1960), pp. 466-69.

²¹ Il s'agit d'une réimpression de l'édition que nous utilisons dans cet essai, faite par la maison Gallimard et qui a paru en 1978. Notes de Michel Sicard.

Le "je" utilisé par Vernier n'est pas celui d'un narrateur qui raconte, c'est celui d'un narrateur qui décrit. En tant que tel, et puisqu'il ne peut sortir de lui-même, il fait une description qui est forcément subjective. Celui qui dit "je", pour citer Benveniste, doit accepter les limitations inhérentes à la première personne du singulier :

Je ne peut être défini qu'en termes de locution, non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. Je signifie la personne qui énonce le présent discours contenant je.²²

Vernier se montre perspicace quand il conclut à la nécessité de changer de point de vue pour mieux décrire la classe. En effet, le même objet vu de deux points de vue différents se laisse mieux cerner. Pourtant on pourrait se demander si c'est vraiment à ceci que Vernier pense. Les raisons qu'il donne pour justifier sa décision de faire dire "je" à son neveu laissent transparaître son besoin à lui de se connaître et de se faire connaître :

Pour t'aider à te représenter ce que tu as été toi-même, écrit-il, il me faudrait faire un grand effort d'imagination méthodique déjà, de reconstruction, d'hypothèse, que je me mette à ta place, que j'essaie de me voir moi-même par tes yeux. (D., 118)

²² Benveniste, op. cit., p. 252

On se demande pourquoi, s'il s'agit vraiment de décrire la situation d'Eller à l'intérieur de la classe, Vernier doit se faire décrire par les yeux de son neveu. Il semble, à y regarder de plus près, qu'en devenant "tu" il puisse se distancer assez pour voir et décrire avec détachement sa vie personnelle, et que ce soit cette possibilité-là qui l'intéresse au moins autant que celle de mieux représenter la classe pour Eller. En plus, du fait que c'est le neveu qui est "je" et que "je" s'adresse toujours à un "tu", Vernier maintient, en le renversant, le rapport établi entre lui et son neveu dans la première partie. Seulement, au lieu de se renseigner sur son neveu, il oblige Eller, en tant que destinataire du projet, de prendre connaissance de lui.

Ce que Vernier fait sans se l'avouer, Butor le fait, lui, pour des raisons impérieuses. La fonction de la deuxième personne dans le récit est de nous révéler des détails sur un personnage que le personnage ne sait pas ou ne veut pas savoir lui-même. C'est ainsi que, d'après Butor:

. . . chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace.²³

Celui qui parle et qui dit "tu" agit comme un juge d'instruction qui interroge un témoin. C'est une technique que Butor avait déjà

²³ Butor, Essais, p. 81.

utilisée dans La Modification, où un Léon Delmont qui existe à la première personne dans un temps présent indéterminé s'adresse à l'homme qu'il avait été et qu'il appelle "vous", afin d'amener à la lumière la modification dans l'intention primordiale de celui-ci de divorcer avec Henriette et d'épouser Cécile. Dans Degrés le jeu des pronoms, ayant un tout autre but, doit forcément s'organiser d'une tout autre manière. En se faisant interroger par Eller, Vernier croit ou prétend croire qu'il le fait pour pousser plus loin sa description d'une classe. Il ne peut pas, par conséquent, bénéficier de ce qu'Eller nous apprend sur lui. Cependant, c'est bien dans la deuxième partie du livre que sont peintes l'intimité naissante entre Vernier et Micheline Pavin, les ambitions littéraires de Vernier, et son obsession avec les problèmes des Bailly. En fait, on peut sympathiser avec les critiques qui se sont trompés sur l'identité du narrateur. Malgré l'homogénéité du style et quelques remarques de Vernier prouvant que c'est toujours lui qui écrit, ce qui est écrit, le "contenu" de la description, subit une transformation radicale. Dans la première partie, on voit à peine Micheline Pavin; dans la deuxième, presque toutes les fois que l'on voit Vernier, son amie est là aussi, et son importance est accrue par la technique de description négative ou "en abyme" dont nous avons déjà parlé et qui fait que, en parlant des Bailly, il parle indirectement de lui-même et de Micheline. Puisqu'il s'agit essentiellement de la même période de temps dans toutes les trois parties du projet, notamment des trois premiers mois de l'année

scolaire 1954, les nouveaux renseignements que la deuxième voix narrative nous fournit sur la vie et l'état d'esprit de Vernier pendant ces trois mois ne peuvent s'expliquer par des événements nouveaux. Ils viennent de ce qu'on change effectivement de narrateur. Vernier, tout en restant lui-même, devient un autre. Ces renseignements ne sont pas rapportés au hasard mais forment plutôt un ensemble cohérent qui s'explique par le fait qu'un nouveau narrateur s'occupe d'un aspect de Vernier que ce dernier n'a pas pu, ou voulu, traiter dans la première partie: sa vie affective. La raison en est que le projet a nettement un caractère obsessionnel. Pendant le cours de sa rédaction, il est toute la vie de Vernier; il finira par être sa mort. Assumer le point de vue d'un autre dans ces conditions n'est donc pas un simple artifice d'écrivain pour le narrateur. Il n'écrit pas comme s'il était Pierre Eller pendant quelques heures pour ensuite redevenir lui-même, le Pierre Vernier qu'il avait été au commencement de la description. Vernier adopte à part entière ce nouveau point de vue. Mais le nouveau point de vue n'est pas celui de Pierre Eller, ou d'Henri Jouret. Vernier ne se limite aucunement dans la deuxième partie à ne rapporter que des choses qu'Eller aurait pu savoir. Il prend plutôt le point de vue d'une personne grammaticale, d'une subjectivité sans identité, alors que son identité à lui est enfermée dans le "tu" qui est, pour citer encore une fois Benveniste, "la personne non subjective en face de la personne subjective que "je" représente."²⁴

²⁴ Benveniste, op. cit., 232.

Il en résulte donc que le changement de voix narrative devient pour Vernier un autre mode d'existence. Plus il approfondit l'individu qu'il a été pendant les trois premiers mois du projet, moins il est cet individu, plus il devient un autre. L'évolution chez lui est si radicale que, se voyant autre, il est obligé de se décrire à la troisième personne dans la troisième partie de Degrés et, comme on pouvait s'y attendre, on y découvre de nouvelles révélations sur le Vernier des premiers mois du projet. Pour la première fois on voit tout ce que sa conduite avec Micheline a de bizarre: son coup de téléphone tard la nuit quand il est ivre, son refus de la tutoyer et l'ordre de commencer le projet qu'il réclame d'elle. Plus important, on apprend que Pierre Eller souffre de sa collaboration avec son oncle, que ce n'est pas le jeu gratuit qu'on le croyait dans les deux premières parties. Bref, Vernier atteint ici à un degré de détachement encore plus grand vis-à-vis de lui-même que dans la deuxième partie. Et pourtant nous ne pouvons pas en déduire un besoin de se confesser de sa part. On se confesse à la première personne, et l'on s'accuse à la deuxième. En choisissant de s'adresser la parole à lui-même à la troisième personne, Vernier fait comme s'il n'avait qu'une existence théorique. Il se conforme en tant que personnage à cette observation de Benveniste:

La troisième personne a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant personnel et rien que cela.²⁵

²⁵ Ibid., p. 231.

Vernier se sépare du couple "je/tu" et, ce faisant, efface de son rapportage toute trace de subjectivité. Mais en s'éloignant de l'être qu'il a été, il ne peut pas nier les souffrances qu'il a causées ni le mal qu'il a fait. Bien au contraire, le mal ayant été fait, il doit l'assumer et le transformer en bien, ou, comme le dit Henri Jouret, "changer la rouille en or." (D., 385) Il n'y a, pour lui, d'autre moyen de se racheter que de poursuivre ses efforts et ainsi de s'aliéner toujours davantage de lui-même.

Les changements de voix narrative sont donc une fiction, mais la métamorphose que ces changements provoquent chez Vernier est réelle. On serait même justifié de parler d'une réduction phénoménologique telle que Merleau-Ponty la définit dans La Phénoménologie de la perception:

La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous relient au monde pour les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu'elle le révèle comme étrange et paradoxal.²⁶

En effet, Vernier, en s'éloignant de lui-même, se transforme

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, La Phénoménologie de la perception (Paris: Gallimard, 1945), p. VII.

d'une subjectivité qui prend la conscience positiviste pour fondement du monde en une conscience du monde tout court. Chemin faisant, il nous révèle la nature de ses rapports avec Pierre Eller et Micheline Pavin, non pas comme il les concevait lui-même au début du projet, mais dans leur intentionnalité, c'est-à-dire comme des rapports basés sur l'exploitation. Mais il ne peut pas le faire lucidement, ou plutôt, s'il le faisait lucidement nous aurions affaire à un tout autre roman. Le personnage/narrateur qui agit en connaissance de cause, ou bien qui se dévoile à nous intentionnellement, n'est pas propre à nous faire des révélations, ni même à nous révéler le fond de son caractère. Ce genre de narrateur est ou cynique ou, comme dans La Modification ou dans A La Recherche du temps perdu, un écrivain qui nous livre des vérités qu'il a déjà trouvées. Dans de tels romans, le moment de la révélation est choisi par le narrateur et donc, même s'il survient de façon imprévue, il est toujours justiciable d'une analyse critique. Cette analyse aura tendance à faire valoir les qualités esthétiques de l'ouvrage de l'écrivain ou bien, dans le cas d'un narrateur cynique, de ranger celui-ci dans la catégorie des individus exceptionnels.

Cependant, et il faut le dire, ne serait-ce que pour rendre justice à Proust, le narrateur de La Recherche ne peut pas être classé aussi sommairement que Léon Delmont. Le narrateur de Proust, tout comme Vernier, subit des réductions, et pour lui comme pour Vernier, " la griffe de leur authenticité " est le fait qu'elles n'ont

pas été voulues, qu'il ne les a pas cherchées.²⁷ Ces réductions, qu'elles soient dans la forme des moments proustiens ou dans celle des changements de voix narrative, font voir la contingence du monde quotidien. Seulement, à la différence du narrateur proustien, Vernier n'est pas en mesure de se rendre compte de l'importance des réductions. Ceci est en partie le résultat de ses défaillances d'écrivain, du fait que sa perspicacité est limitée à ce qui peut être compris par la raison raisonnante, mais il faut aussi souligner le fait que, pour admettre que le monde auquel il croit est contingent, il doit reconnaître les abus de son métier tel qu'il l'exerce et sa culpabilité envers son neveu. Par conséquent dans Degrés, la nécessité nous force à déduire le sens des découvertes et des observations de Vernier nous-mêmes car le narrateur n'est pas en mesure de nous le livrer, ne le connaissant pas sauf, et ceci est conjectural, au moment suprême de sa mort.

Ces considérations jettent une tout autre lumière sur la structure du projet, qui n'a pas une existence à part mais qui fait partie intégrante du roman et est en liaison étroite avec ses autres structures, et plus précisément avec la structure qu'est le narrateur. Cette liaison de la structure du projet avec le narrateur reflète le double mouvement dont parle Butor dans Répertoire IV où il dit :

. . . de même que le texte ne peut se faire qu'en faisant
autre chose que lui, de même il ne peut se défaire

²⁷ Marcel Proust, A La Recherche du temps perdu, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), vol. III, p. 879.

qu'en défaisant autre chose que lui.²⁸

Au début, le texte de Degrés reproduit, par sa structure positiviste, la vision faussement idéaliste du monde qui est celle de Pierre Vernier. A mesure que la structure devient de plus en plus lâche, les liens entre les éléments vont en se multipliant et en s'éloignant les uns des autres. Parallèlement, Vernier s'aliène progressivement de lui-même, et sa fausse vision est détruite. Une telle structure a sans aucun doute une valeur poétique, et cette poésie n'est pas très éloignée de celle qu'a pressentie Jean Roudaut. Mais la poésie de la structure formelle du projet de Pierre Vernier n'existe que dans la mesure où elle parle, où elle signifie quelque chose, autant par ses irrégularités que par sa régularité. Cette poésie, cérébrale certes, est une reconstruction formelle de la conscience du monde et de la conscience de soi d'un individu qui, par le dynamisme qui lui est inhérent et par le mouvement fatal qui l'entraîne vers sa propre destruction, éclate dans une fulguration poétique.

²⁸ Michel Butor, Répertoire IV (Paris: Editions de Minuit, 1974), p. 9.

CHAPITRE III

Structure référentielle

Les textes cités dans Degrés ont attiré l'attention d'un grand nombre de critiques. On peut diviser ces derniers en deux camps: ceux qui font une interprétation traditionnelle des rapports entre le texte du roman et les citations qu'il renferme et ceux qui font ce que l'on pourrait appeler une analyse dialectique de ces rapports. Les premiers, parmi lesquels se trouvent notamment Jennifer Waelti-Walters et Dean McWilliams,¹ sont caractérisés par la valeur conventionnellement littéraire et historique qu'ils donnent aux citations:

Each reader . . . creates his own novel according to the extent of his knowledge of the texts mentioned. Ignorance of one work or lack of detail in his memory of another will leave him with a picture of events different from one created by someone with an acute awareness of all that Butor offers.²

¹ Voir Jennifer Waelti-Walters, "Butor's Use of Literary Texts in Degrés," PMLA, No. 88 (1973), pp. 311-20 et Dean McWilliams, The Narratives of Michel Butor: The Writer as Janus (Athens: Ohio University Press, 1978), ch. 4.

² Waelti-Walters, op. cit., p. 313.

Les autres, à l'exemple de Lucien Dällenbach et Françoise van Rossum-Guyon,³ donnent une interprétation plus politique de l'utilisation des citations:

La référence, nous dit van Rossum-Guyon, nous convoque à confronter l'ancien et le nouveau et par là à critiquer l'un par l'autre. Le texte cité est à la fois réactualisé et démythifié (ou désacralisé).⁴

Cette divergence d'interprétation a sa source dans un passage ambigu qui se trouve vers la fin du roman où on lit l'annonce suivante:

On vous jugera sur votre Culture . . . passionnante
brochure illustrée gratuite No. 1428 sur simple demande à
l'Institut culturel français. (D., 371)

Jennifer Waelti-Walters en conclut que:

. . . the "passionnante brochure illustrée gratuite" entitled On vous jugera sur votre Culture is not mentioned by accident. Butor is ready to teach his reader but he demands their full cooperation.⁵

³ Voir Lucien Dällenbach, Le Livre et ses miroirs dans l'oeuvre de Michel Butor (Paris: Archives des Lettres Modernes 135, 1972) et Françoise van Rossum-Guyon, "Aventures de la citation chez Butor," dans Michel Butor. Colloque de Cerisy, direction Georges Raillard (Paris: Union Générale d'Éditions, 1974), pp. 17-39.

⁴ van Rossum-Guyon, op. cit., p. 19.

⁵ Waelti-Walters, op. cit., 314.

Lucien Dällenbach fait remarquer que la culture humaniste de nos jours n'est plus celle de la Renaissance. Notre culture n'est qu'apparence (ou, d'après Georges Raillard, affichage du paraître⁶) et sa richesse dissimule mal notre pauvreté morale:

Il s'agit de relire les textes mêmes dont se réclame l'humanisme classique, de recourir au principe d'autorité pour le subvertir de l'intérieur et d'élaborer, au nom d'un humanisme plus vrai, une critique culturelle qui convaincra de mensonge les sacro-saintes "valeurs occidentales".⁷

Chacune des deux interprétations a ses limitations.

L'oeuvre de Jennifer Waelti-Walters, de loin la plus compréhensive, semble souvent confuse et contradictoire. Vernier, nous dit Waelti-Walters, est la victime du piège du concept rabelaisien de l'éducation. Parce qu'il s'efforce de tout inclure dans sa description le projet devient chaotique.⁸ Mais la critique court le même risque que le narrateur. En effet, les personnages historiques et littéraires dont il est question dans Degrés sont fort nombreux. La méthode de Waelti-Walters consiste à les identifier tous et à découvrir toutes les analogies possibles entre eux et les personnages principaux du

⁶ Georges Raillard, Michel Butor. Essai (Paris: Gallimard, 1968), p. 128.

⁷ Dällenbach, op. cit., p. 41

⁸ Waelti-Walters, op. cit., p. 314.

roman. Pour ne parler que de Pierre Vernier on peut, à la rigueur, voir des ressemblances entre lui et César, Cassius, Macbeth, Agamemnon, Néron, Virgile, Louis XIV, Christophe Colomb, Marco Polo, le vieux marin du Rime of the Ancient Mariner, Ulysse, Rabelais, Tartuffe ou Cortès. La liste est tout aussi longue pour Pierre Eller. Il en résulte que chaque lecteur peut établir, à sa discrétion et suivant l'étendue de ses connaissances littéraires, sa version de ce qui se passe dans le roman. Dean McWilliams, en s'en tenant aux seules citations historiques, arrive à une explication moins arbitraire:

By listing and quoting the texts by means of which a society shapes its young people, Butor hopes to sketch a psychological profile of that society and chart the "mental space" in which it lives.⁹

Pourtant McWilliams n'approfondit pas la relation entre ce que fait Vernier et le profil psychologique de celui-ci qu'il établit à partir d'une analyse systématique des citations ayant rapport aux découvertes et aux conquêtes de la Renaissance. De plus, il laisse de côté les thèmes littéraires. Il semble que tant qu'on essaie de faire une critique traditionnelle ou bien on se perd dans la multiplicité des citations ou bien on donne une interprétation partielle qui ne comprend pas tous les textes cités. Dans les deux cas on reste à la surface, on

⁹ McWilliams, op. cit., p. 48.

fait des analyses qui n'ajoutent pas grand'chose à notre compréhension des citations ni à notre appréciation des personnages.

Françoise van Rossum-Guyon, dans la communication qu'elle a faite au Colloque de Cerisy, s'est efforcée de faire une analyse en profondeur de la série de citations tirées de Rabelais et qui portent toutes sur l'éducation (il s'agit ici de la lettre de Gargantua à son fils). Elle montre que le découpage du texte cité détruit sa cohérence primitive en faveur d'une cohérence fondée sur l'organisation syntagmatique des parties découpées. Au sens originel de la connaissance encyclopédique sont ajoutés d'autres sens: la connaissance comme moyen de maîtriser et d'exploiter le monde et la connaissance comme quête de la vérité et déchiffrement du mystère.¹⁰ Lucien Dällenbach, en travaillant sur les mêmes citations, fait une analyse étymologique des mots "abus", "vanitas" et "abîme" qui relève le contraste entre le sens originel de ces mots et leur sens contemporain. Il soutient que, par un subtil jeu de contrastes, Butor donne une fonction dénonciatrice à une citation qui, à l'origine, n'en avait pas une.¹¹ Cette technique, d'après Dällenbach,

. . . accuse l'appétit de savoir apparemment désintéressé, de la Renaissance de s'être mué en appétit de puissance et de servir les fins purement utilitaires d'une Europe qui exploite le monde.¹²

¹⁰ van Rossum-Guyon, op. cit., p. 30.

¹¹ Dällenbach, op. cit., pp.

¹² Ibid., p. 47.

Ces analyses ne prétendent pas être complètes, mais elles servent à montrer que le sens et la portée des citations dans Degrés sont tels qu'ils exigent une interprétation subtile et en profondeur. Des comparaisons statiques basées sur des ressemblances superficielles ne montrent pas la fonction des citations dans le roman et c'est pour cela qu'elles sont soit partielles soit contradictoires. Il s'agit moins de chercher des ressemblances pour le simple plaisir de le faire que de déterminer les rapports fondamentaux entre les situations évoquées par les textes cités d'une part et celles du roman d'autre part. Pourtant, il serait inutile, sinon impossible, de faire le même travail pour toutes les citations que celui que Dällenbach et van Rossum-Guyon ont fait pour celles concernant l'éducation chez Rabelais. Notre but ici c'est de trouver si, dans le vaste corpus des citations, il n'existe pas un ensemble cohérent ayant à l'intérieur du roman une structure quelconque que l'on puisse ajouter à celles que l'on sait déjà exister ailleurs dans le roman. Ceci nous permettrait de n'étudier que les citations les plus importantes et les plus représentatives, et de ne les étudier que dans la mesure où elles ont quelque rapport avec Pierre Vernier et son projet. On écartera d'emblée des pièces telles que Cinna, Polyeucte, Tartuffe et L'Ecole des femmes dont seuls les titres figurent dans Degrés (à la page 22). On en fera de même pour les auteurs classiques tels que Tite-Live et Virgile qui sont cités mais qui ne semblent pas avoir une très grande importance dans le roman. Finalement, pour ce qui concerne les citations inspirées

par des magazines populaires (Fiction, Galaxie), on s'en tiendra aux analyses de Waelti-Walters, car ces citations, qui ont un rapport direct avec les personnages, n'ont pas besoin d'être explicitées davantage. Pour les citations qui restent, on peut les diviser en trois groupes: citations scientifiques, citations historiques, et citations littéraires.

Les citations scientifiques sont les moins nombreuses. Les seules à être développées dans le texte se trouvent dans les leçons de géographie de Vernier et dans les leçons de physique de M. Hubert. Ce que les citations sur le système de Mercator et sur les fuseaux horaires ont à nous apprendre est bien simple: les structures dont on se sert pour représenter le monde, comme la structure formelle du projet de Vernier, ne font voir que ce que l'on a besoin de savoir afin de s'appropriier le monde. Notons qu'ici nous citons presque textuellement Vernier qui dit à la page 56:

J'essayais de vous faire comprendre qu'il est impossible de représenter la terre avec précision sans la déformer, de même qu'il est impossible de faire passer la réalité dans le discours sans employer un certain type de projection, un certain réseau de repères dont la forme et l'organisation dépendent de ce que l'on cherche à mettre en évidence, et, corollairement, de ce qu'on a besoin de savoir.

Comme d'habitude, la perspicacité de Vernier est limitée par son

refus d'examiner d'un oeil critique le vrai but de son projet. Il pourrait très bien faire une comparaison à cet égard entre la structure de sa description et celles qu'il enseigne dans ses classes de géographie. Le système de Mercator a permis aux navigateurs européens de tracer leur route vers le Nouveau Monde et a rendu possible la conquête et l'exploitation des Amériques. Aussi, par la projection des quadrillages sur un cône, il a donné une place privilégiée sur la carte aux régions septentrionales du globe, et notamment à l'Europe. Le même genre de déformation se voit dans la création des zones temporelles qui faussent le temps réel en lui donnant une structure rigide qui dépend d'une heure centrale en Europe. Dans ces exemples, la structure utilitaire, consacrée par l'usage, devient un agent de l'ethnocentrisme européen de même que la structure du projet de Vernier devient un agent de son ethnocentrisme à lui, sa subjectivité, et le moyen d'exploiter son neveu.

Ce thème devient plus explicite dans les leçons de physique où Michel Daval cherche dans son manuel des renseignements sur le mètre-étalon en platine iridié gardé jalousement dans une crypte à Sèvres. Impressionné par ce qu'il découvre, il tombe dans une rêverie où il voit le mètre-étalon:

. . . brillant dans l'obscurité et la solitude troublée
seulement par les visites de quelques savants promus à
contempler le rayonnement irisé dû aux 10% de ce mysté-
rieux iridium.

Il avait l'impression qu'il venait de percer par
hasard, par l'inadvertance d'un manuel, un des secrets

les plus prestigieux de la science. (D., 37)

On voit comment une convention adoptée par une société pour de pures fins utilitaires peut être détournée de son sens originel pour revêtir un sens divin. La divinisation des unités de mesure n'est pas limitée aux rêveries des écoliers. Le système métrique, en plus d'être éminemment pratique, est aussi, comme Françoise van Rossum-Guyon l'a remarqué, le symbole de la civilisation occidentale qui a voulu maîtriser le monde en le réduisant à des unités maniables.¹³ Cette tentative, vouée à l'échec, a laissé l'homme moderne face au chaos du monde, auquel il s'efforce inlassablement d'imposer un ordre rigide et transcendant. Pour lui l'utilité scientifique a été transformée en ordre sacré, et il estime qu'il est plus important d'avoir une représentation stable de la réalité que d'en avoir une représentation vraie.

Ceci nous permet d'établir un lien entre les sciences et les humanités, car dans les humanités on a la même manie d'assurer la continuité de l'ordre établi en traitant de sacro-saintes les dévouertes du passé. Vernier dit, en parlant de la Renaissance:

- - Et c'est ce changement du visage du monde qui a nécessité une réforme de l'enseignement qui a mis fort longtemps à s'accomplir, qui n'est peut-être qu'ébauchée même aujourd'hui. (D., 34)

Il a plus raison qu'il ne pense. Les réformes de la Renaissance, loin

¹³ van Rossum-Guyon, op. cit., p. 30.

d'avoir suscité de nouvelles réformes, ont été traitées comme définitives, de sorte que le respect excessif que l'on a pour les réformateurs anciens est justement ce qui empêche des réformes nouvelles. Mais même cette révérence qu'on professe pour les anciens n'est pas de bonne foi, car elle a pour but non pas de rendre la vie meilleure mais de la rendre plus confortable:

. . . chaque civilisation a attaché à son flanc une ancienne civilisation qui l'inquiète comme un taon, un remords perpétuel Mais aucune civilisation n'est capable de vivre avec ce cadavre pourrissant qui ne cesse de l'interroger et de le contredire. Toute cette réalité sournoise, il faut essayer de l'éliminer, et la meilleure façon de le faire c'est de le sacrer.¹⁴

En effet, dans le système d'enseignement que l'on voit dans Degrés, on prêche le changement pour ne pas avoir à changer. On enseigne un Rabelais domestiqué et, en pratiquant ses préceptes pédagogiques, on inaugure un nouveau Moyen Age. La nouveauté de Rabelais n'a pas été de vouloir apprendre un peu de tout. En ceci il ressemble aux scolastiques du Moyen Age. Sa nouveauté a été de retourner aux sources, d'étudier les auteurs anciens dans les langues anciennes, de lire la version intégrale de leurs oeuvres directement et non pas à la lumière de mille interprétations contradictoires.

¹⁴M. J. Steens, "Le Grand schisme de Michel Butor," Revue des Sciences Humaines, No. 34 (1969), pp.333-34.

Les érudits du Moyen Age, au contraire, "n'allaient pas voir les textes mêmes . . . ils se contentaient de ce qu'on en disait dans les écoles." (D., 34) Or, pour la plupart des auteurs étudiés au lycée Taine, les élèves ne lisent que les extraits qui se trouvent dans les manuels scolaires, et n'apprennent que ce que le professeur sait déjà. Pour comble d'hypocrisie, Rabelais lui-même est étudié dans une version tronquée. Quand Alain Mouron oublie ses morceaux choisis, il a la chance d'emprunter une vieille édition poussiéreuse des Oeuvres complètes (qu'il doit rapporter aux Daval après l'instruction religieuse). En classe il ne peut pas répondre convenablement aux questions du professeur et il est tout désorienté parce qu'il n'a pas la "bonne" édition, c'est à dire celle qui est inscrite au programme.

Pour les citations de Rabelais, comme pour les autres citations ayant rapport à l'histoire et à la littérature occidentales, il faut se méfier de ce qu'on enseigne en classe et replacer les auteurs et les personnages dans leur vrai milieu, que ce milieu soit une époque ou une oeuvre. On doit faire pour eux comme on fait pour Vernier, chercher l'être sous le paraître. Vernier croque un portrait très flatteur de lui-même, car, comme tous les professeurs, il croit sincèrement à ce qu'il fait et ne se rend pas compte que la version de l'histoire et de la littérature qu'il présente aux élèves n'est humaniste qu'en apparence. Prenons, à titre d'exemple, le cas d'un personnage historique qui est très important dans le roman, Christophe Colomb. Les rapports entre l'explorateur et Vernier ont été signalés

par la plupart des critiques de Degrés, et peuvent être résumés de la façon suivante: Christophe Colomb, explorateur de la Renaissance, a découvert un nouveau monde. Cette découverte a bouleversé la représentation traditionnelle du monde chez les Européens et a nécessité une révision des idées reçues tant scientifiques que culturelles. Pierre Vernier cherche, à la manière de Colomb, un nouveau monde, celui qui sera révélé par la nouvelle conscience qu'il espère créer en faisant la description d'une classe. La nouvelle conscience remplacera la vieille et inaugurerà une nouvelle Renaissance. Ceci est net et clair. Ce qui brouille les choses, c'est qu'on ne peut faire d'analogie entre Vernier et Colomb sans parler aussi de Marco Polo, d'autant plus que la seule citation qui traite de façon explicite des explorations de Colomb, celle de Voltaire, souligne la continuité entre les deux explorateurs italiens:

" . . . ses contemporains, qui adoptaient les fables les plus grossières, ne crurent point les vérités que Marc Paul annonçait. Son manuscrit resta longtemps ignoré; il tomba entre les mains de Christophe Colomb et ne servit pas peu à le confirmer dans son espérance de trouver un monde nouveau qui pouvait rejoindre l'Orient et l'Occident". (D., 388)

Ceci dit, il faut reconnaître que Pierre Vernier, qui veut que Pierre Eller lise son texte et profite de ses découvertes, ressemble plus à Marco Polo qu'à Colomb et que, s'il y a une analogie

entre Marco Polo et Vernier, il y en a une aussi entre Colomb et Pierre Eller. Mais cette dernière analogie n'est pas très satisfaisante. Premièrement, nous ne savons pas si Eller entreprendra ou non de poursuivre les recherches de son oncle et de les mener à bien. Ce qui est plus grave, c'est que si, en nous basant sur le texte de Voltaire, nous disons que Pierre Eller est à Pierre Vernier comme Colomb est à Marco Polo, force nous est de voir dans cette double analogie l'effet d'un pessimisme très noir chez Butor. La découverte du Nouveau Monde par Colomb a été inattendue surtout puisque, contrairement aux suggestions de Voltaire, Colomb ne cherchait pas un monde qui formât un lien entre Orient et Occident, il cherchait l'Orient. Pourtant, si la découverte d'un nouveau continent a été imprévue, l'exploitation du Nouveau Monde ne l'était pas. Pour savoir pourquoi le voyage de Colomb a eu des résultats néfastes pour le Nouveau Monde et, disons-le, profitables pour l'Europe, il faut éviter des comparaisons mécaniques entre les personnages historiques et les personnages du roman et chercher la réalité historique à laquelle se réfère la citation sur Marco Polo et Colomb. C'est seulement alors que l'on pourra dire quels sont les vrais rapports entre cette réalité et le projet de Vernier.

On va suivre l'ordre chronologique et parler d'abord de Marco Polo. Fils d'une famille de marchands vénitiens, il est allé chercher en Orient des marchandises de prix, introuvables en Europe. Son projet initial a été sensiblement modifié en cours de route par la découverte inattendue des splendeurs et des accomplissements tech-

niques des civilisations orientales. Ceci ne change en rien le fait qu'à l'origine le jeune aventurier est parti faire fortune à l'étranger. Finalement, Marco Polo mérite le nom d'explorateur plus pour ses découvertes que pour ses intentions. Ce que l'on lit de lui dans les textes d'histoire suggère qu'il était un humaniste qui n'a cherché qu'à augmenter les connaissances de l'homme, tandis que la vérité est tout autre, car il est parti dans le but d'enrichir les coffres de sa famille à Venise. On devrait noter, en passant, que le résultat principal de ses découvertes a été l'introduction en Europe de la poudre à canon, la seule invention des Chinois que les Européens ont su utiliser. Un Marco Polo humaniste et bienfaiteur de la civilisation occidentale est donc une pure création de l'esprit occidentale, c'est-à-dire un mensonge.

Du moment que nous ne voyons plus en Marco Polo un explorateur désintéressé, nous devons aussi nous demander en quoi le journal de Marco Polo a été une révélation pour Colomb, et comment ce journal a pu l'inspirer à chercher l'Orient en traversant l'Atlantique. En fait, la route par terre ayant été rendue impraticable par les bouleversements sociaux et politiques dans les états qu'elle traversait, on a dû chercher une route alternative pour se rendre en Orient. Ce sont les explorateurs portugais (Voir D., 26) qui, en longeant la côte de l'Afrique, ont été les premiers à trouver une route maritime pour aller de l'Occident en Orient, mais cette route avait le désavantage d'être très longue et très dangereuse.

Parallèlement, il y avait la mise en question de la vision ptolémaïque de l'univers, qui s'avérait de plus en plus inadéquate à expliquer les découvertes des explorateurs et des astronomes. C'est dire que l'idée de chercher une route vers l'Orient en traversant l'Atlantique se présentait, vers la fin du XV^e siècle, comme une entreprise praticable et profitable. Le récit de Marco Polo ne pouvait faire d'autre révélation à Colomb que celle des richesses de l'Orient. En fait, si on parcourt les citations de La Description du monde qui se trouvent dans Degrés, on constate que leur unique sujet est la magnificence de la cour du grand Can et de son merveilleux palais (D., 125, 133, 158). Le journal de Marco Polo a donc pu stimuler l'imagination de Colomb, et son ambition aussi, mais n'a pas pu lui donner des renseignements pratiques sur une nouvelle route vers l'Orient et n'a pas créé les conditions économiques qui favoriseraient son entreprise.

C'est bien le mot "entreprise" qui convient au voyage de Colomb. Sans rien vouloir enlever du côté visionnaire de notre plus célèbre explorateur, il faut souligner que c'est le souci du gain qui l'a motivé et la conjoncture économique qui a rendu possible son voyage. Si le roi d'Espagne a trouvé bon de confier trois vaisseaux à un navigateur étranger, ce n'était guère pour des raisons désintéressées non plus. Il y voyait une proposition intéressante, d'autant plus que les Portugais détenaient le monopole sur la route qui contournait l'Afrique. Et si Colomb a pu persuader le roi de la rentabilité de son projet, c'est qu'il y croyait lui-même.

Ses mobiles étaient à peu près les mêmes que ceux de Marco Polo. Les deux hommes avaient une même vision, mais vu l'idéologie capitaliste de leur époque, il leur aurait été difficile de concevoir d'autre vision que capitaliste. On ne peut voir en ces explorateurs des idéalistes que si on donne à leurs entreprises une intentionnalité anachronique qui ne tienne compte que des résultats et non pas des causes de leurs explorations. C'est exactement ce que l'on fait pour Vernier, bien que sa situation soit compliquée par sa mauvaise foi. On admet difficilement qu'il agit dans son propre intérêt, et l'on préfère lui attribuer un altruïsme qui n'est vraiment le sien qu'au moment de sa mort qui, elle, est le résultat et non le but du projet. Dans tous les trois cas, notre compréhension réflexive de leurs efforts est confondue avec la vision qu'ils avaient constamment devant eux pendant leur voyage. C'est ainsi que la signification de leurs découvertes est faussée, car si Vernier, Marco Polo et Colomb ont quelque chose en commun, c'est ceci: ils ont trouvé ce qu'ils ne cherchaient pas.

Toute la difficulté qu'on éprouve en démêlant les rapports entre Vernier, Marco Polo et Colomb réside dans notre conception quelque peu fantaisiste des explorateurs et de leurs aventures. Le fait est que notre histoire ne retient que certains noms d'explorateurs et notamment ceux des aventuriers courageux qui, le plus souvent par hasard, ont fait des découvertes que les sociétés capitalistes ont su exploiter. C'était l'utilité d'une

découverte qui faisait la gloire d'un explorateur, et en parlant des grands explorateur de la Renaissance, il faut reconnaître que le premier but de leurs découvertes a été de s'enrichir. Exploration et découverte sont donc synonymes d'exploitation. Vernier agit comme ces grands explorateurs, et le désintéressement et l'altruïsme qu'il affiche sont ceux-là même que les textes d'histoire attribuent aux explorateurs pour mieux justifier cette exploitation qui est, bon gré mal gré, le principe moteur de la civilisation occidentale. Dans l'analogie entre Pierre Vernier et Christophe Colomb donc, il ne s'agit pas d'une corrélation entre les actes des deux personnages mais plutôt d'une identité de motivation chez l'individu et d'une même hypocrisie vis-à-vis de la société. Comme individu, Pierre Vernier veut explorer le monde de son neveu dans le but d'établir entre eux une relation extra-sociale par laquelle il le dominera en le maintenant dans un état d'ignorance concernant le projet. Comme membre d'une société organisée, Vernier ressent le besoin de se justifier devant ses semblables, et donc allègue des prétextes idéalistes qui ne deviendront vraies que par et après sa mort.

Les implications d'une telle analogie sont politiques autant que littéraires. Si Vernier doit mourir pour légitimer ses actes, s'il exemplifie la dichotomie entre le mythe glorieux des explorateurs et la réalité du colonialisme européen, il s'ensuit que le mal de la société européenne est inguérissable et que la société aussi doit mourir. Il n'y a pas de différence

structurale entre la contradiction chez Vernier et la contradiction au sein de la société. Ou plutôt, il n'y aurait pas de différence si Pierre Vernier ne ressentait pas le besoin de se justifier, s'il acceptait sa mauvaise foi. Il est de mauvaise foi, mais il croit sincèrement à l'histoire idéalisée qu'il enseigne. La révolte du colonisé, de Pierre Eller, le force à faire face à la contradiction. Par sa mort il ne réconcilie pas les éléments discordants de son caractère, il les dépasse. Eller est bien celui qui pourra profiter des explorations de son oncle, mais seulement dans la mesure où il sera capable de comprendre ce dépassement. Dans ce sens Eller n'est pas un explorateur comme son oncle, il est le lecteur de l'oeuvre de son oncle, il est nous-mêmes.

Tout ce qu'on vient de dire est renforcé par les textes de Montaigne cités dans Degrés. Ces textes viennent de l'essai Des Coches qui commence par le thème de la découverte du Nouveau Monde et finit par une condamnation des horreurs du colonialisme. Les citations dans Degrés suivent l'ordre thématique de l'essai. Il y a d'abord la découverte: "Nostre monde vient d'en trouver un autre" (D., 261), et ensuite l'exploitation des innocents:

"Au rebours, nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice et vers toute sorte d'inhumanité, à l'exemple et patron de nos moeurs." (D., 287)

Jennifer Waelti-Walters a fait remarquer que, dans la troisième

partie de Degrés, qui commence avec la citation ci-dessus, c'est Henri Jouret qui choisit certaines citations afin de souligner certains aspects importants de la relation Vernier-Eller.¹⁵ Après la mort de Vernier, et en dépit du fait qu'il n'est l'auteur que des dernières pages du texte, Jouret est dans la même position privilégiée vis-à-vis des citations que Michel Butor lui-même. C'est lui qui, dans la fiction du roman, porte la dernière main au texte, lui qui lui donne sa forme finale, et il peut donc placer des citations à des endroits particulièrement signifiants, surtout dans la troisième partie, qui a la structure la plus lâche. Ceci explique l'importance des citations de Montaigne qui se trouvent presque toutes dans la dernière partie. C'est par de telles citations que le lien entre l'exploitation des sauvages du Nouveau Monde par les conquistadors et celle des esprits innocents des élèves par leurs professeurs est explicité. Vernier entraîne Eller dans une aventure douteuse en lui offrant des sorties au restaurant et au cinéma et le prestige d'une relation spéciale avec un professeur. Et ce n'est probablement pas Vernier qui insère des citations de Montaigne dans la troisième partie du livre, bien que ce soit lui qui nous dit qu'il veut, par la lecture de l'essai Des Coches, faire de la leçon sur la découverte et la conquête de l'Amérique une heure spéciale dans la vie de ses élèves. L'omission des citations de Montaigne dans

¹⁵ Jennifer Waelti-Walters, Michel Butor (Victoria B.C.: Sono Nis Press, 1977), p. 97.

son écriture à lui est aussi significative que leur inclusion par Henri Jouret, car c'est encore un exemple de sa mauvaise foi.

Les citations de Montaigne ne peuvent être considérées séparément de celles de Saint-Simon. Elles jalonnent les trois parties de Degrés, mais, comme celles de Montaigne, les plus révélatrices se trouvent vers la fin du roman, vraisemblablement placées là par Henri Jouret. Les premières sont tirées du récit de la mort de Monseigneur, dauphin de France (D., 10) et du portrait de la princess d'Harcourt (D., 86). Ces sujets peuvent être liés aux événements du roman, à la mort de Vernier et à la présentation de Pierre Eller à Micheline Pavin. En même temps, ces rapports n'étant pas développés dans le roman, il semble plus intéressant de parler des citations tirées de "La Révocation de l'édit de Nantes". A la page 254 il en est question pour la première fois. Un élève lit :

" . . . sans le moindre prétexte et sans aucun besoin, et les diverses proscriptions plutôt que déclarations qui la suivirent . . ."

Ces lignes montrent le caractère arbitraire de la révocation. A la page 268 on parle des "complots affreux" qui ont donné naissance à la révocation. A la page 277 Saint-Simon poursuit :

" . . . on les traînait à adorer ce qu'ils ne croyaient point et à recevoir réellement le divin corps du Saint des saints, tandis qu'ils ne mangeaient que du pain qu'ils devaient encore abhorrer".

Ce texte où Saint-Simon relève le caractère hypocrite de la conversion forcée des protestants est à rapprocher de la citation de Montaigne sur la conversion forcée des sauvages aux moeurs inhumaines des colonisateurs. Finalement il y a, à la dernière page (c'est la dernière citation du roman):

"... enfin qui, pour comble de toutes horreurs, remplit toutes les provinces du royaume de parjures et de sacrilèges, où tout retentissait d'hurllements de ces infortunés [sic] victimes de l'erreur, pendant que d'autres sacrifiaient leurs consciences à leurs biens et à leur repos, et achetaient l'un et l'autre par des abjurations simulées".

Il y a sans doute de belles analogies à faire entre ces citations et les péripéties du roman. Vernier, sans raison apparente, décide d'entraîner son neveu dans une espèce de complot, bouleversant ainsi le monde d'Eller et de ses camarades. Eller doit renoncer aux valeurs de ses camarades en faveur des valeurs d'un maître. Pourtant, si on poursuit ces analogies, on trouve des contradictions. Eller, à la fin du roman, réaffirme les valeurs du groupe et refuse la complicité avec son oncle, et c'est l'oncle qui meurt des conséquences du complot. Afin de résoudre ces contradictions il faut chercher l'analogie entre la situation historique et la situation romanesque à un niveau plus profond. On doit écarter les querelles théologiques pour voir la structure

des événements, une structure qui semble politique plutôt que religieuse. Il s'agissait d'une lutte pour le pouvoir entre les catholiques et les protestants et dont l'issue a été la victoire de la religion orthodoxe, du groupe régnant. On situe Vernier automatiquement du côté de l'orthodoxie puisqu'il est professeur, mais si on songe aux effets de son projet sur la classe et à ses implications culturelles, on voit qu'il faudrait plutôt le ranger du côté "protestant". Il se révolte contre l'ordre divin du groupe pour affirmer l'ordre divin de l'individu. Dans ce conflit entre groupe et individu, c'est Eller qui est le représentant de l'ordre établi et c'est lui qui est l'instrument de répression. Ceci ne veut pas dire qu'il a tort de l'être. La révolte de Vernier est suspecte parce qu'elle n'est pas consciente. Il n'agit pas en connaissance de cause. En revanche, bien qu'en apparence il exemplifie les valeurs du groupe, en réalité il joue toujours un rôle d'individu tel que défini par les citations sur les problèmes religieux.

Il est possible de voir maintenant que la structure de l'ensemble des citations a effectivement un rapport avec l'histoire. Tant qu'il s'agit des explorateurs et de la colonisation de l'Amérique, Vernier est du côté du groupe, de la société européenne. Sa conduite à l'égard des élèves et en particulier à l'égard de Pierre Eller est la même que la conduite de la société occidentale à l'égard des indigènes de l'Amérique: on affiche des motifs désintéressés, tels l'accroissement des connaissances et l'instruction

des individus qui n'ont pas pu encore bénéficier de la culture occidentale, mais en réalité on cherche son propre intérêt. Par contre, quand il s'agit des résultats et non des intentions de la conduite de Vernier, c'est plutôt lui l'exploité, lui qui se donne le mauvais rôle et qui assume la responsabilité de ses actions. Il se métamorphose de conscience collective en conscience individuelle, et c'est pour cette raison qu'il constitue une menace à la collectivité. Les allusions historiques reproduisent très fidèlement le paradoxe dans les actions de Vernier: par sa conduite il est une force réactionnaire, mais en poursuivant la même conduite jusqu'au bout, il devient une force libératrice. Tant qu'il est question de son exploitation de son neveu, dissimulée derrière un paravent humaniste, Vernier est un représentant caractéristique de la société européenne. Mais cette exploitation se fait sur le plan des ambitions et des besoins personnels de Vernier. Quand Eller refuse de continuer à collaborer avec son oncle, il refuse, au nom du groupe, de se soumettre à la conduite patriarcale et hypocrite qui est la sienne à l'égard des groupes étrangers. C'est à ce moment seulement que Vernier devient frondeur, car il affirme le droit de l'individu par rapport au groupe. Il est victime non pas de l'hypocrisie du groupe mais du refus, de la part du groupe, de reconnaître l'hypocrisie qui le motive. Fait à l'image du groupe, porte-parole officiel de sa culture, il ne peut s'attaquer au groupe qu'en s'attaquant à lui-même. C'est ainsi que s'explique ce que l'on pourrait appeler sa volonté d'auto-destruction.

Comme c'était déjà le cas avec les citations en rapport avec l'histoire, on ne peut comparer les personnages littéraires et les personnages du roman au niveau de la personnalité.

Iphigénie, une des deux pièces de Racine qui sont abondamment citées dans le roman, nous permet de voir en Vernier un Agamemnon prêt à sacrifier sa fille, un Achille, l'amant d'Iphigénie qui ne peut pas l'épouser à cause de l'oracle, ou une Eriphile qui, à la fin, est sacrifiée aux dieux. En Pierre Eller, on pourrait voir Iphigénie, victime d'Agamemnon, et la même Iphigénie représente Micheline Pavin, l'amie de Vernier. Ces comparaisons ne nous apprennent rien sur la pièce de Racine ni sur le roman de Butor. Mais il y a un sujet de composition donné à une classe de première moderne qui constitue une référence directe à la structure de la pièce:

"... quelles sont les raisons qui ont fait dire à Racine dans sa préface d'Iphigénie, que sans l'intervention du personnage d'Eriphile, il n'aurait jamais osé entreprendre cette tragédie?" (D., 276)

On n'a qu'à jeter un coup d'oeil sur la préface d'Iphigénie pour trouver la réponse. Là Racine nous dit qu'il ne pouvait souiller la scène par le meurtre d'une personne aussi vertueuse qu'il fallait représenter la fille d'Agamemnon. S'il n'avait pas trouvé dans l'histoire le personnage d'Eriphile, fille d'Hélène et Thésée, qui remplace Iphigénie comme victime de l'oracle, il aurait été obligé de sauver cette dernière par l'intervention d'un deus ex

machina, ce qui aurait compromis la structure de la pièce. Le dénouement d'Iphigénie est donc logique, puisque la jeune fille dont le sacrifice est nécessaire pour qu'on puisse partir en guerre est justement une princesse troyenne.

On peut en même temps trouver une autre raison pour l'introduction d'Eriphile dans la pièce et c'est la suivante: sans elle, il aurait fallu sacrifier la fille du roi. Or, tant qu'il s'agit d'un sacrifice voulu par les dieux, on ne pourrait reprocher à Agamemnon d'avoir sacrifié sa fille. Mais à l'Acte IV, scène 7, nous apprenons qu'Agamemnon a des raisons politiques pour obéir à la volonté des dieux. En tuant sa fille, il prouve à son rival Achille qu'il n'est pas faible, et en même temps il lui enlève sa future épouse:

Ma gloire intéressée emporte la balance.

Achille menaçant détermine mon coeur.

Ma pitié semblerait un effet de ma peur.

On pense bien qu'il aurait été un peu risqué de montrer, à la cour de Louis XIV, un roi qui assassine sa fille pour faire preuve de son courage devant un rival dangereux. Si Racine a trouvé le moyen de ne pas le faire, cela ne peut pas changer le fait que c'est le conflit entre Agamemnon et Achille et le sacrifice possible d'Iphigénie qui assurent l'intérêt dramatique de la pièce. Nous allons donc analyser ce conflit comme s'il ne devait pas être résolu par la mort inattendue d'Eriphile.

Vus de cette façon, les personnages d'Iphigénie, comme

c'est souvent le cas chez Racine, sont ambigus. A la différence des tragédies de Corneille, où il y a des conflits entre l'amour et le devoir, chez Racine tout ne se réduit pas à un choix entre les valeurs de l'individu et les valeurs de l'état. Il est vrai que l'on n'a pas cette impression au début de la pièce: Agamemnon peut sacrifier sa fille et partir à la conquête de Troie ou bien lui sauver la vie et renoncer à l'aventure. A l'Acte IV, scènes 4 et 5, il est prêt à choisir l'amour. Dans la scène qui suit, Achille, par sa colère et son arrogance, le fait changer d'avis. Mais Achille, en défendant Iphigénie, n'a pas pour autant choisi l'amour. Chaque fois qu'il parle d'elle, il associe amour et gloire. Il agit par amour-propre aussi bien que par amour. Le père et l'amant aiment Iphigénie mais tous deux sont prêts à l'exploiter. Il n'est pas sûr que celui qui veut sauver Iphigénie l'aime plus que celui qui veut la sacrifier, et il n'est pas sûr non plus lequel des deux pense le plus à son propre intérêt.

Si on cherche maintenant à établir un rapport entre cette situation et celle des personnages dans Degrés, on voit qu'il faut réduire au minimum le nombre de personnages que l'on considère. On écartera donc les personnages de Micheline Pavin et d'Eriphile et on comparera simplement les rapports Agamemnon-Achille/Iphigénie avec les rapports Vernier/Eller. Agamemnon fait souffrir sa fille malgré l'amour qu'il a pour elle; Achille veut éviter toute souffrance à Iphigénie, mais il n'est pas clair s'il veut le faire pour lui ou pour elle. Vernier, à la fois Agamemnon et Achille, fait souffrir

le neveu qu'il aime et pense au bien d'Eller aussi bien qu'à son propre bien. Comme Agamemnon, il se justifie en alléguant des considérations d'ordre supérieur: pour Vernier c'est le projet et pour Agamemnon c'est l'état. Comme Achille, il ne dissocie pas son propre intérêt de celui de l'être aimé. Seulement là où, dans Iphigénie, il y a un conflit entre deux personnages, dans Degrés le conflit est celui d'un seul personnage en guerre avec lui-même. Dans Iphigénie il y a la possibilité de résoudre le conflit en faisant triompher un des adversaires même si, en réalité, on fait disparaître le conflit par la mort d'Eriphile. Dans Degrés une telle résolution est impossible. Vernier n'est pas un personnage à moitié altruïste et à moitié égoïste. Quand il pense au bien d'Eller, il l'exploite, mais il ne l'exploite que pour son bien. Il ne peut pas triompher de lui-même, et ne peut sortir de l'impasse que par la mort.

La deuxième pièce de Racine qui joue un rôle important dans Degrés est Britannicus. Britannicus a ceci en commun avec Iphigénie qu'un personnage, Néron, médite la mort d'un autre, Britannicus, en principe pour le plus grand bien de l'état, en réalité pour des raisons d'ordre personnel. Il y a des différences aussi. Néron est jeune, un fou en puissance qui met à mort son frère adoptif et qui est soupçonné d'être sur le point d'assassiner d'autres encore. L'ordre divin est remplacé par l'ordre du groupe, celui de l'empire romain, et c'est cet ordre qui légitime les attentats à la liberté des individus. Cependant, dans les deux pièces des personnages

égoïstes affirment leur pouvoir en versant le sang d'innocentes victimes. A cet égard on peut voir en Vernier indifféremment la mère de Néron ou Néron lui-même; en Eller, Britannicus ou Junie. Les trois premiers sont rangés du côté de l'ordre social, les trois derniers du côté de la vertu, et il n'y a pas de doute que les premiers finiront par avoir raison des derniers.

Les pièces de Racine, prises ensemble, font voir un ordre établi qui exploite cyniquement la vertu des innocents. Ceci reflète la situation qui règne au départ entre Vernier et Eller. Par contre, les deux pièces de Shakespeare qui sont citées dans Degrés, Macbeth et Jules César, ont pour thème une révolte contre l'ordre établi qui réussit d'abord et ensuite est écrasée. Ces pièces font croire à la possibilité d'un nouvel ordre et mettent en scène des personnages qui agissent avec vigueur pour se libérer. C'est ce qui fait qu'il y a dans les pièces de Shakespeare un renversement des rôles: on voit plus volontiers Vernier dans le rôle de celui qui se sent opprimé par l'ordre établi, représenté en l'occurrence par Pierre Eller. C'est une observation logique qui a déjà été faite sous une forme partielle par Jennifer Waelti-Walters qui dit que:

The class substitutes Vernier into Julius Caesar and sees him both as Caesar the tyrant and also as Cassius, while Vernier himself sees Eller as Brutus who betrays him whichever way he turns.¹⁶

¹⁶ Ibid., p. 11.

Pour Macbeth, la classe donne à Vernier le double rôle de Banquo et de Macbeth et à Eller le rôle du fils de Banquo.¹⁷ Ces identifications, pour intéressantes qu'elles soient, nous éloignent des structures fondamentales des pièces de Shakespeare et de Degrés. Si, par exemple, on voit une ressemblance entre Macbeth et Vernier, c'est parce que tous les deux cherchent le pouvoir, et pour l'obtenir commettent un crime. Or, puisque le crime de Vernier est de faire souffrir son neveu pour des raisons personnelles, il est logique de voir un lien entre Eller et le roi Duncan plutôt qu'entre Eller et Fleance. C'est Eller qui est visé par le projet de Vernier autant que Duncan par le poignard de Macbeth. Eller a le même rôle que Duncan, l'innocence de l'enfant étant l'équivalent de la toute-puissance du roi. Dans la pièce de Shakespeare, Macbeth ne cherche pas le pouvoir pour des raisons vulgaires. Il ne veut pas s'enrichir, ni même commander le respect des autres. Il veut s'affranchir des contraintes imposées au sujet, atteindre la liberté absolue que donne l'exercice du pouvoir. Cette liberté est comme celle de l'enfant qui n'a pas encore été formé par les conventions de la société, dont l'esprit est encore disponible. Vernier essaie d'obliger Eller à choisir une orientation intellectuelle différente de celle du groupe, et ainsi de réaliser sa liberté en subjuguant l'esprit de son neveu.

Cette interprétation serait tout ce qu'il y a de plus arbitraire sans la similitude de Macbeth avec Jules César. Cette dernière est la pièce qui reçoit le plus d'attention dans Degrés et

¹⁷ Jennifer Waelti-Walters, "Butor's Use of Literary Texts," p.315.

les rapports texte cité/texte du livre n'admettent qu'une seule interprétation. On sait que ce n'est que le début de Jules César qui est évoqué dans Degrés. Les citations-clef sont les suivantes:

"J'étais né aussi libre que César . . .
 . . .Et nous pouvons endurer tous les deux
 Le froid de l'hiver aussi bien que lui . . .
 . . .Et cet homme
 Est maintenant devenu un dieu, et Cassius
 Est une misérable créature qui doit courber
 son corps" (D., 47)

et

". . .Cassius là-bas a un air maigre et
 affamé, il pense trop; les gens comme ça
 sont dangereux". (D., 372)

Dans la première citation Cassius montre son envie de César et dans la deuxième César laisse voir sa méfiance à l'égard de Cassius. En même temps, à la page 182, René Bailly dit à Eller:

"Eh bien, voici que vous êtes comme Cassius, vous avez a lean and hungry look, vous pensez trop, pensez plutôt à votre texte."

Cette observation que Bailly veut spirituelle est saisie au vol par Eller qui l'adresse à son oncle:

J'ai eu un peu peur, je n'ai pu m'empêcher de t'appliquer cette parole, en particulier à cause de ce regard nouveau que tu as pris, comme affamé. Je me suis efforcé de chasser tout cela de mon esprit et de concentrer sur 6 passage de Shakespeare mais il

n'y avait plus rien à faire, ton visage maigre, tes yeux plus durs, plus enfoncés qu'avant, revenaient troubler les lignes imprimées. (D., 182)

Associée à ces citations on trouve une longue suite de références à un Nord-Africain, le visage recouvert de sparadrap, un symbole des victimes de la colonisation européenne. Le Nord-Africain essaie de séduire les écoliers, d'abord Alain Mouron (D., 77, 78, 265, 270, 271) et ensuite, à la page 376, Pierre Eller. A la page 379 on trouve encore une référence à l'aspect hagard de Vernier:

A lean and hungry look, un regard maigre et affamé, de plus en plus un regard de loup qui brûlait d'une espèce d'inquiétude quand il se tournait vers toi, de plus en plus enfoncé comme s'il avait eu un masque, une fausse peau,

un autre regard mais qui faisait penser au regard de ce Nord-Africain qui t'avait appelé dans le crépuscule,

"petit, viens petit",

et tu avais hâté le pas, tourmenté d'une espèce de colère et d'effroi, et tu avais été étonné de penser alors à ton oncle Pierre".

Il y a un désir de domination sexuelle chez Vernier et Eller s'en sent l'objet. Ceci nous renvoie à Jules César où la motivation de Cassius est des plus douteuses. En complotant contre César, il ne pense pas uniquement aux idéals républicains, sa révolte a aussi une connotation sexuelle. Cassius a recours à la violence pour se

libérer de l'influence de César et prouver sa virilité. La relation Cassius/César est doublée, dans Degrés, par la relation Vernier/Eller. Ce n'est que superficiellement que l'on voit en Vernier le dictateur qui est le maître du monde. Il est celui qui cherche à bouleverser l'ordre établi pour s'affirmer en tant qu'homme.

Les citations de Shakespeare et de Racine servent donc à mettre en relief les aspects contradictoires de Vernier et de son ouvrage. Dans les pièces de Racine, Vernier est le représentant de l'ordre établi qui domine le faible; dans les pièces de Shakespeare, il est le sujet qui se révolte contre l'ordre établi. En tant que professeur, il exploite son neveu pour ses propres fins; en tant qu'être humain il se révolte contre le représentant d'une société dont il sent l'oppression dans sa vie personnelle. Mais peu importe le rôle qu'il joue, son destin est toujours le même. Qu'il soit victime ou défenseur de l'ordre établi, celui qui exploite ou celui qui est exploité, Pierre Vernier ne peut légitimer ses actions qu'en choisissant la mort.

Ce ne sont pas seulement les pièces de Shakespeare et de Racine qui sont citées dans Degrés, mais une fois que l'on a situé celles-ci par rapport aux personnages, à l'intrigue et à la structure du projet, la valeur référentielle des autres citations littéraires devient plus évidente. Les citations de Dante montrent l'illégitimité de l'ordre divin qui est la base morale de la société occidentale. Si on considère Dante comme un écrivain chrétien (nous ne parlons de Dante que dans le contexte de Degrés) et comme défenseur de l'ordre

chrétien dont le poème La Comédie divine est la glorieuse affirmation, on ne peut pas s'empêcher de contraster le bonheur sublime offert aux vertueux dans le poème avec le malheur irréductible de celui qui est chargé d'enseigner Dante et qui vient de perdre sa femme: "Le jour de la Toussaint, M. Bonnini a erré d'église en église essayant de dire des chapelets." (D., 388)

Les citations de l'Odyssée mettent en évidence un autre aspect du roman. Il est question en particulier du naufrage d'Ulysse sur les rivages des Phéaciens, et de sa rencontre avec Nausicaa. Dans le travail en commun de Pierre Eller et d'Alain Mouron, qui peinent sur la traduction de cet épisode, ils découvrent qu'Ulysse, par pudeur, cache son sexe avec un rameau de feuilles devant Nausicaa et ses femmes. Les deux s'inquiètent de la possibilité d'une interrogation éventuelle par Henri Jouret mais sont soulagés par la pensée que, sans doute, sur ce passage, "il passera rapidement, très rapidement" (D., 377). C'est une évocation indirecte du refoulement sexuel dont les professeurs sont les agents et dont Vernier, à la différence de Jouret et de ses autres collègues, est aussi la victime. On trouve une répétition du même genre d'incident quand Pierre Eller et son frère Denis préparent une traduction de Jules César où on parle des Lupercales. (D., 343-45)

Les citations de Coleridge, tirées du Rime of the Ancient Mariner, soulignent les risques que Vernier court en visant les tabous de la société: la punition réservée à l'inconoclaste est la mort. Finalement, le poème de Keats, "On First Looking into Chapman's

Homer", fait le lien entre littérature et histoire et, par l'emploi du symbole du conquistador, traduit la joie de la découverte d'une grande oeuvre littéraire; l'histoire, purifiée par la littérature, lui sert de symbole, tandis que la littérature justifie une découverte qui ne signifie, en réalité, qu'exploitation. C'est un avertissement qu'il faut chercher de nouveaux mondes dans la littérature, mais qu'il faut aussi se méfier des motivations de l'écrivain et de son lecteur comme de celles du professeur et de son élève.

Cette discussion de la structure référentielle de Degrés fait ressortir sa double fonction dans le roman. D'abord, elle reflète et renforce la situation Vernier/Eller et donne au texte en général une qualité littéraire qui ne manque pas de nous charmer. C'est le côté conventionnel de l'emploi des citations chez Butor. Mais surtout, par le choix et l'agencement des citations, Butor montre que les rapports entre Vernier et Eller sont les produits de l'héritage culturel et historique de l'Europe. L'exploitation idéalisée de son neveu par Vernier, sa tentative louable mais suspecte de créer une nouvelle conscience, de bouleverser l'ordre établi, reproduisent, sur le plan de l'individu, la structure contradictoire inhérente à la société occidentale. On voit dans la conduite de Vernier le même idéalisme culturel qui va à l'encontre d'une structure à base d'exploitation et d'inégalité. C'est pourquoi, en fin de compte, nous devons n'accorder à la structure référentielle qu'une importance secondaire. Les

textes littéraires et historiques cités dans Degrés ne servent qu'à appuyer les thèmes du roman que nous avons déjà vus dans les chapitres précédents. Dans ce sens, la structure des citations dans Degrés est essentiellement mimétique et statique. Pourtant, comme nous allons le voir dans notre prochain chapitre, la situation Vernier/Eller est non seulement résolue, mais elle est aussi dépassée par la mort de Vernier. La scène finale du roman, qui se termine par la question "qui parle?", se prête à une interprétation qui va beaucoup plus loin que l'hypothèse d'une simple réconciliation entre l'oncle et son neveu. Pour formuler cette interprétation il nous faut laisser loin derrière nous les citations et étudier en détail la structure triangulaire des rapports personnels de Vernier, structure que nous appellerons la structure de dépassement.

CHAPITRE IV

Structure de dépassement

Dans les structures que l'on a étudiées jusqu'ici, on s'est progressivement éloigné de Pierre Vernier et de son projet pour se rapprocher de Michel Butor et de son roman. La première structure du projet est Vernier lui-même. La deuxième, la structure formelle du projet, naît de la conception que Vernier se fait de la réalité. Sa mauvaise foi est utilisée par Butor pour donner à cette deuxième structure un sens phénoménologique et une qualité poétique qui échappent au narrateur. La structure référentielle dont il a été question dans le troisième chapitre peut, à la rigueur, être attribuée à Vernier dans le sens que c'est lui qui choisit de faire d'une leçon sur la découverte et la conquête de l'Amérique l'heure centrale de la description qu'il entreprend, mais ce n'est pas lui qui choisit les leçons des autres professeurs, leçons qui dépendent pourtant de son premier choix. Cette limitation donne à Butor la liberté de choisir pour ses propres fins les matières étudiées dans les classes de français, d'italien et d'anglais. Il les émaille de citations qui, dans leur ensemble et indépendamment de la volonté du narrateur, dénoncent la culture occidentale qu'il représente. Les structures du projet ont donc un double sens, suivant que l'on les voit comme la création du narrateur ou comme celle de l'auteur. Cependant, tant que l'on n'analyse que le projet, on ne peut pas

échapper entièrement au point de vue de Pierre Vernier. Par contre, si l'on adopte le point de vue de l'auteur, on arrive fatalement à une interprétation du projet qui va à l'encontre des conceptions et des intentions du narrateur parce que l'on ne fait que prendre le contrepied de sa position. On comprend mieux le projet et on évite des malentendus en examinant les structures, mais on ne répond pas à la question qui nous est posée par l'ouvrage de Vernier : comment être heureux et de bonne foi dans une société hypocrite ?

Il est inconcevable que la réponse à cette question se trouve dans les structures du projet. Ce ne sont là que les données du problème. Le mot de l'énigme est fourni par une structure qui transcende celles du projet et notamment par la triade formée par Vernier, Micheline Pavin et Pierre Eller. Que ce soit Vernier qui ait créé cette triade en établissant des liens particulièrement étroits entre lui, son neveu et son amie est sans importance, puisqu'il s'arrange toujours pour se les cacher ou pour se les expliquer par des raisons d'ordre pratique. Qui plus est, il ne conçoit pas cette triade comme une structure, il ne la voit pas en termes abstraits, et par conséquent, par une ironie ultime, le message dont elle est porteuse lui est dérobé. Or, il nous semble raisonnable d'affirmer que ce qu'il cherche, c'est une nouvelle conscience susceptible de donner un ordre et un sens nouveaux au monde. Ajoutons que cette nouvelle vision du monde, au contraire de ce que Vernier nous dit (à la page 82: "de telle sorte qu'en toi pourra naître une nouvelle conscience"), ne peut être créée uniquement à l'intention de son

neveu. Non seulement nous avons vu la mauvaise foi de Vernier en ce qui concerne son neveu, mais aussi on imagine difficilement comment un auteur créerait une nouvelle conscience pour un lecteur s'il ne la créait pas d'abord pour lui-même. Seule la mort permet à Vernier de trouver cette nouvelle conscience. Autrement dit, en mourant il trouve la solution au problème qu'il s'est posé mais il ne comprend pas qu'il est parvenu à son but, que la mort est la seule solution possible.

Evidemment nous ne pouvons pas faire de même, et nous n'avons pas intérêt non plus à dire simplement que Vernier doit servir d'exemple à nous tous. En le disant, nous ferions de Butor un de ces écrivains contestataires qui perpétuent les systèmes que leurs écrits dénoncent. Nous interpréterions Vernier de la même façon que lui interprète Montaigne et Rabelais. La mort de Vernier a une valeur symbolique, surtout puisqu'elle s'explique mal sur le plan purement pratique. Elle symbolise le passage d'un mode d'existence à un autre. Le caractère de Vernier et la structure de son projet indiquent la nécessité d'une telle métamorphose. Puisque c'est le projet qui rapproche les trois éléments de la triade, seul l'examen de cette structure qui est, pour nous, la structure centrale du roman, nous permettra de comprendre comment la métamorphose s'accomplit et ce qu'elle signifie.

Tout d'abord, considérons les caractéristiques primordiales de la triade. Il y en a deux. En premier lieu, la triade est irréductible au sens conventionnel et technique du mot: on ne peut pas

trouver une expression plus simple de sa structure, puisque les trois éléments, l'homme, la femme et l'adolescent, sont totalement différents l'un de l'autre. Ensuite la triade est dynamique, les rapports entre les trois éléments étant propres à mettre en branle une évolution qui doit aboutir à une résolution des conflits. Aucune autre triade formée autour du narrateur dans les autres romans de Butor ne possède ces deux qualités, en apparence contradictoires, d'être à la fois irréductible et dynamique, donc d'assurer la réconciliation des éléments dissemblables épars dans le texte.

Dans L'Emploi du temps on peut isoler les trois éléments d'une seule triade dans les cinq personnages qui la constituent, Jacques Revel, ses rivaux James Jenkins et Lucien Blaise, et les deux femmes qu'il aime, Rose et Anne Bailly. Il n'y a, dans cette configuration, que trois éléments dissemblables, que trois fonctions distinctes: l'homme, le rival et la femme aimée. L'instabilité d'une telle structure est évidente. La situation doit finir par une résolution claire et simple du conflit entre l'homme et son rival, le plus souvent, comme c'est le cas dans L'Emploi du temps, par la victoire de l'un des deux partis rivaux. Le conflit étant de nature conventionnelle, la résolution l'est aussi. Mais si l'on se donnait la peine de formuler cette résolution en termes structuraux, on verrait que la triade de L'Emploi du temps n'est une triade qu'en apparence. Les différences entre les éléments se réduisent à une opposition homme/femme, et le dynamisme de la structure triangulaire s'explique en réalité par la tendance d'une telle triade à trouver

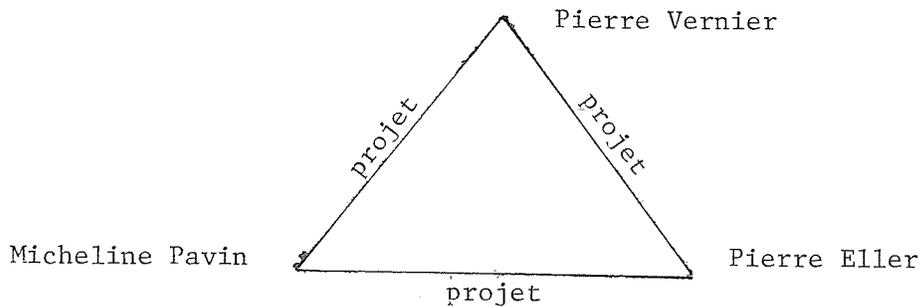
l'équilibre du couple. C'est là d'ailleurs la cause de la rivalité entre les deux éléments masculins. Autrement dit, le dynamisme de la triade vient de la stabilité du couple.

Dans La Modification, Léon Delmont doit choisir entre deux femmes. Il y a ici le même genre de triade que dans L'Emploi du temps, c'est-à-dire une structure triangulaire qui évolue nécessairement vers une structure binaire. La différence, c'est que la triade de La Modification n'est pas dynamique. Il n'y a pas la possibilité d'un choix puisqu'il n'y a aucune rivalité, aucune différence réelle entre les deux femmes. Henriette et Cécile s'entendent bien. Si Léon Delmont voit d'énormes différences entre elles, c'est qu'il associe arbitrairement l'une avec Rome, symbole de la liberté perdue et rêve d'évasion, et l'autre avec Paris, symbole de la prison bourgeoise qui n'est que trop réelle. Henriette et Cécile représentent donc les deux pôles de son conflit intérieur, mais elles ne sont que des symboles, et ce n'est pas en choisissant l'une ou l'autre qu'il pourra résoudre le conflit. On ne change pas la réalité en troquant un symbole contre un autre. A vrai dire, il n'y a pas de triade dans La Modification. La décision prise par Delmont, qui finit par ne rien faire, qui refuse donc d'agir, confirme la structure binaire de ses rapports avec les deux femmes dans sa vie. Cette structure, présentée dès le commencement du voyage à Rome, n'offre pas de possibilité de libération.

On commence maintenant à avoir une idée du potentiel de la

triade de Degrés. A la différence des triades dans les autres romans de Butor, celle-ci est authentique. Elle n'est pas une espèce de structure binaire à laquelle on aurait ajouté des éléments étrangers pour provoquer des conflits. Des triades de ce genre mènent à des dénouements conventionnels, ce qui ne veut pas dire dénouements malheureux. Léon Delmont divorcé et remarié avec Cécile, Jacques Revel marié avec Rose ou Ann Bailly, ne seraient que des variantes d'une seule et même structure. Dans ces deux romans un dénouement heureux ne changerait rien ni à la tendance de la structure à trouver son équilibre dans le couple, ni aux questions soulevées par les interrelations des éléments. Que les dénouements soient malheureux signifie seulement que Butor ne croit pas aux solutions faciles, ni pour ses romans ni pour les problèmes difficiles qu'ils posent. Vernier reflète mieux que Delmont ou Revel la volonté de Butor de voir le monde comme il est, sans broncher et sans y trouver de quoi se désespérer. Il n'y a pas pour Vernier un choix entre deux options semblables. Il a l'obligation de réconcilier les contraires ou bien de s'avouer vaincu. Il ne peut pas mener à bien le projet littéraire qu'il a tissé autour de son neveu sans réussir aussi dans son projet de mariage avec Micheline Pavin. Il ne peut être heureux avec l'un que s'il est heureux avec l'autre. Le projet est simultanément une source de difficultés et la possibilité de les surmonter. A lui seul, il définit tous les rapports qui existent entre lui et Micheline Pavin, entre lui et Pierre Eller, et aussi entre Pierre Eller et Micheline Pavin. Ceci écarte toute relation conventionnelle entre les éléments

de la structure. Superficiellement, il y a les trois rôles, oncle, amie, neveu, mais ces rôles sont transformés par leur association, forcée si on le veut, dans l'élaboration et la réalisation du projet. Le projet dévoile les contradictions profondes dans les rapports entre les trois éléments de la triade et seul le projet peut résoudre ces contradictions et créer un nouvel ordre transcendantal des choses. Il en résulte donc qu'il est impossible d'imaginer la triade en dehors du projet qui est comme le quatrième élément qui lie les trois autres éléments, et que l'on pourrait représenter par le schéma suivant :



Or, on sait que les relations entre Vernier, Micheline Pavin et Eller sont caractérisées par la mauvaise foi, l'exploitation et la volonté de mourir chez Vernier, et que ces thèmes sont révélés par le projet. On ne sait pas encore pourquoi Vernier, en se servant du projet, a créé ces rapports entre lui et les deux êtres qui lui sont les plus chers. Il aime Micheline Pavin d'amour et Eller d'amitié. Pourquoi donc ce besoin de transformer des sentiments vrais en une passion malsaine? La réponse est déjà implicite dans le malaise de Vernier, son incapacité d'accepter sans question les conventions de la société à laquelle il participe activement. Mais ce serait donner une réponse trop vague que d'en rester là et, en plus, la conduite de Vernier est

conforme en toute chose à celle analysée par deux critiques de la passion dans la littérature et la société occidentales, René Girard et Denis de Rougemont. En les lisant, on découvre que le projet de description mis sur pied par Vernier est à la fois une barrière et un lien entre lui et ceux qu'il aime, un moyen d'exalter son désir, et de le transformer en passion romantique.

Nous apprenons en lisant René Girard que dans le désir il y a toujours un médiateur dont le prestige "se communique à l'objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire".¹ Le médiateur entre Vernier, Micheline Pavin et Pierre Eller est son ouvrage qui a justement la fonction de rehausser la valeur de ses rapports avec son amie et son neveu et d'exacerber son désir de les posséder. En même temps, il sacrifie ceux qu'il aime au projet qu'ils nourrissent, au médiateur qui, de ce coup, devient aussi le but. Autrement dit, le désir vise l'être du médiateur et révèle chez Vernier comme chez Proust un désir de dépassement incontestable. Selon René Girard:

Chez Proust ce désir d'absorber l'être du médiateur se présente souvent sous la forme d'un désir d'initiation à une vie nouvelle . . . Le prestige soudain d'un mode d'existence inconnu du narrateur est toujours lié à la rencontre d'un être qui éveille le désir."²

¹ René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque (Paris: Grasset, 1961), p. 25.

² Ibid., p. 59.

Il y a donc des influences réciproques par lesquelles le projet/médiateur exalte le désir de Vernier pour l'objet aimé qui en retour aide Vernier à concevoir la nouvelle conscience qui doit être incarnée dans et par le projet. Ne se contentant pas d'aimer Micheline Pavin et Pierre Eller pour ce qu'ils sont, il leur confère des qualités symboliques qu'ils ne possèdent pas en réalité. Ces deux représentants d'une existence idéale donnent une réalité existentielle au projet qui, sans cela, ne serait qu'un exercice de description. Le résultat de ces actions réciproques est que Vernier ne peut ni atteindre l'être aimé ni réussir dans son projet d'écriture. Il est constamment renvoyé de l'un à l'autre, du médiateur incarné par l'objet aimé à l'objet aimé rendu mystérieux par le médiateur. Ses recherches en deviennent masochistes. Dans les mots de Girard, il convoîte, comme toute victime du désir métaphysique, la divinité du médiateur, et pour cette divinité il accepte et même recherche la souffrance et l'humiliation.³ Il imite la conduite du masochiste qui :

. . . part à la découverte d'un trésor caché, croit-il, sous une pierre. Il retourne l'une après l'autre, un grand nombre de pierres mais il ne trouve rien. Il se lasse de cette vaine entreprise mais il ne veut pas y renoncer car le trésor est trop précieux. L'homme va

³ Ibid., p. 186.

donc se mettre en quête d'une pierre trop lourde pour être soulevée.⁴

Comparons cette définition du masochisme à ce que Vernier dit de son projet :

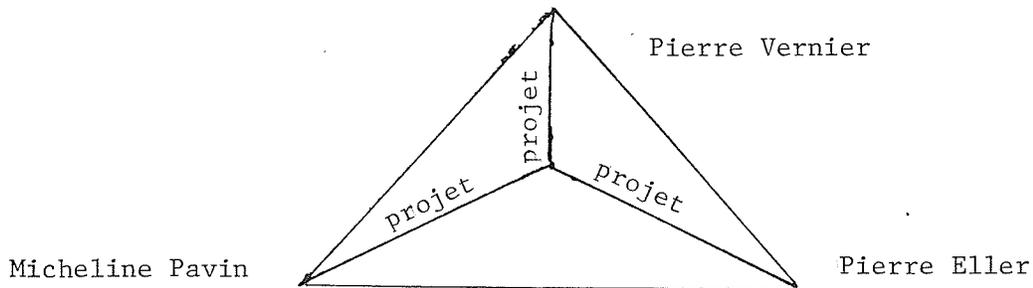
. . . je viens à vous comme un mendiant . . . je sombre, j'ai l'impression de traîner avec moi la dévastation, et pourtant quel espoir parfois . . . quand cet obstacle immense sera-t-elle franchi, cet obstacle meurtrier . . . Il faut continuer. (D., 364-65)

La "pierre trop lourde pour être soulevée" c'est le projet, que Vernier rend de plus en plus difficile à terminer au fur et à mesure que ses rapports avec Micheline Pavin et Pierre Eller se détériorent. En se donnant une tâche impossible, il fait valoir, par un martyre librement consenti, son impuissance et son hypocrisie intellectuelle.

Pourtant, si les théories de Girard semblent offrir une explication convaincante des actions de Vernier, il faut noter qu'il existe une différence majeure entre Proust et Butor, et plus particulièrement entre La Recherche et Degrés. Girard tire sa théorie de l'amour romantique d'un examen des rapports entre deux individus compliqués par l'introduction d'un médiateur. Ceci donne une structure triangulaire dont les trois éléments sont: sujet désirant,

⁴ Ibid., p. 181.

médiateur du désir et objet désiré. Dans Degrés il y a déjà une triade avec trois éléments distincts. Quand on ajoute un médiateur, on arrive à une structure triangulaire qui a cette configuration:



La triade centrale de Degrés est rendue encore plus solide par la complémentarité des liens entre sujet désirant et objets désirés. La fonction de l'objet désiré est double dans la théorie de l'amour romantique telle qu'élaborée par Girard. Dans Degrés chaque fonction peut être identifiée avec un seul objet désiré, celui-ci ayant été divisé en deux. Micheline Pavin joue un rôle passif comme l'objet désiré mis en valeur par le médiateur et Pierre Eller joue un rôle actif comme objet désiré donnant au médiateur un pouvoir qui, sans lui, il ne posséderait pas, notamment le pouvoir de créer une nouvelle conscience. Les fonctions réciproques des objets désirés par rapport au projet qui est le médiateur du désir de Vernier font que tant que le projet dure dans l'esprit de Vernier et continue de l'obséder, il lui est impossible de dissocier les éléments constitutifs de la triade, bien que, en réalité, ce soit chose faite dès le mois de janvier 1955.

Cette façon de comprendre le projet comme médiateur du désir de Vernier révèle à quel point le mensonge et la déception sont au cœur même de ses rapports avec Micheline Pavin et Pierre Eller.

Sa conduite a un côté encore plus noir et qui est sa volonté de mourir. Si l'on en croit Denis de Rougemont, cette volonté est caractéristique des amours romantiques :

L'amour de l'amour même dissimulait une passion beaucoup plus terrible, une volonté profondément inavouable . . . sans le savoir les amants malgré eux n'ont jamais désiré que la mort.⁵

Cependant, là où les amants romantiques cherchent à mourir par amour, Pierre Vernier croit que l'amour ne peut exister que par-delà la mort. On reviendra tantôt à cette différence capitale. Pour le moment, on va étudier la similitude des conduites de Vernier et du héros romantique. L'amant crée des obstacles entre lui et l'être aimé afin que celui-ci soit toujours présent à son esprit mais jamais possédé.⁶ Il provoque une passion éternellement inassouvie, une conduite dont la raison d'être est que l'homme occidental "se connaît et s'éprouve sous le coup de menaces vitales, dans la souffrance et au seuil de la mort."⁷ La passion devient une source intarissable de souffrances et même n'a pas de sens si elle ne fait pas souffrir. C'est ainsi qu'elle rend désirable l'idée de la mort. Le résultat final est que

⁵ Denis de Rougemont, L'Amour et l'Occident, édition remaniée et augmentée (Paris: Librairie Plon, 1956), p. 31.

⁶ Ibid., p. 20.

⁷ Ibid., p. 36.

notre notion de l'amour est liée à une notion de la "souffrance féconde", et celle-ci "flatte ou légitime obscurément, au plus secret de la conscience occidentale, le goût de la guerre."⁸ Ces théories révèlent la logique de la conduite de Vernier. Le but de son projet est d'exciter sa passion, et de lui faire trouver, dans la souffrance et l'angoisse d'un amour impossible, des vérités inaccessibles au commun des mortels. En suivant la voie de la "souffrance féconde", il choisit sa fin. Seule une vérité absolue pourra le contenter, et le prix d'une telle vérité est la souffrance suprême, la mort. Les seuls gages de la réussite pour Vernier sont les souffrances qu'il subit pour le projet, c'est-à-dire pour l'amour. A mesure que sa santé empire, il s'accroche avec de plus en plus de ténacité à sa description, malgré son aveu que le projet est voué à l'échec (D., 337). Il ne saurait l'abandonner. Bien au contraire, il redouble d'efforts, car plus l'obstacle est "immense" et "meurtrier" (D., 365), plus Vernier est certain d'atteindre le but inavoué de son entreprise. Il va obscurément, mais non à son insu, vers la mort.

Encore une fois, la répartition des rôles entre les deux objets désirés fait qu'il y a comme un dédoublement des liens tissés entre les trois éléments de la triade. Le rôle de Pierre Eller est de faire obstacle à l'amour: le projet doit être terminé avant que Vernier puisse aimer Micheline Pavin. Mais terminer le

⁸ Ibid., p. 227.

projet, créer une nouvelle conscience et aimer Micheline Pavin sont une seule et même chose. Il est tout aussi vrai de dire que Vernier doit pouvoir aimer Micheline Pavin pour créer une nouvelle conscience chez Pierre Eller que de dire qu'il doit créer cette conscience s'il veut aimer Micheline Pavin. Les objets du double désir de Vernier sont liés à la nouvelle conscience renfermée dans son projet: Micheline Pavin parce qu'elle lui en fait sentir le besoin et Pierre Eller parce qu'il est l'instrument par lequel il y accédera. Mais la condition nécessaire d'une nouvelle conscience est la mort de la conscience positiviste du narrateur. Le rêve d'une nouvelle conscience est le philtre de Vernier, sa volonté de mourir déguisée en passion fatale.

La conduite de Vernier, vue dans le contexte de l'amour romantique en Occident, renforce les liens entre les trois personnages de la triade. Pourtant, cette conduite est adaptée à des fins autres que romantiques par Butor. Si nous en croyons Girard et de Rougemont, l'amant romantique veut à la foi éterniser la passion et chercher la mort dans l'amour. Son profond désir d'anéantissement se manifeste dans une conduite destructive qui diffère à peine de celle de Vernier. Mais dire que la structure de sa conduite est modelée sur celle de l'amant romantique ne veut aucunement dire qu'elle a le même sens. Il y a une distinction à faire entre l'amant qui aime pour mourir et l'amant qui meurt pour aimer. Celui-ci n'a tort que dans la mesure où il n'est pas logiquement nécessaire de mourir pour aimer. Celui-là a tort puisqu'en exaltant la passion il refuse la vie. Or, à l'intérieur

de l'univers réduit de Degrés, et en tenant compte des structures que l'on a étudiées jusqu'ici, il nous est difficile de dire que Vernier a tort, parce que rien ne nous autorise à dire qu'en acceptant tranquillement les conventions de la société il aurait raison. Par contre, si Vernier a raison, il nous faudra expliquer comment sa mort, au lieu d'aboutir tout simplement à la destruction de la triade, peut être salvatrice et assurer le dépassement des contradictions qu'elle renferme.

Le problème, en partie au moins, c'est que l'on a faussé la nature de la triade en schématisant excessivement les rapports entre les éléments qui la constituent. On l'a décrite comme consistant en un sujet désirant et deux objets désirés ayant chacun sa propre fonction par rapport au médiateur, le projet. Ceci laisse entièrement de côté le fait que l'un des objets désirés est femelle et l'autre mâle, ce qui n'entre pas du tout dans les théories de l'amour romantique. Le caractère particulier des rapports entre le sujet désirant et les deux objets désirés nous laisse entrevoir la possibilité d'envisager la structure de la triade comme la manifestation d'un complexe d'Oedipe. En avançant cette hypothèse nous pensons surtout à l'hostilité que Vernier crée entre lui et son neveu au moyen du projet et à l'ambiguïté qu'il introduit dans son amour avec Micheline Pavin de cette même manière. Si nous respectons l'âge chronologique des personnages et l'expression conventionnelle de leurs rapports les uns avec les autres, nous devons dire que Pierre Eller est la victime du complexe et que Pierre Vernier, l'oncle maternel d'Eller et l'amant de Micheline Pavin, est l'objet

de l'animosité du jeune homme. Mais ceci ne cadre pas avec ce que l'on sait du roman. L'animosité d'Eller ne vient pas d'une rivalité sexuelle. A la fin il a été forcé de renier son oncle par les pressions exercées sur lui par ses camarades qui le soupçonnent de complicité avec l'ennemi. S'il y a une victime du complexe d'Oedipe dans Degrés, alors ce n'est pas Pierre Eller mais Pierre Vernier, et là encore il est moins la victime du complexe que son auteur. En lui demandant de collaborer à l'accouchement de son projet, Pierre Vernier transforme Micheline Pavin en une figure maternelle. Nous ne pouvons pas dire ici, avec Dean McWilliams, que Vernier essaie de la sorte de transformer son énergie sexuelle en énergie créatrice.⁹ Il nous semble tout aussi possible d'affirmer que, ne pouvant pas faire face à sa sexualité, Vernier fait de son amie la mère de son projet: elle lui donne l'ordre de commencer, elle doit trouver en lui la force nécessaire pour le mener à bien, et elle doit l'aider, non en tant que femme, objet idéalisé de son désir mais plutôt en tant que femme, symbole de refuge et de repos des rigueurs de l'écriture. Leur liaison devient de moins en moins charnelle et sentimentale et leurs rapports ressemblent de plus en plus à ceux qui existent entre une mère et son fils. Micheline Pavin, à la fin du roman, ne fait que protéger et réconforter un homme malade.

Parallèlement, et ici le phénomène nous semble plus clair, Vernier fait de Pierre Eller une figure paternelle dans le sens que ce dernier devient, à son insu, un rival pour l'amour de la

⁹ Dean McWilliams, op. cit., p. 53.

femme et par conséquent l'objet de l'hostilité de son oncle. Ce renversement des rôles est conforme en tous points aux caractéristiques inhérentes à la relation entre l'oncle maternel et son neveu. Lévi-Strauss, en se référant à Radcliffe-Browne, les résume ainsi :

Le terme avunculat recouvre deux système d'attitudes antithétiques : dans un cas, l'oncle maternel représente l'autorité familiale, il est redouté, obéi, et possède des droits sur son neveu ; dans l'autre, c'est le neveu qui exerce à l'égard de son oncle des privilèges de familiarité, et peut le traiter plus ou moins en victime.¹⁰

En effet, nous voyons Vernier, au début du roman, dans une position de pouvoir absolu par rapport à son neveu, tant en fonction de leur lien de sang qu'en fonction de leur situation en classe, tandis que, à la fin du roman, Vernier est la victime d'Eller. Ce renversement, Vernier le prépare lui-même, en instituant une relation spéciale entre lui et son neveu et en abdiquant de la sorte sa position d'autorité. Cependant, Vernier, même s'il donne cette orientation nouvelle à ses rapports avec son neveu, ne pouvait pas en prévoir les conséquences, et, quand elles se manifestent, sa réaction est négative. En classe, sa colère contre Eller est trop

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale (Paris : Librairie Plon, 1958), pp. 49-50.

violent pour avoir été provoquée par de simples indiscretions d'un élève bavard (D., 378, 382). Et si l'on se rappelle l'association de Vernier avec le Nord-Africain et la manière dont elle attire l'attention d'Eller, on se rend compte que cette hostilité est fortement pénétrée d'envie sexuelle. Finalement, Vernier, en invitant Eller à sortir avec lui et Micheline Pavin, encourage son neveu à se rapprocher de la femme qu'aime son oncle, à penser à elle, à faire d'elle l'objet de ses rêves lubriques :

. . . tu pensais à Micheline Pavin, tu dessinais sur les marges de ton manuel de grossiers visages, de grossiers corps féminins (D., 363)

Bien qu'il nous donne un aperçu des forces souterraines en jeu à l'intérieur de la triade, le complexe d'Oedipe de Vernier n'explique pas à lui seul la structure triangulaire de ses relations personnelles. En fin de compte, cette façon d'envisager la triade est utile surtout en ce qu'elle sert à faire le pont entre deux interprétations contradictoires des rapports entre les trois personnages. On voit comment un des objets désirés d'un sujet désirant peut être un adolescent du même sexe, tandis que l'autre est une adulte de l'autre sexe. On voit aussi comment l'adolescent aimé par Vernier peut en même temps faire obstacle à l'amour de Vernier pour Micheline Pavin. Plus important encore, la présence dans la triade d'un mâle adulte et d'un mâle adolescent fait que l'on peut concevoir la mort de l'aîné ainsi sacrifié comme une espèce d'initiation. La structure particulière de la triade indique qu'il ne peut s'agir d'une initiation dans l'acceptation

conventionnelle du mot. Les rôles des mâles sont inversés et leurs rapports sont compliqués par la présence d'un élément féminin là où les rites initiatiques exigent la séparation des sexes. Il y a donc une initiation à deux niveaux. Vernier essaie d'initier son neveu à la culture occidentale: c'est là son rôle de professeur. L'initiation se fait dans un enclos masculin où les femmes ne peuvent pas pénétrer, et dont le nom même est évocateur du positivisme rationaliste, le lycée Taine. Mais cette initiation est avortée quand Pierre Eller refuse de collaborer au projet. C'est à ce moment que la santé de Vernier commence à empirer, et à ce moment aussi qu'il commence à douter de son pouvoir et comme maître et comme auteur. Le processus initiatique traditionnel est ainsi inversé: le maître devient novice, comme Marion Grant l'a remarqué dans son étude sur les mythes chez Butor:

. . . it is Vernier (the mature adult) who descends into the darkness to make way for Eller (the adolescent) so that the archetypal structure of initiation is here reversed.¹¹

Le renversement de la structure initiatique se fait dans un enclos différent de celui du lycée. Le lycée symbolise la culture occidentale: c'est un microcosme qui reflète et renforce les organisations hiérarchiques et les valeurs culturelles du macrocosme de la société européenne. Mais dès que Vernier échoue dans sa

¹¹ Marion Grant, "The Function of Myth in the Novels of Michel Butor," AUMLA. Journal of the Australasian Universities Language and Literary Association, No. 32, Nov. 1969, p. 221.

tentative d'initier son neveu à la culture officielle, une autre organisation sociale prend la relève, notamment celle de la tribu. Le réseau de relations de consanguinité et d'amitié découvert par Vernier dans ses recherches suggère l'existence, à l'intérieur du lycée, d'une petite entité sociale autonome. Les membres de ce groupe occupent une aire bien délimitée (un quartier parisien) et n'en sortent que rarement, de préférence en famille ou même en groupes familiaux. Une entité de ce genre n'est pas une invention de romancier. Ce que nous appelons ici société tribale a été appelée "isolat" par des démographes français.¹² La grandeur moyenne d'un isolat varie, d'après eux, de 1.000 à 2.800 personnes, et c'est dans le département de la Seine, et plus particulièrement dans l'agglomération parisienne qu'il y a les isolats les mieux définis, avec la plus haute fréquence de mariages consanguins. Que l'on parle d'isolat ou d'organisation tribale, il est évident que c'est Pierre Eller qui en est le représentant et Pierre Vernier qui représente la culture officielle du macrocosme. La révolte du neveu contre son oncle est inspirée par un code moral qui transcende les valeurs individuelles de la société moderne, un code qui dépend des atavismes du groupe et qui est imperméable aux leçons apprises au lycée. Eller ne décide pas de rejeter son oncle, sa révolte vient d'une déchirure qu'il ressent au plus profond de lui-même, dans une région de l'être qui échappe au pouvoir de l'intellect. Les réactions provoquées par la révolte sont significatives. La famille se resserre autour du membre menacé et,

¹² Lévi-Strauss, op. cit., pp. 323-24

sans même demander des explications, éloigne celui qu'elle croit dangereux à la santé de tous.

En dépit de ces mécanismes de groupe, l'initiation dans Degrés ne représente pas un retour aux atavismes tribaux. En fait, bien que certains aspects du roman nous fassent penser à une initiation retournée, il est assez difficile de concevoir la structure d'une telle initiation. Par ailleurs, en nous efforçant de voir en Vernier celui qui est initié, nous nous limitons au simple renversement des termes d'une initiation conventionnelle, ce qui fait de Pierre Eller celui qui initie son oncle à une forme de connaissance dont la nature nous échappe. Il est vrai que, aux yeux de son oncle, Pierre Eller est le détenteur d'un certain pouvoir, mais il n'est pas l'initiateur de son oncle, il en est le successeur. La structure de la triade, l'évolution des rapports entre les trois personnages qui la composent, la mort de Vernier et le thème du renouveau font penser à une série de mythes rendant compte de l'origine des pouvoirs shamanistiques et dont on trouve une analyse dans l'Anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss.¹³ Ce qui nous intéresse particulièrement est ce que Lévi-Strauss appelle "le mythe du garçon enceint" qu'il résume ainsi:

Un jeune garçon ignorant s'aperçoit qu'il possède des pouvoirs magiques permettant de guérir les malades. Jaloux de sa réputation, un vieux sorcier, officiellement établi,

¹³ Ibid., pp. 257-69.

lui rend plusieurs visites accompagné de sa femme. Furieux de n'obtenir -- et pour cause -- aucun secret en échange de ses propres enseignements il offre au garçon sa pipe, remplie d'herbes magiques. Ainsi ensorcelé, le garçon découvre qu'il est enceint. Plein de honte, il quitte son village et va chercher la mort parmi les bêtes sauvages. Apitoyées par son malheur, celles-ci décident de le guérir, extraient le fœtus de son corps et lui inculquent leurs pouvoirs magiques, grâce auxquelles le garçon, de retour parmi les siens, tue le méchant sorcier et devient lui-même un guérisseur célèbre et respecté.¹⁴

Bien que l'on veuille éviter des comparaisons plus pittoresques qu'utiles, les détails de ce mythe qui se trouvent reflétés dans le roman sont trop intéressants pour qu'on les passe sous silence. Eller s'aperçoit en classe qu'il a un pouvoir secret sur ses oncles/professeurs. Il peut les aider ou leur nuire par sa conduite en classe. Vernier, Micheline Pavin et Eller se rencontrent plusieurs fois. La première fois que Vernier invite son neveu dans un restaurant, il lui fait boire un verre de cognac, honneur insigne pour le jeune garçon. C'est par de telles cérémonies que Vernier ensorcèle son neveu et les conséquences de cet ensorcellement sont désastreuses pour Eller. Ses amitiés sont empoisonnées, ses camarades deviennent si méfiants de lui qu'à la fin il se voit exclu du groupe des élèves

¹⁴ Ibid., pp. 258-59.

à cause de sa complicité dans le projet. Nous pouvons dire, sans trop forcer la note, que le garçon est guéri par des bêtes sauvages (en l'occurrence les scouts divisés en troupes qui ont pour nom bisons, écureuils et tigres). Finalement, il devient, ou au moins Butor nous laisse croire qu'il devient, un "shaman" célèbre, tandis que le vieux sorcier, chassé de la tribu par la révolte du jeune garçon, tombe malade, et, à la fin, meurt.

Sur le plan structural les rapports entre le mythe et le roman deviennent plus signifiants. Ils montrent que le thème de renouveau ou renaissance a des antécédents mythologiques très cohérents. Le modèle génétique du mythe consiste dans l'application de quatre fonctions à trois symboles.¹⁵ Les symboles sont un homme, une femme et un adolescent. La double opposition aîné/cadet et mâle/femelle donne les quatre fonctions de père, mère, fils et fille. Ces symboles et fonctions servent à construire une série d'éléments dont les plus intéressants pour nous sont les suivants: 1) shaman initié/shaman non-initié (c'est-à-dire il y a opposition entre pouvoir acquis et pouvoir inné); 2) (vieillard/enfant; 3) fécondité de l'enfant/stérilité du vieillard; 4) magie réelle (une drogue par laquelle le vieillard ensorcèle l'enfant)/magie symbolique (par laquelle l'enfant tue le vieillard qui meurt sans possibilité ni espoir de résurrection). Il en résulte un rapport irréversible, car, dans la fécondation du "fils" par le "père", le fils ne lui

¹⁵ Ibid., p. 26.

livre aucun secret en échange des siens.¹⁶

Lévi-Strauss précise qu'il ne s'agit pas simplement d'un jeune shaman qui succède au vieux shaman, mais aussi d'un conflit fondamental entre pouvoir acquis et pouvoir inné. Ainsi, une fois que l'on a vu comment le passage d'une forme de savoir à une autre est effectué dans Degrés, il est essentiel de déterminer quelles sont les deux formes du savoir. Dans le mythe, le shaman initié soupçonne le garçon de posséder un pouvoir plus fort que le sien et dont les principes lui échappent. En effet, ces principes doivent lui échapper puisqu'ils n'existent pas: le pouvoir de l'enfant n'est pas à proprement parler un savoir, c'est une absence de savoir. Vernier, de même que le shaman, cherche un savoir secret, la nouvelle conscience du monde qu'il identifie avec Pierre Eller, et qu'il veut acquérir lui-même. S'il parle d'un obstacle terrible et si nous avons parlé d'une "pierre trop lourde pour être soulevée", c'est parce que la nouvelle conscience qu'il cherche n'est pas une chose, c'est le néant. La nouvelle conscience est une conscience authentique du monde, qui voit le monde comme il est, avec le regard vierge d'un enfant. Cette conscience est, pour emprunter des termes phénoménologiques, un vide qui va vers le monde, un néant qui a besoin du monde pour exister et n'a pas d'existence en soi.¹⁷ L'instinct qui

¹⁶ Ibid., pp. 259-60.

¹⁷ Il est évident que nous pensons ici à Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant (Paris: Gallimard, 1943), Introduction et Première partie, Chapitre premier.

accule Roquentin: c'est la découverte de la contingence de notre existence face à un monde qui est plus vieux que nous, et qui n'a aucun besoin de nous pour exister.

Il reste quand même l'idée d'un dépassement. La conscience du monde ne peut pas être simplement le néant qui entraîne Vernier vers sa mort, elle doit être ce qu'Eller peut apprendre en participant au projet de Vernier, donc ce qu'il peut apprendre de la vieille conscience du monde. Eller est fécondé par le savoir de Vernier tout comme l'enfant l'est par le shaman. La nouvelle conscience du monde, la conscience non thétique, est un concept théorique qui n'a pas d'existence dans la réalité. La conscience est toujours conditionnée par l'histoire, par les connaissances acquises des générations passées. Les Verniers de ce monde prennent ces connaissances pour la conscience elle-même, et c'est pourquoi ils parlent de la structure de la conscience. Les connaissances ont une structure, la conscience n'en a pas. La structure de la conscience est la structure que l'on lui donne. Ce que Pierre Eller apprend du projet de Vernier, le poison qui le féconde, c'est que notre conscience du monde est nécessairement structurée, mais que ses structures sont contingentes. Quand elles sont périmées, ce sont des structures qui nous donnent une idée fausse du monde parce qu'elles ne rendent plus compte de la réalité contemporaine. Elles sont intéressées parce qu'elles n'ont qu'une seule

fonction: perpétuer un statu quo qui favorise un groupe ou un individu aux dépens d'un autre. Le leçon qu'il apprend et le pouvoir qui en découle, c'est que nous structurons tous le monde mais que nous sommes libres de lui donner la structure qui en donne la meilleure et la plus fidèle représentation. Il apprend que les structures de la perception sont, à vrai dire, des codes moraux, et que la structure la plus valable du point de vue philosophique est aussi la plus valable du point de vue moral.

On comprend maintenant l'importance de la triade dans Degrés. Elle est d'abord une structure romanesque qui a de fortes ressemblances avec d'autres structures chez Butor. Mais elle a des qualités qui sont absentes de ces autres structures et qui viennent de l'introduction d'un adolescent dans un univers romanesque réservé jusqu'alors aux adultes. La structure s'en ressent et prend la forme d'un triangle irréductible dont les liens sont renforcés par la conduite de Vernier dans ses rapports avec les deux autres membres de la triade. Cette conduite cimenter les éléments de la structure et empêchent toute résolution conventionnelle des conflits qui leur sont inhérents. Du moment que nous renversons les rôles conventionnels, et voyons en Vernier l'auteur et la victime d'un complexe d'Oedipe par lequel il fait de Micheline une figure maternelle et de Pierre Eller une figure paternelle, il devient possible de concevoir un dépassement des contradictions de la triade sur le plan conceptuel. On voit que Vernier, qui se voit lui-même dans le rôle d'initiateur,

veut en réalité s'emparer d'un pouvoir secret que détient son neveu. Le mythe du garçon enceint nous donne le moyen de lier le thème central du roman, le renouveau du savoir, à sa structure centrale. Cette structure mythique, incarnée dans le projet de Vernier et mise en valeur par sa mort, contient deux leçons fondamentales pour Eller: premièrement que les structures sont contingentes et ne dépendent que de nous pour leur donner un sens moral et philosophique; et deuxièmement que si la conscience à l'état pur est absence, trou ou néant, alors les structures sont nécessaires et on est obligé de les élaborer. C'est une façon bien à Butor de nous dire que l'homme est condamné à la liberté.

CONCLUSION

Avant de hasarder des conclusions générales sur Degrés, il serait bon de passer en revue les structures étudiées dans les chapitres précédents. Il s'agit non seulement de nous les remettre en mémoire, mais aussi de revoir la logique d'une telle présentation. Dans notre premier chapitre, nous avons vu la structure que représente le personnage central du roman, Pierre Vernier. Celui-ci a deux caractéristiques primordiales. D'un côté, il est historien, géographe et écrivain, et par conséquent un personnage tout indiqué pour entreprendre un projet de description. De l'autre côté, il est solitaire, angoissé, et il manifeste les symptômes d'une impuissance tant intellectuelle et affective que physique. A cause de ses problèmes personnels, son ouvrage porte l'empreinte d'un engagement existentiel et affectif qui, sans ces problèmes, serait inexplicable. Les caractéristiques de Vernier sont propres à donner naissance à une certaine écriture, à une écriture basée sur la raison analytique et positiviste, et l'échec de ce projet d'écriture signifie fatalement une catastrophe dans la vie de l'écrivain. Or, il a été remarqué, peu après la parution de Degrés, que Pierre Vernier pourrait être représentatif d'un genre particulier d'écrivain créateur:

En effet, le protagoniste de ce roman, Pierre Vernier, s'est proposé une tâche qui ressemble, à maints égards,

à celle d'un romancier professionnel.¹

Nous devrions ajouter à ceci, et sans oublier que Vernier va pousser jusqu'au bout les conséquences de son écriture, que l'adjectif "professionnel" pourrait très bien être remplacé par "traditionnel". En pensant à l'orientation rationaliste de Vernier, et à son engagement littéraire strictement personnel, on ne pourrait le confondre avec l'auteur professionnel qui, tout en se servant des concepts traditionnels, évite, par un dénouement romanesque, la conclusion inévitable que ces concepts sont purement fonctionnels, et donnent une fausse représentation de la réalité. Nous ne saurions nier, il est vrai, que la mort de Vernier assure un dénouement quasi-romanesque au roman de Butor. Sans cette mort, et étant donné les principes fondamentaux de la structure du projet, le roman ne finirait pas. Mais la mort du narrateur ne s'explique pas d'une façon satisfaisante si on se réfère uniquement à l'enchaînement des péripéties de l'intrigue. Elle semble plutôt une conséquence de l'effondrement de la structure du projet. La description entreprise par Vernier, en ce qu'elle préconise une expansion à l'infini, lui impose une tâche qui est au-dessus de ses forces. Nous sommes amenés à conclure que la cause de la mort de l'écrivain dans Degrés n'est pas ce qui se passe dans sa vie intime, mais la conception rationaliste de la réalité sur laquelle est fondée son écriture. Pierre Vernier ne meurt pas en tant que personnage, c'est l'écrivain qui meurt. Plus précisément, c'est le romancier traditionnaliste qui meurt à l'intérieur du roman.

¹ René Lalou, "Où va le roman?" Les Annales: Conférencia, mars 1960, p. 36.

Il faut insister sur le fait que ce procédé, qui consiste à se servir du roman pour attaquer le roman de ses aînés, n'est pas sans précédent. On ne pense pas ici aux nouveaux romanciers qui, dans leurs écrits théoriques, ont rejeté le roman traditionnel et, dans leurs romans, ont expérimenté avec des formes romanesques nouvelles. On citerait plus volontiers Cervantès, dont Butor lui-même a parlé, disant que le génial Espagnol avait rejeté le roman chevaleresque et les illusions qui en faisaient partie intégrante en écrivant une parodie de ce roman.² Plus important pour nous, Butor a fait le même genre d'observation à propos de Jean-Jacques Rousseau, et a établi un parallèle entre l'attaque contre le roman sentimental dans La Nouvelle Héloïse et le besoin ressenti par Rousseau de canaliser les forces révolutionnaires libérées par un premier changement dans l'ordre politique, et de les faire servir à autre chose:

De même qu'il s'agit pour lui de sortir du roman à l'aide du roman, il s'agit de trouver un moyen de sortir de la révolution indéfinie qui se prépare à l'aide de la révolution, de l'utiliser contre elle-même pour parvenir à un gouvernement plus juste et plus stable.³

Nous distinguons chez Butor la même volonté de trouver un moyen d'utiliser les forces révolutionnaires et l'énergie qui s'en dégage, avec cette réserve qu'il ne s'agit pas pour nous, pour le moment au moins, d'entrer dans des considérations autres que philo-

² Michel Butor, Répertoire III (Paris: Les Editions de Minuit, 1968), p. 12.

³ Ibid., p. 67.

sophiques et esthétiques. Tout de même, il est évident que pour Butor, il ne suffit pas de tuer symboliquement le romancier traditionnel. En condamnant un ordre périmé, Butor ne va pas vers l'anarchie. La mort de Vernier coïncide avec l'éclatement de la structure de son projet. Dans la mesure où elle est le produit des concepts spatio-temporels qui caractérisent le roman du XIX^e siècle, cette structure ne peut pas faire autrement que représenter la réalité comme elle l'avait déjà fait dans le roman dit réaliste. Dans Degrés, ces concepts et la réalité à laquelle ils correspondent, sont traités de telle sorte que leur contingence essentielle est accusée par l'échec du projet. Mais en plus de cet aspect négatif de la structure formelle du projet, il y a aussi dans Degrés le germe d'un développement plus positif. C'est ce qui devient progressivement plus clair à mesure que les efforts de Vernier pour schématiser la réalité s'avèrent inefficaces. Sa description objective, si on l'examine sans idée préconçue et surtout sans faire attention aux critères de Vernier lui-même, est en fait une représentation phénoménologique de la conscience de l'observateur. La description, parce qu'elle ne fait pas entrer en ligne de compte la subjectivité de celui qui décrit, finit par se retourner contre lui. En s'efforçant de rester parfaitement objectif, en essayant de dominer la réalité par l'esprit rationnel, Vernier ne fait autre chose, en fin de compte, que de nous livrer, dans toute leur complexité structurale, ses connaissances, le réseau de ses relations personnelles, ses doutes, ses inquiétudes, ses obsessions, en un mot, sa perception de la réalité. Qui plus est, son altruïsme, lié à

l'examen rationnel de la réalité, cache son désir d'exploiter son neveu. C'est dire que si on ne fait pas la part nécessaire à la subjectivité, on risque de se condamner à une subjectivité absolue, qui n'est rien moins que désintéressée. Mais surtout, c'est dire que la subjectivité n'est coupable que parce qu'elle se déguise en impassibilité scientifique et en idéalisme positiviste. Ce n'est donc pas la subjectivité qui est condamnée, c'est l'hypocrisie de l'attitude objective.

Voilà une observation qui suggère la possibilité d'une théorie positive de la littérature. Avant d'en parler, il faut établir que Vernier incarne un mal répandu dans tout la société contemporaine. La structure référentielle du projet relie les deux thèmes déjà explorés d'une littérature traditionnelle et d'un positivisme en apparence idéaliste mais en réalité cynique, et les projette sur la fresque de la culture occidentale telle que transmise aux élèves par leurs professeurs. Ceci ne constitue nullement une dévalorisation de la culture. C'est plutôt une invitation à considérer la culture dans son contexte historique et social, et non pas comme un poids mort. Nous ne pouvons pas manquer de noter que, dans Degrés, l'histoire et la société sont vues d'un oeil critique, tandis que la littérature jouit d'un statut privilégié qui ne permet pas la mise en question, non certes de la littérature en tant qu'héritage culturel, mais de son vrai sens, et dans les époques passées, et dans le monde contemporain. En faisant une séparation rigide entre culture et histoire, Vernier, symbole en ceci de l'enseignement secondaire dans les sociétés occidentales post-industrielles, maintient le statu quo tout en se

déclarant l'ennemi des méfaits du capitalisme. En effet, il est capable de déplorer les abus du passé, de les voir dans toute leur noirceur, mais la culture est toujours là pour les adoucir, ou, au besoin, pour les effacer en les attaquant. Le phénomène est on ne peut plus clair dans l'histoire de la Renaissance. Les crimes et la cruauté des conquistadors sont exposés dans les leçons d'histoire. Dans une de ces leçons, on fait la lecture d'un texte de Montaigne qui critique l'exploitation impitoyable du Nouveau Monde. La prose de Montaigne devient le juste châtiment des conquistadors, sans que le lecteur du XX^e siècle ait l'idée de mettre à application ces mêmes critiques en pensant à lui-même ou à la société contemporaine. Le texte est compris dans son sens esthétique et non pas dans son historicité. L'événement auquel le texte se réfère est récupéré par la littérature, et devient un fait culturel. Il perd ainsi son poids de fait historique, et n'est propre qu'à susciter une émotion vive qui va de pair avec une réprobation aussi inefficace que satisfaisante. Tout ce qui reste de ce qu'on appellerait aujourd'hui un cas de génocide, c'est la rhétorique personnelle et l'humanisme pondéré d'un grand écrivain. Le crime, ayant trouvé son expression artistique, passe du domaine de la moralité au domaine de l'esthétique, où il ne gêne plus personne.

Vernier, celui qui, en principe, est mieux placé que personne pour tirer les leçons de l'histoire, reprend à son propre compte la dichotomie entre l'exploitation et l'humanisme de la Renaissance, et la fait vivre sous nos yeux dans son projet de description. Il cache ses vraies intentions, à lui-même comme aux autres, en les

baignant dans une aura d'idéalisme. Faute de s'engager d'une dialectique avec le passé, faute de pouvoir discerner en lui-même les structures historico-culturelles de la société, il ne peut changer. Il ne voit ni le passé dans le présent, ni, ce qui est encore plus important, le présent dans le passé. La cloison étanche qu'il maintient entre histoire et actualité et entre culture et réalité l'empêche de dépasser les données de sa propre situation. Cette aphasie culturelle et intellectuelle ne peut être comprise que comme une contre-vérité, un exemple de ce que la culture ne devrait pas être. Ceci, il faut ajouter, ne nous autorise pas à nous servir de Vernier comme illustration négative de la culture occidentale, car, en ce faisant, nous ferions de lui la même panacée que lui-même fait de Montaigne. Nous sommes donc arrivés à une impasse. En approuvant la conduite de Vernier, une conduite qui est nettement valorisée par sa mort, nous ne la comprenons qu'à moitié, mais en condamnant sa conduite, nous la répétons.

C'est maintenant seulement que la nécessité de comprendre la mort de Vernier et la structure triangulaire de ses rapports personnels commence à se faire sentir. En effet, s'il y a une impasse, c'est que, jusqu'à présent, nous n'avons vu dans la mort du personnage central qu'un moyen de terminer le roman, de mettre fin au projet, et de condamner l'entreprise structurale de Vernier, sans toutefois condamner l'homme. Or, sans pouvoir bien s'expliquer cette impression, on sent que cette mort est significative, non seulement parce qu'elle ressemble à un martyr, mais aussi parce que, dans notre mythologie au moins, la mort a une valeur de sacrement. La boîte d'allumettes contenant le

serment déchiré et brûlé que Pierre Eller place en offrande près de la tête de Vernier, les derniers mots de Vernier, "qui parle?", le fait que Micheline Pavin sera le dépositaire du projet et Pierre Eller son lecteur futur, tous ces détails nous suggèrent la possibilité d'un dépassement que les thèmes contenus dans les structures déjà étudiées n'autorisent nullement. Et nous sommes obligés de concevoir ce dépassement sur le plan structural, non pas pour l'homogénéité de l'analyse, mais parce que tout dépassement autre que structural nous imposerait le thème du martyr, c'est-à-dire un thème culturel et historique au diapason de Pierre Vernier. Dans le chapitre consacré à la triade centrale du roman, nous avons donc essayé de montrer tout d'abord que la solidité de la structure du roman dépend d'un système de rapports psychologiques, culturels et affectifs dominé par deux comportements caractéristiques. Premièrement, il y avait l'exploitation par un des membres de la triade, Pierre Vernier, des deux autres, Micheline Pavin et Pierre Eller; ensuite, il y avait, de la part de Vernier, la tentative de réaliser un amour parfait, tentative vouée à l'échec et à la mort. Il y avait pourtant la possibilité d'un renversement des rapports entre Pierre Eller et Pierre Vernier. Formulé dans le contexte d'un complexe d'Oedipe, ce renversement fait de Vernier une figure d'adolescent et de Pierre Eller une figure paternelle. Finalement, nous avons été amenés à voir, dans l'évolution des rapports entre les trois membres de la triade, la reproduction d'une structure mythique propre à assurer le renouvellement du savoir. Il en est ressorti qu'il s'agit ici d'un conflit entre deux concepts du savoir, l'un basé sur les connaissances

empiriques de la raison analytique et l'autre basé sur les connaissances intuitives qui, elles, sont le propre de la conscience non-analytique. Nous avons même pu discerner un passage du premier concept au deuxième et qui représentait, pour nous, un refus des structures romanesques traditionnelles. Ces structures, notons-le, ne sont refusées que parce qu'elles représentent une façon périmée et réactionnaire de voir le monde. La notion des structures et de leur nécessité dans le monde n'est nullement mise en cause. Il nous faut donc formuler, avec le plus de netteté possible, les conséquences philosophiques et esthétiques d'une telle évolution structurale.

Commençons en disant que Degrés, qui n'est peut-être pas le roman le plus réussi de Butor, est certainement le roman le mieux exécuté sur le plan technique. Ceci veut dire que Butor est avant tout un romancier expérimental et que nous trouvons dans Degrés l'expression la plus outrée et révolutionnaire de ses théories sur le roman. A cet égard, il faut se rappeler que les théories de Butor sur le roman sont ou contemporaines de sa production romanesque ou postérieures à celle-ci. Il est donc tout aussi vrai de dire que la théorie vient de la pratique que de dire que la pratique est le résultat de la théorie. Et si on pense aux trois derniers romans de Butor, on voit l'importance accrue du narrateur dans l'élaboration des théories sur le roman et aussi sur la littérature en général. Le narrateur butorien est, au moins en partie, un instrument dont l'auteur se sert pour pousser aussi loin que possible sa pensée sur l'écriture. Plutôt qu'un écrivain plus naïf que l'auteur qui l'a créé, nous avons affaire ici à un anti-écrivain, un personnage propre à découvrir, en dépit de

lui-même, et par des expériences négatives, les théories en constante évolution de Butor sur l'importance des structures en littérature. Le fait que l'écriture des narrateurs est une écriture de l'échec est un reflet de cette observation de Butor qui date de 1955:

. . . il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles de récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en résulte un perpétuel malaise; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons d'outils adéquats.⁴

On pense tout de suite à "cette énorme masse d'informations", au "fleuve boueux et tourbillonnant" dont parle Pierre Vernier. Seulement celui-ci ne voit pas, ou refuse de voir, les conséquences de son observation. Il ressemble en cela au romancier qui refuse de bouleverser les formes traditionnelles du récit, au genre d'écrivain que Butor condamne sans retour dans le même essai:

Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son oeuvre en fin de compte est un poison.⁵

Butor nous dit que les structures traditionnelles inspirées par les concepts pré-einsteiniens de l'espace et du temps sont aussi périmées

⁴ Michel Butor, Essais sur le roman (Paris: Gallimard, 1969), p. 10.

⁵ Ibid., p. 11.

que la réalité qu'elles nous font voir. Les romans de Butor ne se limitent pas à condamner un ordre social réactionnaire et inhumain, ni à mettre en question une esthétique romanesque rigide et conventionnelle. Ils condamnent aussi les structures de la pensée qui ont produit cette esthétique et cet ordre social, sans quoi toute condamnation serait inefficace.

Le narrateur butorien par excellence, celui qui est le plus apte à faire ressortir à son insu cette condamnation globale de la culture occidentale et en même temps, par son exemple, à faire la démonstration des théories de Butor, c'est Pierre Vernier. Toutefois, comme on l'a déjà dit, les structures de Degrés, à l'encontre de celles des autres romans de Butor, ne sont pas seulement des structures négatives. En rendant possible une double interprétation des structures de Pierre Vernier et en introduisant dans son roman d'autres structures qui ne proviennent pas du narrateur, Michel Butor fait évoluer Degrés vers une forme d'activité créatrice positive. Symboliquement, puisque le personnage qui bénéficie de cette évolution est Pierre Eller, nous devons voir dans le neveu du narrateur le portrait butorien de l'écrivain modèle. Mais il importe peu de localiser en Eller les qualités de créateur préconisées par Butor. Même, en le faisant, nous risquerions d'ériger Eller en symbole et d'escamoter ce que représente le symbole. Ce qui nous intéresse avant tout, c'est de déterminer, sans sortir de notre étude des structures de Degrés, quelles sont les conditions nécessaires à une activité structurante positive et créatrice.

Nos efforts doivent se concentrer sur les deux aspects fondamentaux des structures que nous avons vues, l'aspect philosophique ou moral, et l'aspect esthétique. Puisque, de toutes les structures du roman, la structure de dépassement est la seule qui soit tournée vers l'avenir, nous lui accorderons le plus d'attention, sans négliger pour autant les autres structures. L'élément essentiel de la structure de dépassement étant le conflit entre Pierre Vernier et Pierre Eller, nous verrons d'abord les implications esthétiques et ensuite les implications philosophiques de cette opposition. Mais avant d'aller plus loin, il nous faut définir les termes de notre discussion sur l'esthétique de Butor. C'est à Michael Spencer que nous devons l'idée d'emprunter la terminologie utilisée par Leonard B. Meyer dans son livre Music, the Arts and Ideas.⁶ Dans le chapitre "The Aesthetics of Stability", Meyer entrevoit la possibilité d'une esthétique créatrice qui soit stable sans être rigide. Il établit trois catégories esthétiques auxquelles, pour éviter toute confusion, nous nous référerons en nous servant des termes anglais employés par Meyer. Rappelons-nous aussi qu'il s'agit ici de considérations purement esthétiques. La première catégorie établie par Meyer est celle du "traditionalism".

⁶ Michael Spencer, Butor (New York: Twayne, 1974) nous recommande, dans sa bibliographie, la lecture de Leonard B. Meyer, Music, the Arts and Ideas (Chicago: Chicago University Press, 1967).

L'artiste "traditionalist", en se basant sur des concepts positivistes de la réalité, vise

. . . accuracy of representation, plausibility of plot, power of psychological insight, depth of feeling, or righteousness of moral doctrine.⁷

Le but de son art est pourtant transcendantal. Il croit à

. . . the existence of an all-embracing eternal truth - - a single ultimate reality - - as the source for the meaning and purpose of human life.⁸

Pour Meyer, l'artiste "transcendental" s'oppose radicalement à l'artiste "traditionalist". Là où celui-ci essaie d'atteindre un but transcendantal en se servant des moyens positivistes, celui-là va tout droit au but, et essaie d'atteindre le transcendantal sans l'intermédiaire de la pensée rationnelle. Il insiste sur

. . . direct, intuitive experience, unmediated by concepts and categories, as the only true and valid knowledge of reality.⁹

Entre ces deux extrêmes, il y a la possibilité d'un compromis. Une troisième catégorie, celle de l'art "formalist", réconcilie les éléments contradictoires de l'art "transcendental" et de l'art "traditionalist". L'artiste "formalist" construit ses propres

⁷ Meyer, op. cit., p. 223.

⁸ Ibid., p. 232.

⁹ Ibid., pp. 231-32.

réalités et, par conséquent, doit:

. . . convince primarily in terms of what takes place within the work of art itself . . . it is elegance of design and ingenuity of process, precision of rhetoric and adroitness of language, refinement of conceit and nuance of probability, or some combination of these, that enforces belief in and validates formalist art. This is not to assert that content is necessarily irrelevant or unimportant, but that the what and the why of content are seen as inseparable from the how of structure and process.¹⁰

Or, si nous revenons aux personnages principaux de Degrés nous voyons que Pierre Vernier est le type même de l'artiste "traditionalist", puisque, en suivant des critères positivistes et en se fiant à ses pouvoirs d'observation, il cherche à atteindre un but transcendantal, une vérité absolue. Vernier trouve sa contrepartie chez Pierre Eller . Celui-ci, il est vrai, ne formule pas une esthétique qui s'oppose à celle de son oncle mais, et c'est là l'essentiel, l'oncle perçoit son neveu comme le détenteur d'un pouvoir mystérieux, d'un savoir qui échappe aux principes de la raison analytique. On serait donc justifié de voir en Eller le symbole de l'artiste que Meyer appelle "transcendental". Ceci nous amène à concevoir de la façon suivante le conflit entre l'oncle et

¹⁰ Ibid., p. 223.

son neveu: la représentation rationnelle de la réalité est opposée à la présentation intuitive, et l'utilisation des méthodes conventionnelles pour atteindre un but transcendantal est opposée à une esthétique mystique qui n'a pas besoin de concepts rationnels.

On sait que ces oppositions ne sont pas résolues par la mort de Vernier. On dirait plutôt qu'elles sont dépassées par la recherche d'une forme de savoir nouvelle. En effet, Butor semble, dans Degrés, se diriger vers un art "formalist" qui, en nous référant encore une fois à Meyer:

. . . neither presents reality, as transcendentalist art does; nor does it represent reality, as traditionalist content-art does. It constructs a reality.¹¹

Nous ne pouvons pas dire, d'après notre lecture de Degrés, que Butor a rejeté la notion des structures. Bien au contraire, tout semble indiquer qu'il tient plus que jamais à l'idée que c'est par les structures que l'on voit la réalité, et que la réalité que l'on voit dépend de la structure qui nous permet de la voir. Donc, en écartant définitivement les structures du roman balzacien, Butor ne se dirige nullement vers un art "transcendantal" qui, dans la littérature française, trouverait son meilleur exemple dans le surréalisme. Butor, de tout évidence, va dans la direction

¹¹ Ibid., p. 223.

d'un art formaliste qui lui permettrait de s'engager dans une activité structurante susceptible de traduire sa propre vision de la réalité. Or, les ouvrages postérieurs à Degrés confirment cette évolution. Elle est surtout évidente dans Mobile, 6 810 litres d'eau par seconde, et Description de San Marco, tous parus peu après Degrés. En fait, après son dernier roman, les tendances formalistes de Butor apparaissent avec tant de netteté qu'il est à peu près impossible d'éviter de juger les implications esthétiques de Degrés autant en fonction des ouvrages qui l'ont suivi qu'en fonction de ses propres structures. Qui plus est, sur le plan philosophique, nous pouvons trouver une évolution parallèle à celle que nous venons de constater sur le plan esthétique. Le conflit entre les deux concepts de l'art trouve son écho dans un conflit entre la raison analytique et la raison dialectique.

La meilleure façon d'aborder ce conflit, c'est de le situer dans le contexte d'une controverse célèbre, contemporaine de Degrés, bien que sans lien apparent avec notre roman. Il s'agit de la querelle qui opposait Claude Lévi-Strauss à Jean-Paul Sartre. Dans un article sur la querelle, Jean Pouillon, se basant sur La Pensée sauvage et La Critique de la raison dialectique, a vu le problème de la façon suivante:

La raison analytique, écrit Lévi-Strauss, doit "rendre compte de la raison dialectique" tandis que celle-ci "ne peut rendre compte d'elle-même ni de la raison analytique"; mais Sartre: "la dialectique doit se donner elle-même comme

une intelligibilité . . . La raison dialectique est elle-même l'intelligibilité de la raison positiviste (ie. analytique)". En somme, c'est parce qu'elles s'incluent réciproquement que ces deux conceptions s'excluent radicalement; elles ne sont jamais pensables ensemble, en même temps, au même niveau.¹²

Ceci nous donne un moyen de saisir les concepts en jeu dans le débat. Sartre prend la position que la raison dialectique, en ce qu'elle est elle-même intelligibilité, se sert de la raison analytique et la dépasse en même temps. Lévi-Strauss répond que tel n'est pas le cas, puisque seule la raison analytique peut rendre compte de la raison dialectique et également d'elle-même. Autrement dit, il y a un accord et un désaccord entre les deux penseurs. L'accord, c'est qu'il existe deux formes de raisonnement, et que toutes les deux sont valables. Le désaccord, c'est que Sartre donne la primauté à la raison dialectique, tandis que Lévi-Strauss la donne à la raison analytique. Une autre façon de dire la même chose, c'est de dire que Sartre accorde une priorité à la pensée engagée, en mouvement, à la pensée totalisante, tandis que Lévi-Strauss opte pour la pensée abstraite qui se tient détachée de la réalité pour mieux l'évaluer. C'est ainsi que Lévi-Strauss affirme que:

Qui commence par s'installer dans les prétendues évidences du moi n'en sort plus. La connaissance des hommes

¹² Jean Pouillon, "Sartre et Lévi-Strauss," dans L'Arc, No. 26, numéro spécial consacré à Lévi-Strauss (1968), p. 62.

semble parfois plus facile à ceux qui se laissent prendre au piège de l'identité personnelle. Mais ils se ferment ainsi la porte de la connaissance de l'homme.¹³

Pour Sartre, la pensée abstraite que préconise Lévi-Strauss est une impossibilité:

En fait le sociologue et son "objet" forment un couple dont chacun est à interpréter par l'autre et dont le rapport doit être lui-même déchiffré comme un moment de l'histoire.¹⁴

Il est évident maintenant qu'il y a un rapprochement à faire entre cette controverse philosophique et le roman que nous étudions. Le cas de Vernier serait une démonstration de l'action et des limites de la raison analytique: Vernier essaie de faire abstraction de son identité personnelle afin de faire une description scientifiquement valable de la petite société d'élèves et de professeurs dont il fait partie. Il s'efforce donc d'agir en tant qu'anthropologue impassible qui se penche sur une société étrangère. Cependant, comme nous l'avons vu, ses efforts sont frustrés par le fait qu'il n'arrive pas à éliminer de son enquête sa propre subjectivité. Nous avons vu aussi qu'il n'y a pas là de quoi s'étonner puisque le projet de Vernier, dans sa conception même, est profondément égoïste. Notons

¹³ Claude Lévi-Strauss, La Pensée Sauvage (Paris: Librairie Plon, 1962), p. 329.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, Critique de la raison dialectique (Paris: Gallimard, 1960), p. 53.

également que ce qui fait ressortir la subjectivité inhérente du projet est le fait que la société choisie pour champ d'investigation est en même temps la société que fréquente Vernier, et à laquelle famille, classe et métier le lient. Cependant, ce n'est pas là la cause de sa subjectivité. Qu'on se décrive ou qu'on décrive le monde, la nature subjective de la description ne peut pas manquer de se faire sentir. La raison en est qu'il s'agit en quelque sorte de deux subjectivités qui s'affrontent, celle de l'observateur observant, et celle de l'observateur observé. L'affrontement produit des heurts, des chocs, des bouleversements qui, dans le roman, prennent la forme de révélations, de mensonges percés à jour, de nouveaux mensonges qui, comme le Phénix, naissent des cendres des mensonges dénoncés, et sont tous autant de preuves de subjectivité qu'il ne faut pour avertir le lecteur impartial. Ces manifestations de subjectivité sont moins évidentes quand l'observateur s'efforce d'être objectif et fait semblant de refuser sa subjectivité, ou bien quand il dirige son attention sur un objet étranger. Elles ne sont pas moins présentes pour autant, puisque l'observateur ne peut pas faire abstraction de lui-même: il existe, en chair et en os, dans le temps et dans l'espace. Il a donc un point de vue culturel et historique qu'il ne peut pas éviter d'exprimer, ne serait-ce que de façon négative. C'est justement cette idée d'une subjectivité qui ne peut pas éviter d'exister dans le temps qui crée l'intérêt dramatique non seulement de Degrés, mais aussi de L'Emploi du temps et de La Modification. Le point de vue auquel rêvent les trois

narrateurs en question est très exactement celui décrit par Lévi-Strauss dans La Pensée Sauvage:

Loïn donc que la recherche de l'intelligibilité aboutisse à l'histoire comme à son point d'arrivée, c'est l'histoire qui sert de point de départ pour toute quête de l'intelligibilité. Ainsi qu'on le dit de certaines carrières, l'histoire mène à tout, mais à condition d'en sortir.¹⁵

Ce que nous pouvons déduire de la multiplication des unités spatio-temporelles dans L'Emploi du temps, dans La Modification, et surtout dans Degrés, c'est que les narrateurs pensent que l'histoire mène à tout, mais que justement, eux, ils ne peuvent pas en sortir. Ils sont toujours impliqués eux-mêmes dans l'écheveau des actions, des réactions, et des influences réciproques tissées par le temps qu'ils sont en train de décrire. Plus ils essaient d'en sortir, plus ils découvrent la force contraignante de la multiplicité de liens qui les insèrent dans l'histoire et dans le monde. Ceci semble donc une affirmation de l'impuissance de la raison analytique à décrire de façon significative l'être que nous avons été et en même temps l'être que nous sommes, puisque celui-ci est formé en grande partie non seulement par celui-là, mais aussi par nos efforts pour le décrire. Butor, dans Degrés, fait sur le plan littéraire la démonstration de cette loi de la dialectique telle que formulée par Sartre:

La dialectique ne se découvre qu'à un observateur si-

¹⁵ Lévi-Strauss, op. cit., p. 133.

tué en intériorité, c'est-à-dire à un enquêteur qui vit son enquête à la fois comme une contribution possible à l'idéologie de l'époque entière, et comme la praxis particulière d'un individu défini par son aventure historique et personnelle au sein d'une histoire plus ample qui la conditionne.¹⁶

Si ce que nous venons de dire indique que, dans son dernier roman, Butor va vers la raison dialectique, rien ne nous autorise à conclure qu'il rejette la raison analytique. Il s'agit plutôt d'une subordination de la raison analytique à la raison dialectique tout comme chez Sartre où la raison dialectique se sert des pouvoirs de la raison analytique. En nous rappelant que nous avons défini l'esthétique formaliste comme une activité structurante libre des contraintes de l'art traditionnel, mais pouvant se servir de ses apports, nous pouvons voir à quel point cette esthétique ressemble, dans ses processus, à la dialectique sartrienne qui :

. . . dépasse le cadre de la méthodologie; elle dit ce qu'est un secteur de l'univers entier; elle ne se borne pas à orienter ses recherches, pas même du mode d'apparition des objets: elle légifère, elle définit le monde (humain ou total) tel qu'il doit être pour qu'une connaissance dialectique soit possible . . . elle n'est ni raison constituante ni raison constituée, elle est la Raison

¹⁶ Sartre, op. cit., p. 133.

se constituant dans le monde et par lui.¹⁷

Dans Degrés ce n'est pas l'activité structurante de Vernier, symbole d'un art et d'une raison traditionalistes, qui est condamnée par Butor. Il ne s'agit pas non plus de voir en Eller autre chose qu'un point de repère, le symbole d'un art mystique et d'un savoir mystérieux qui n'a d'importance pour nous qu'en tant qu'il s'oppose, par son existence même, aux concepts de Vernier. Le défaut du projet de Vernier n'est pas irrémédiable. Il suffit de faire sentir au lecteur qu'il a entre les mains une description subjective, un phénomène localisé dans le temps et dans l'espace. Entre les structures de la raison analytique de Vernier et les structures de l'inconscient d'Eller, il n'y a pas à choisir. On doit dépasser la dichotomie stérile qui oppose une réalité que l'on veut, à tout prix et sans vrai espoir de réussir, fixer, analyser et définir, et la réalité mystérieuse de l'inconscient dont la nature demeure, par principe, étrangère à la conscience lucide. Le dépassement se trouve dans le dénouement de Degrés. Il s'agit d'une littérature qui représente - - et ici nous reprenons volontiers la formule de Sartre, quitte à la modifier légèrement - - il s'agit, disons-nous, de la raison se structurant dans le monde et par lui.

Il nous reste seulement à dire un mot sur un problème que l'on peut entrevoir dans cette conception de la littérature et que

¹⁷ Ibid., p. 119.

nous avons déduit de l'évolution dans les structures de Degrés. Le fait que l'on peut voir dans l'art formaliste une prise de position qui se conforme aux exigences de la raison dialectique tend à escamoter une objection valable sur le plan moral et même sur le plan philosophico-politique. En effet, nous avons vu que l'art formaliste, même s'il promet de donner une image phénoménologiquement valable du monde, en ce qu'il fait entrer en ligne de compte la subjectivité de l'artiste, doit réussir par l'élégance de ses structures et la virtuosité de l'artiste. En même temps, on ne peut laisser de côté le fait que les romans de Butor, et avant tout Degrés, en plus de mettre en question un art et une façon de penser, condamnent un ordre social. En fait, une des plus grandes qualités de l'oeuvre romanesque de Butor a été justement de ne pas faire de séparation entre la culture d'une société, sa philosophie régnante, et cette société elle-même. Or, dans Degrés, la conjoncture de la philosophie, de la culture, et de la société est effectuée par une démonstration structurale négative de la part du narrateur. Pour le dire plus nettement, les efforts de Pierre Vernier pour mener à bien sa description ne réussissent à avertir le lecteur que dans la mesure où ils montrent, par leur échec, une culture sclérosée, une pensée philosophique périmée, et un ordre social basé sur l'exploitation.

Des trois narrateurs de Butor, celui qui subit l'échec le plus total est Pierre Vernier. Il est difficile d'imaginer comment,

après avoir écrit Degrés, Michel Butor aurait pu continuer dans la même voie romanesque. La mort de Vernier semble être son mot final sur le roman traditionnel et sur les possibilités de combattre tout ce que représentait le roman traditionnel en se servant encore de ce genre. Mais la mort de Vernier peut être comprise aussi -- et tous les critiques de Degrés l'ont vu -- comme le signe d'une renaissance. Nous avons pu, en nous basant sur les structures de Degrés, formuler l'hypothèse d'une esthétique formaliste qui s'apparente à la pensée dialectique. Ceci représente le refus d'une forme littéraire purement négative, et c'est ce que le roman a été pour Butor: une tentative de se tourner vers une littérature positive et libre des contraintes de la littérature traditionnelle. P. Aubéry dans son article "Surréalisme et littérature actuelle", a vu qu'une telle conception de la littérature, en dépit de la grande mesure de liberté qu'elle offre, comporte aussi des obligations:

. . . peut-on vraiment révolutionner la littérature et le langage sans s'attaquer à la société dont ils sont les produits? Peut-on isoler la littérature et le langage du contexte socio-économique où ils se développent?¹⁸

¹⁸ P. Aubéry, "Surréalisme et littérature actuelle," Kentucky Romance Quarterly, No. 14 (1967), p. 40.

Cette question nous met en face de ce qui, après avoir étudié les structures de Degrés, nous semble à la fois la direction que devrait prendre l'activité structurante de Butor et le problème qu'elle va rencontrer. En dépassant les structures négatives basées en grande partie sur les concepts traditionnels, et en montrant la stérilité de ces concepts dans le monde moderne, Butor s'oriente vers des structures nouvelles, créées lucidement par une conscience engagée dans le monde. La question qui se pose est la suivante: est-ce que ces structures, ayant une fonction positive et une qualité esthétique qui dépendent de la subjectivité de l'auteur, peuvent continuer à dénoncer de façon efficace une réalité négative, qui, elle, est incapable de changer avec la même facilité, et a même une forte tendance à résister à tout changement? Le risque que court le formaliste en littérature, c'est de s'éloigner de la réalité en attirant l'attention du lecteur plutôt sur le côté esthétique et intellectuel des structures qu'il nous propose que sur la réalité qu'elles doivent représenter, et, en la représentant, la forcer à se transformer. Nous voyons donc la fonction des structures dans les oeuvres de Butor ultérieures à Degrés comme étant de réconcilier, ou mieux, de faire rencontrer, dans le domaine des structures, la pensée dialectique, qui implique un engagement moral et politique, et l'esthétique formaliste, qui nécessite un certain détachement du monde dit "réel".

Bibliographie

Ouvrages romanesques et critique littéraire de Michel Butor

- Butor, Michel. Degrés. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. L'Emploi du temps. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.
- _____. Essais sur les modernes. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. Essais sur le roman. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. La Modification. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.
- _____. Passage de Milan. Paris: Les Editions de Minuit, 1954.
- _____. Répertoire I. Paris: Les Editions de Minuit, 1960.
- _____. Répertoire II. Paris: Les Editions de Minuit, 1964.
- _____. Répertoire III. Paris: Les Editions de Minuit, 1968.
- _____. Répertoire IV. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

Livres entièrement consacrés à Butor.

- Albérès, R.-M. Michel Butor. Paris: Editions Universitaires, 1964.
- Aubral, Françoise. Michel Butor. Collection Poètes d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1973.
- Charbonnier, Georges. Entretiens avec Butor. Paris: Gallimard, 1967.
- Dällenbach, Lucien. Le Livre et ses miroirs dans l'oeuvre de Butor. Paris: Archives des Lettres Modernes 135, 1972.
- Helbo, André. Michel Butor, vers une littérature du signe. Bruxelles: Editions Complexe, 1975.
- McWilliams, Dean. The Narratives of Michel Butor: The Writer as Janus. Athens: Ohio University Press, 1968.

"Michel Butor," L'Arc, No. 39 (1969). Numéro entièrement consacré à Michel Butor.

Michel Butor. Colloque de Cerisy. Direction Georges Raillard. Paris: Union Général d'Éditions, 1974.

Raillard, Georges. Michel Butor. Essai. Paris: Gallimard, 1968.

Roudaut, Jean. Michel Butor ou le livre futur. Paris: Gallimard, 1968.

Roudiez, Léon S. Michel Butor. New York and London: Columbia University Press, 1965.

Spencer, Michael. Butor. New York: Twayne, 1974.

Thiele, Gigela. Die Romane Michel Butors. Heidelberg: Winter, 1975.

Waelti-Walters, Jennifer. Michel Butor. Victoria, B.C. : Sono Nis Press, 1977.

Thèses de doctorat consacrées à Butor.

Bousquet, Robert Edward. "Michel Butor. Le Roman en tant qu'instrument de transformation du réel." Georgetown University, 1970.

Nashunybida, Oksanna. "From Mythology to Mythopoesis: mythological figures and patterns in the novels of Michel Butor." Tulane University, 1971.

Rice, Donald. "Étude critique des romans de Michel Butor, 1954-1965." University of Wisconsin, 1969.

Articles sur Butor

Albérès, R.-M. "Jeux de patience," Les Nouvelles Littératures, No. 1689, 14 janv. 1960, pp. 2-3.

_____. "Michel Butor ou le roman transcendantal," Revue de Paris, Vol. 1971, no. 3, mars 1964, pp. 61-71.

Ames, J. M. "Butor and the Book," Journal of Aesthetics and Art Criticism, No. 23 (1964-65), pp. 159-65.

Aubéry, P. "Surréalisme et littérature actuelle," Kentucky Romance Quarterly, No. 14 (1967), pp. 33-44.

- Bajomée, Danielle. "8 questions à Michel Butor," Marche Romane, No. 21 (1971), pp. 37-39.
- Bann, Stephen. "Interview with Butor," 20th Century Studies, Dec. 1971, pp. 41-52.
- Blanchard, Gérard. "Le Structuralisme de Butor," Communication et langages, No. 11, sept. 1971, pp. 5-33.
- Bloch, Adèle. "Michel Butor and the Myth of Racial Supremacy," Modern French Studies, No. 16 (1970), pp. 57-65.
- _____. "Michel Butor and the Social Structure," International Fiction Review, No. 4 (1977), pp. 32-36.
- Bloch-Michel, Jean. "Gadgets littéraires," Preuves, No. 178 (1965), pp. 74-79.
- Borderie, Roger. "Michel Butor: Une Langue sept fois tournée dans la bouche," Nouvelle Revue Française, 15 août 1967, pp. 299-305.
- Bourdet, D. "Michel Butor," Revue de Paris, No. 22 (1965), pp. 127-33.
- Daix, P. "Avec Michel Butor," Lettres Françaises, No. 1037 (1961), pp. 1, 6-7.
- Dand, Eleanor and David Meakin. "A Problematic Initiation: Michel Butor's Alchemy Revisited," Australian Journal of French Studies, No. 14 (1977), pp. 313-29.
- Deguisse, P. "Michel Butor et le 'nouveau roman'," French Review, No. 35 (1961), pp. 155-62.
- Ehrmann, J. "Degrés," French Review, No. 35 (1961), pp. 92-93.
- Grant, Marion. "The Function of Myth in the Novels of Butor," AUMLA. Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association, No. 32, Nov. 1969, pp. 214-22.
- Helbo, André. "Discontinu et mobilité," Degrés, No. 2 (1973), m-m 10.
- _____. "Le Groupe dans l'oeuvre de Michel Butor," Marginales, No. 131-32, mai 1970, pp. 46-52.
- Henrio, Emile. "De Michel Butor, un roman et un recueil d'essais," Le Monde, 27 janv. 1960, p. 9.
- Heppenstall, R. "The Novels of Michel Butor," The London Magazine, No. 11 (1962), pp. 57-63.

- Jaeger, Patricia J. "Three Authors in Search of an Elusive Reality: Butor, Sarraute, Robbe-Grillet," Critique, Vol. 6, no. 3 (1963), pp. 65-85.
- Jean, Raymond. "Degrés," Cahiers du Sud, No. 355 (1960), pp. 466-469.
- _____. "D'un art romanesque à un art poétique," Le Monde des livres, 22 mars, 1967, p. IV.
- Jeannet, Frédéric-Yves. "A Conversation with Michel Butor," Malahat Review, No. 44 (1977), pp. 85-106.
- Kolbert, Jack. "An Interview with Michel Butor," American Society of Legion of Honour Magazine, No. 45 (1974), pp. 90-93.
- _____. "Points of View in Michel Butor's Criticism: Geometry and Optics," Kentucky Romance Quarterly, No. 18 (1971), pp. 161-76.
- Lalou, René. "Où va le roman?" Les Annales: Conférenciá, mars 1960, pp. 35-37.
- Le Clec'ch, Guy. "Un Entretien avec Michel Butor: La Littérature, fille du roman Un Rempart contre le monde," Nouvelles Littéraires, No. 2283, 25 juin 1971, p. 9.
- Lesage, Laurent. "Michel Butor: Techniques of the Marvellous," L'Esprit Créateur, No. 6 (1966), pp. 36-44
- Levitt, M. P. "Michel Butor. Polyphony or the Voyage of Discovery," Critique, Vol. 14, no. 1 (1972), pp. 27-48.
- Loranquin, Albert. "Degrés," Bulletin des Lettres, No. 216, 15 mars 1960, pp. 96-100.
- Magny, Olivier de. "Une mésaventure didactique," Les Lettres Nouvelles, No. 1, nouvelle série, mars-avril 1960, pp. 83-86.
- Mannoni, O. "Le Malentendu universel," Les Temps Modernes, No. 182 (1961), pp. 1610-21.
- Matignon, R. "Michel Butor ou la littérature menacée," Mercure de France, No. 352 (1964), pp. 145-49.
- Mélançon, Robert. "Entretien avec Butor," Etudes Françaises, No. 11, févr. 1975, pp. 67-92.
- Mercier, Vivian. "Butor. The Schema and the Myth," Mundus Artium, No. 1 (1968), pp. 16-27.

- Otten, Anna. "Butor Colloquium: A New Novelist Revisited," Books Abroad, No. 1 (1968), pp. 46-51.
- Peillard, Léonce. "Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor," Biblio, Vol. 31, no. 6, juin - juill. 1963, pp. 6-8.
- Perros, Georges. "Pour Michel Butor," Nouvelle Revue Française, No. 16 (1960), pp. 160-63.
- Raillard, Georges. "De Quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, No. 14 (1962), pp. 179-94.
- Rambures, J.-L. de. "Butor," Réalités, No. 267, avril 1968, pp. 117-31.
- Recht, R. "Le Point privilégié," Nouvelle Revue Française, No. 26 (1964), pp. 504-09.
- Ricardou, Jean. "Michel Butor ou le roman et ses degrés," Nouvelle Revue Française, No. 15 (1960), pp. 1157-61.
- Roudaut, Jean. "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor," Saggi e ricerche di letteratura francese, No. 7 (1968), pp. 309-64.
- _____. "Mallarmé et Butor," Cahiers du Sud, No. 57 (1964), pp. 29-33.
- _____. "Michel Butor critique," Critique, No. 16, July 1960, pp. 579-90.
- Roudiez, Léon S. "Problems of Point of View in the early Fiction of Michel Butor," Kentucky Romance Quarterly, No. 2 (1971), pp. 145-59.
- Rousseaux A. "L'Intelligence de Butor (Degrés, Répertoire)," Le Figaro Littéraire, 23 janv. 1960, p. 2.
- _____. "Ressources et limites de Butor," Littérature du 20^e Siècle, No. 7 (1961), pp. 124-52.
- Rousset, Jean. "Trois romans de la mémoire (Butor, Simon, Pinget)," Cahiers Internationaux du Symbolisme, No. 9-10 (1965-66), pp. 75-84.
- St. Aubyn, F. C. "Butor and Phenomenological Realism," Studi Francese, No. 6 (1962), pp. 51-62.

- _____. "Entretien avec Michel Butor," French Review, No. 34 (1962), pp. 12-27.
- _____. "Michel Butor: A Bibliography of his Works: 1945-1972 (with Addenda: 1973-1975), Part 1, West Coast Review, Vol. 12, no. 1 (1977), pp. 43-49.
- Sénart, Philippe. "Degrés," Mercure de France, No. 1161, mai 1960, pp. 102-06.
- Seylaz, J.-L. "La Tentative romanesque de Michel Butor de L'Emploi du Temps à Degrés," Etudes des Lettres, No. 3, série 2 (1960), pp. 209-21.
- Simon, J. K. "Perception and Metaphor in the 'New Novel'," Triquarterly, no. 4 (1965), pp. 153-85.
- Smock, Ann. "The Disclosure of Difference in Butor," Modern Language Notes, No. 89 (1974), pp. 654-68.
- Spencer, Michael. "Etat Présent of Butor Studies," Australian Journal of French Studies, No. 8 (1971), pp. 84-97.
- _____. "Myth and Culture in Butor and Robbe-Grillet," AUMLA. Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association, No. 47 (1977), pp. 18-29.
- _____. "L'Ouverture chez Butor," Degrés, No. 1 (1973), 1-1 p. 15.
- Spitzer, Léo. "Quelques aspects de la technique des romans de Butor," Archivum Linguisticum, No. 13 (1961), pp. 171-95.
- Steens, M. J. "Le Grand schisme de Michel Butor," Revue des Sciences Humaines, No. 34 (1969), pp. 331-37.
- _____. "La Vision chez Michel Butor," Neophilologus, No. 53 (1969), pp. 8-10.
- Thody, P. "Michel Butor: la rectification," Situations, No. 3 (1964), pp. 67-73.
- Villelaur, Anne. "Les Degrés du réel," Les Lettres Françaises, No. 808, 21 janv. 1960, p. 2.
- Waelti-Walters, Jennifer. "Butor's Museums," Contemporary Literature, No. 18 (1977), pp. 62-74.
- _____. "Butor's Use of Literary Texts in Degrés," PMLA, No. 88, (1973), pp. 311-20.
- _____. "Cain and the Wandering Jew in Michel Butor's Novels," Cithara, Vol. 10, no. 2 (1971), pp. 19-26.

- _____. "Juxtaposed Selves: Butor's Multiple Presentation of Character," Essays in French Literature, No. 9 (1972), pp. 80-87.
- _____. "La Recherche géographique et historique de l'identité butorienne," Marche Romane, No. 1-2 (1971), pp. 57-63.
- Witt, Susan C. "The Equivocal Truth," Mosaic, Vol. 8, no. 1 (1974), pp. 39-50.

Ouvrages Généraux

- Albérès, R.-M. Métamorphoses du roman. Paris: Editions Albin Michel, 1961.
- Astier, Pierre. La Crise du roman français et le nouveau réalisme. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1968.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. No. 1. Paris: Gallimard, 1966.
- Chapsal, M. Les Ecrivains en personne. Paris: Grasset, 1960.
- Charbonnier, Georges. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. Paris: Union Générale d'Editions, 1961.
- Ouellet, R. Les Critiques de notre temps et le nouveau roman. Paris: éd. Klincksieck, 1971.
- Girard, René. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961.
- Lévi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale. Paris: Librairie Plon, 1958.
- _____. L'Arc, No. 26 (1968). Numéro spécial consacré à Lévi-Strauss.
- _____. La Pensée Sauvage. Paris: Librairie Plon, 1962.
- Merleau-Ponty, Maurice. La Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.
- Meyer, Leonard B. Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture. Chicago: Chicago University Press, 1967.

- Nouveau roman: hier, aujourd'hui. 2 vol. Jean Ricardou,
Paris: éd. 10/18, 1972.
- Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes et Colloques
8. M. Mansuy, éd. Paris: Klincksieck, 1971.
- Proust, Marcel. A La Recherche du temps perdu. Bibliothèque de la
Pléiade. 3 vol. Paris: Gallimard, 1954.
- Ricardou, Jean. Le Nouveau roman. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- _____. Problèmes du nouveau roman. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- Rougemont, Denis de. L'Amour et l'Occident. Ed. remaniée et augmentée.
Paris: Librairie Plon, 1956.
- Sartre, Jean-Paul. Critique de la raison dialectique. Paris: Gallimard,
1960.
- _____. L'Etre et le Néant. Paris: Gallimard, 1943.
- Sturrock, John. The French New Novel. London, New York: Oxford
University Press, 1969.