

LA RECHERCHE ROMANESQUE DANS LES
ROMANS DE MICHEL BUTOR

A Thesis
Presented to
The Committee on Graduate Studies
The University of Manitoba

In Partial Fulfilment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
Tatiana Worobec
September 1970

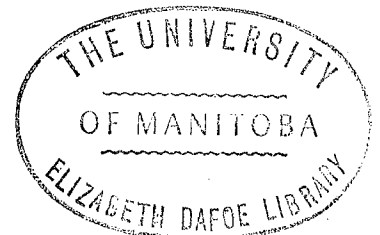


TABLE DES MATIERES

	PAGE
INTRODUCTION	1
AVANT-PROPOS	10
L'évolution dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor	
CHAPITRE	
I. <u>PASSAGE DE MILAN</u>	12
<u>Passage de Milan</u> : recherche de la réalité.	12
Description minutieuse à la manière de Balzac.	12
Une nouvelle optique.	19
Technique dramatique.	24
Méthodes empruntées à la peinture.	29
<u>Passage de Milan</u> : début de roman.	34
II. <u>L'EMPLOI DU TEMPS</u>	36
Roman d'exploration et de libération.	36
Le thème de la recherche romanesque.	36
La recherche conduite par le personnage principal du roman.	38
- La matière du roman.	40
- La méthode employée pour dévoiler la recherche de Revel.	42
- La forme de cette recherche.	52
Le roman: édifice labyrinthique et incitation à la découverte de la part du lecteur.	59

CHAPITRE	PAGE
III. <u>LA MODIFICATION</u>	61
Définition du roman comme un effort de déchiffrement de la réalité.	61
L'originalité de <u>La Modification</u> : déchif- frement de la réalité intérieure.	61
Thèmes classiques:	62
- L'intrigue.	62
- La trame psychologique.	63
Découverte de plusieurs réalités:	65
- La réalité extérieure.	67
- La réalité intérieure.	72
- La réalité d'ordre mythique.	75
La quête spirituelle.	79
Le thème de la lecture.	82
IV. <u>DEGRES</u>	88
L'originalité de <u>Degrés</u> : une vision stéréoscopique du réel.	88
La description d'une réalité complexe.	89
Nouvelle technique employée pour pré- senter cette réalité.	97
Le salut dans l'écriture.	103
CONCLUSION	108
BIBLIOGRAPHIE	118

INTRODUCTION

La métamorphose des formes est généralement considérée comme le signe de la vitalité d'un art. Il n'est donc pas étonnant de trouver, dans le mouvement du renouvellement qui, depuis quelques années, marque le roman français, des chercheurs qui mettent au point, dans le silence du laboratoire, de nouvelles formules romanesques, en apportant ainsi une modification de l'optique du roman.

Michel Butor se trouve au premier plan parmi ceux qui, depuis un demi-siècle, font du roman autre chose qu'un récit bien mené selon des conventions établies. Avec les meilleurs de sa génération, il refuse la littérature de divertissement et propose l'idée que le roman "évolue très lentement mais inévitablement ... vers une espèce nouvelle de la poésie à la fois épique et didactique."¹ Il a pris pour modèle l'oeuvre de James Joyce, parce qu'Ulysse ou Finnigan's Wake correspondent à l'idée qu'il se fait du récit moderne: un ouvrage dont l'essence serait de n'être lisible et intelligible que graduellement, une apparence de désordre complet, à l'intérieur duquel chacun pourrait entrer par des voies qui lui sont propres.

Michel Butor, "Le Roman comme recherche", Répertoire I (Paris: Les Editions de Minuit, 1960), p. 11.

Que devient donc le roman pour Butor? Un instrument de surprises, d'étonnements, de transformations, mais surtout de recherches. Notre but dans cette thèse sera de considérer chacun des quatre romans de Butor comme une recherche romanesque, dictée par une esthétique que nous tenterons de préciser.

L'effort entrepris par le romancier nous invite à explorer les aspects inconnus d'une réalité énigmatique, par des voies difficiles et souvent ambiguës. Un tableau, selon Butor, un morceau de musique, un roman, sont un effort d'appréhension de la réalité, la réalité étant en elle-même hors d'atteinte et incommunicable, tout à fait comme les particules élémentaires et la constitution de l'univers sont hors de notre portée. Les physiciens inventent des équations qui suggèrent symboliquement le réel sans jamais pouvoir l'atteindre. Pour cette raison, le roman de Butor s'attache moins à la réalité en elle-même qu'à l'optique selon laquelle cette réalité peut être vue; au lieu de décrire la réalité suivant la méthode de description élaborée par les trois siècles passés, le roman s'applique à mettre en question notre façon de voir la réalité. A ce moment-là, le roman n'est plus l'analyse du réel, mais le déchiffrement de la réalité; ce qui compte dans le roman, ce n'est pas sa matière, son sujet, son contenu, mais l'analyse de notre manière d'interpréter le réel, c'est-à-dire, notre mode de vision.

Pourquoi Butor, a-t-il choisi la forme littéraire du roman? Selon lui, il n'y a point, pour le moment, de forme littéraire dont les pouvoirs soient aussi grands que ceux du roman. Il écrit: "Il y a une phrase d'un écrivain que j'aime beaucoup, Henry James, il dit: 'un romancier est quelqu'un pour qui rien n'est perdu.' Je trouve cela très vrai, le roman a un pouvoir d'intégration suffisant pour que tout puisse y entrer. C'est ce qu'il y a de si merveilleux dans le fait d'écrire un roman, tout ce que vous vivez quotidiennement prend un sens, parce que tout peut avoir une utilité romanesque."² On peut donc y relier, d'une façon extrêmement précise, par sentiment ou par raison, les incidents en apparence les plus insignifiants de la vie quotidienne, et les pensées, les intuitions, les rêves en apparence les plus éloignés du langage quotidien.

"Je n'écris pas des romans pour les vendre, mais pour obtenir une unité dans ma vie; l'écriture pour moi est une colonne vertébrale,"³ a écrit Butor. Donc contenir implique le désir de retenir, la volonté de ne rien laisser échapper du continuum dans lequel nous vivons. Tout élément prend dans le tout la place qui lui convient et qui convient au tout; dans ses romans aussi bien que dans ses commentaires, Butor ne manque pas de souligner l'importance du rôle de sauvetage qui est celui de l'écriture. Pour ne pas sombrer

² Madeleine Chapsal, Les Ecrivains en personne (Paris: René Julliard, 1960), p. 57.

³ Michel Butor, "Intervention à Royaumont", Répertoire I, p. 272.

dans cette vie qui passe et qui nous emporterait facilement, il faut lutter contre la passivité originelle. Le vrai roman selon Butor nous permettra de retrouver le récit fondamental dans lequel baigne notre vie toute entière, c'est-à-dire, les sources vivantes de la conscience qui se dessèchent lorsque l'expérience se fixe en un passé. Le livre répond donc parfaitement au devoir que lui assigne le romancier dans une phrase qui résume tout son effort: "Il (le roman) est ainsi un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde qui vous assaille de toutes parts."⁴ Donc l'existence du roman ne repose pas sur l'aptitude de la vie à produire des événements qui puissent lui servir de modèles, mais sur la possibilité d'écrire, d'établir un "emploi du temps", de mettre de l'ordre dans notre conscience et dans notre regard.

L'expression romanesque, l'écriture sont des instruments personnalisés par le romancier lui-même, en vue d'un certain usage. Ce n'est pas sa création qui nous importe, mais plutôt la vision personnelle de l'auteur, l'expression originale et vraisemblable que, par son oeuvre, il nous donne de l'univers et des rapports qu'il entretient avec lui. C'est même dans son oeuvre qu'il se révèle le plus complètement. La subjectivité triomphe à un tel degré que le roman a tendance même à s'évanouir en tant que genre pour

⁴Ibid.

devenir expression pure; car ce que nous raconte le romancier est invérifiable et, ainsi, ce qu'il nous en dit doit suffire à lui donner cette apparence de réalité. Le roman "est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître,"⁵ écrit Butor en parlant du "Roman comme Recherche." Le roman par lui-même doit suffire à susciter ce dont il nous entretient.

Un roman est pour Michel Butor, "comme certains tableaux du XV^e siècle, une composition complexe dont on n'a jamais fini de déchiffrer l'architecture cachée, les problèmes que le peintre a parfois résolus, parfois simplement posés."⁶ Cet aspect complexe, cette énigme que propose toute oeuvre de création artistique ne provient pas seulement de l'artiste mais aussi de la nature des choses. Le roman étant pour Butor une tentative de restitution du réel, le romancier essaie d'évoquer une réalité donnée, mais ne peut jamais y parvenir pleinement, car le réel est inconnaissable et n'existe pas en soi. Il n'y a que les images que les hommes se font du réel, et qui par leurs structures contiennent tout de même quelque chose de réel. Il y reste un certain mystère qui est la distance entre celui qui écrit et la chose décrite, une marge d'approximation entre le symbole et la réalité. Butor s'attache à ce qu'il ne peut fixer sous un aspect visible,

⁵Ibid., "Le Roman comme recherche", p. 8.

⁶R.-M. Albérès, Michel Butor (Paris: Editions Universitaires, 1964), p. 53.

à ce qui reste un problème dans cette rencontre de l'homme et du réel. Une oeuvre d'art ne peut pas être pour lui une vision claire et totale des choses, ni même une interprétation, mais un effort d'interprétation aussi bien qu'une recherche à tous les niveaux. Chaque roman de Butor est conçu dans sa totalité comme une recherche permanente, menée ou bien par l'auteur lui-même, ou bien par un héros que l'auteur suit à la trace sans savoir où celui-ci va l'entraîner.

Il y a une certaine matière qui veut se dire; et en un sens, ce n'est pas le romancier qui fait le roman, c'est le roman qui se fait tout seul, et le romancier n'est que l'instrument de sa mise au monde, son accoucheur; on sait quelle science,⁷ quelle connaissance, quelle patience cela implique.

De cette manière, le roman tend nécessairement et doit tendre à sa propre élucidation. Dans des situations caractérisées par l'ambiguïté, le romancier doit s'interroger sur la nature de son travail, et la validité des formes qu'il emploie, de ces formes qui nous donnent une image de la réalité en contradiction apparente avec cette réalité qui leur a donné naissance. Le romancier, essayant d'embrasser dans sa démarche le plus de réel possible, se rend compte que le roman ne livre pas "la réalité vécue," mais les difficultés que l'on peut avoir à se la représenter et à la décrire, les méthodes selon lesquelles on peut l'étudier, les problèmes que pose sa restitution. Donc chaque oeuvre tourne autour d'un secret à

⁷Butor, "Intervention à Royaumont", p. 273.

déchiffrer et procède à une enquête minutieuse: une nuit dans un immeuble de six étages, un séjour dans une ville étrangère, un voyage en chemin de fer de Paris à Rome, autant d'occasions pour retrouver, comme le fit Proust, la matière du "temps perdu", et pour rendre clairs les rapports compliqués entre l'homme et la vie.

Quels moyens emploie-t-il à cette fin? Chez Butor, la réflexion n'est pas coupée de la fiction. Qu'il s'agisse de L'Emploi du Temps, ou de La Modification, ou encore de Degrés, la réflexion sur le roman est aussi une réflexion dans le roman. Mais, inversement, toute réflexion sur le roman contient le germe de son incarnation dans un futur roman, et à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, correspondent des sujets nouveaux. La réflexion et la fiction, donc, se produisant et s'approfondissant mutuellement, constituent les deux pôles de la même activité: écrire. De cette manière, le roman, comme forme particulière du récit, dépasse considérablement le domaine de la littérature et devient un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité.

Michel Butor se montre très sensible à ce que contient d'inépuisable notre expérience du présent. Son but principal est de retrouver la durée et d'y intégrer le plus possible de réalité. Il est conscient du fait que c'est l'exploration des formes romanesques et l'invention de formes nouvelles qui pourront révéler dans la réalité des choses nouvelles, des liaisons nouvelles, d'autant que leur cohérence interne sera

plus affirmée par rapport aux autres formes, d'autant qu'elles seront plus rigoureuses. Inversement, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes. Le monde qui nous entoure se transforme avec une grande rapidité et les techniques traditionnelles du récit ne sont pas capables d'incorporer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Cette situation mène Butor à une recherche de nouvelles formes romanesques au pouvoir d'incorporation plus grand; par rapport à la conscience que nous avons du réel, cette recherche jouera un triple rôle - de dénonciation des formes anciennes, d'exploration, et d'adaptation. Butor écrit: "L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue est la condition sine qua non d'un réalisme plus poussé."⁸ La recherche formelle devient, pour lui, un moyen de forcer la réalité à se révéler. La forme romanesque, tout en variant d'un livre à l'autre, est remise en question par tout nouveau roman et reste inséparable de la quête que constitue le livre.

De plus, le roman devient, non pas seulement document où le romancier conduit sa propre recherche de fond et de forme, mais

des documents chiffrés ... qui invitent le lecteur à venir au bout de ce chiffre. Ce sont des labyrinthes bardés de serrures, mais qui doivent donner leurs propres clés Celui chez qui se sera éveillé un véritable désir de pénétrer, y parviendra au bout d'un peu de recherche et de temps.⁹

⁸Butor, "Le Roman comme recherche", p. 9.

⁹Butor, "L'Alchimie et son langage", pp. 16-17.

Il y a chez Butor, l'intention d'englober le lecteur dans son oeuvre, car une transformation chez le lecteur est une transformation de la réalité, qui va déterminer un livre futur, qui à son tour occasionnera de nouvelles transformations dans le roman.

L'homme, donc, ne peut atteindre la réalité en faisant appel directement à elle, mais en analysant ses propres représentations et structures. Dans ses romans, Michel Butor conduit une recherche sur les formes, les catégories, les images, et les symboles, en somme, sur tout ce que peut employer l'imagination romanesque pour nous renseigner sur cette réalité. Nous, les lecteurs, irons, aussi, à la recherche des méthodes d'exposition et d'expression que Michel Butor a adaptées à la matière de sa propre prospection.

AVANT-PROPOS

Quel est le réel? Que peut en capter l'homme? Jusqu'à quel point peut-il l'appréhender? Nous trouvons déjà une tentative de réponse à ces questions primordiales dans Passage de Milan où nous reconnaissons une théorie, pleinement présente, et les exercices d'un art qui se cherche. Dans ce roman, aussi bien que dans les deux suivants, L'Emploi du Temps, et La Modification, l'art romanesque de Butor conserve encore quelques aspects réalistes et psychologiques, des romans classiques. Ces divers romans gardent une forme descriptive-narrative, mais forment en même temps une transition entre le style traditionnel du roman et un art nouveau plus cérébral et plus hardi. Ce sera notre but de suivre le romancier dans cette évolution.

Que vise-t-il dans ses oeuvres? Une vision inhabituelle de la réalité. Faire revivre quelques heures de la vie d'un immeuble, démêler les liens qui unissent d'un étage à l'autre ses locataires et dans chaque appartement les membres d'une famille, montrer comment le bal donné au quatrième pour les vingt ans d'une jeune fille établit de nouveaux rapports entre locataires et invités, réussir à créer une collection de personnages que nous voyons vivre devant nous, éclairer enfin tous les acteurs par une mort tragique, c'est déjà Butor. Pour présenter cette vision, il emploie certains procédés qui

seront perfectionnés plus tard; parmi eux, on trouve l'effort de l'auteur pour s'éloigner au maximum, et varier son point de vision pour faire jouer le plus d'éléments possibles, pour réunir le plus grand espace historique et pour saisir, en somme, la réalité dans sa complexité. Passage de Milan mènera le romancier à la maîtrise d'une technique originale, à la conscience d'une "prison" temporelle qui enferme l'homme, à une analyse minutieuse et irrécusable des motifs d'une conduite qui sera tracée dans chacun des romans suivants, enfin, à ce réalisme poétique qui définit la manière personnelle de Michel Butor.

CHAPITRE I

PASSAGE DE MILAN

En parlant des oeuvres de James Joyce, Butor écrit:

Mais toute grille venant de l'extérieur, dont on aura pu montrer qu'elle s'applique, qu'on aura pu lire et retrouver dans l'ouvrage ne sera jamais qu'une parmi toutes celles que Joyce a essayé d'y intégrer, elle n'en rendra compte que partiellement, elle ne sera qu'un de ses matériaux. Il est donc nécessaire d'essayer de saisir comment l'ouvrage se dispose ainsi de par sa logique intérieure¹

Qu'est-ce qui constitue, ainsi, la "logique intérieure" de Passage de Milan? Butor, virtuose, chercheur, et artiste de ce "nouveau roman", y expose une manière renouée de pratiquer l'art romanesque; il emploie le roman principalement comme un moyen d'exploration de la réalité, et de son architecture secrète et complexe. Etudier la manière dont cette réalité nous apparaît, et la manière dont le romancier peut la suggérer, la pénétrer, la fouiller, voilà ce que Butor essaie de faire en nous présentant une mise en scène réaliste de douze heures de l'existence d'un immeuble parisien de six étages.

"Dans la rédaction de la Comédie Humaine, écrit Butor,

¹Butor, "Esquisse d'un seuil pour Finnigan", p. 231.

Balzac ne suit nullement l'ordre chronologique, il explore peu à peu les aspects d'une réalité qui évolue sous ses yeux."² Butor, lui aussi, porte essentiellement son attention sur le monde actuel: comme tous ses ouvrages, situés au moment présent et réalistes au premier abord, Passage de Milan livre une description minutieuse et littérale de ce qui se passe une nuit dans un immeuble. Toute simplification est un mensonge, nécessitant des conclusions. Le romancier doit donc prêter une attention constante à tous les événements, à tous les objets, à leur identification et leur mise en place. De cette manière, il essaie de saisir la totalité dans ses instants les plus fugaces pour fixer "l'air dans son entier", pour éviter qu'une "calligraphie" mouvante ne se défasse "dans l'eau avant qu'on ait pu la déchiffrer." On comprend alors l'importance de cette assertion: "c'est souvent quand les choses se compliquent qu'elles commencent à apparaître clairement";³ et ce n'est qu'en pénétrant dans cette réalité complexe mais familière que le lecteur découvrira graduellement les intentions de Butor.

Cette réalité nous est présentée d'abord sous la forme d'un "immeuble", figure de stabilité et d'immobilité, dont la présence solitaire et sinistre pèse sur tout événement dans le récit. On voit toujours les mêmes murs qui se prolongent et continuent chez Léonard et chez Vertigues, même fenêtre, mêmes portes aux mêmes places, même cheminée,

²Butor, "Balzac et la réalité", p. 84.

³Michel Butor, Passage de Milan (Paris: Les Editions de Minuit, 1954), pp. 97, 154.

même miroir, et ce grand escalier, pivot de l'immeuble, grâce auquel s'entrecroisent et se rejoignent parfois, les divers habitants des plusieurs étages. Le roman ne contient aucune allusion à des événements hors de la maison. Cet immeuble est une sorte d'univers complètement indépendant qui se suffit à lui-même, comme le sera la ville de Bleston dans L'Emploi du Temps.

Que dire des personnages qui s'y retrouvent? Tous sont présentés en pied, avec leur costume et leurs coutumes, leur histoire familiale et sociale, leurs actes et leurs gestes, le décor qui les entoure. Prêtons attention à une scène où toute impression, tout détail sont notés, et rendus vivement au lecteur:

Sous le regard bienveillant des concierges, Henri Delétang enlève à Clara son écharpe de soie blanche, et son manteau court de faux astrakan. Superbes épaules; visage étriqué dans son auréole blonde artificielle à la star; mains rapides mais imprécises. Elle le contemple ouvrir son pardessus comme un grand coquillage bivalve.⁴

En somme, Butor prend la réalité humaine sur le même plan que Balzac, sans s'y attacher autant, car il vise autre chose. Le roman, selon lui, dans ses formes les plus hautes, prétend raconter, par l'intermédiaire d'aventures individuelles, le mouvement de toute une société dont il n'est qu'un seul détail, et la société, à proprement parler, n'est point formée seulement d'hommes, mais de toutes sortes d'objets matériels

⁴Ibid., p. 83.

et culturels. L'individualisme romanesque n'est qu'une apparence, un moyen par lequel on arrive à décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou bien, plus exactement, à transformer la représentation que ce groupe se fait de sa propre organisation. Le roman devient avant tout l'expression d'une société qui change, et de plus, celle d'une société qui a conscience de changer.

La société nous apparaît premièrement sous la forme familiale. C'est à travers elle que nous recevons nos premières informations sur la réalité du monde extérieur et c'est en elle que s'établit et se développe notre propre individualité. La relation de parenté est ainsi la première ébauche de la forme qui permet au romancier d'appréhender le réel et de le forcer à se révéler. Par tranches successives apparaissent donc les familles qui vivent aux différents étages du 15 Passage de Milan. Au premier étage on retrouve la famille Ralon qui comprend la mère de famille, veuve, qui partage sa cuisine avec une parente pauvre, au rôle de gouvernante, et prend soin de ses deux fils, les abbés Alexis et Jean Ralon. La famille Mogne, au deuxième étage, est représentée par le père, un employé de banque un peu avachi, deux filles affairées à des riens, deux fils, les grands-parents, quelques soeurs et beaux-frères, qui, tous, participent à un dîner de famille nombreuse. Au troisième étage se trouve le vieil esthète Samuel Léonard, avec sa nièce, sa bonne et son giton. Une soirée a lieu à l'étage au-dessus d'eux, donnée par la famille Vertigues, bons bourgeois, pour

les vingt ans de leur fille Angèle. Au cinquième étage, un ménage de peintres. Chaque famille se ferme, se clôt sur elle-même, isolée en partie du milieu social qui l'encadre. Ce recul fait de la famille une société secrète, où l'on ne peut pénétrer qu'en connaissant les mots de passe:

C'est le gendre-beau-frère qui joue ce soir le rôle périlleux de l'invité; croyez-bien qu'il est observé, il fait tant d'erreurs grossières; c'est la vingtième fois qu'il vient, il nage encore; perpétuellement il faut le rappeler à l'ordre, lui indiquer discrètement la marche à suivre, qu'il n'est pas capable comme les autres de déduire immédiatement des données. C'est maman qui se charge en général de ces fonctions de contrôle et d'identification.⁵

La conduite de chaque membre d'une famille est une construction capricieuse où sont intégrés des fragments d'origines les plus diverses. La cohérence de ce tout qu'est la famille vient donc de quelque chose de plus profond: un secret informulable qui la ronge, qui entretient une culpabilité diffuse, un sentiment de malaise apparaissant à chaque moment dans les relations de ses membres. Ainsi l'abbé Alexis Ralon se demande-t-il comment il pourrait ne pas envier son frère, avant de découvrir en lui "une blessure qui suppure indéfiniment: je le hais."⁶ Félix Mogne détaille son père et se demande "quelles sont ces voix auxquelles il tente en vain de se refuser, et qui le retiennent, le paralysent, l'isolent."⁷ Il juge, et la déchéance de son père lui est révélée en même temps que son pouvoir. D'autre part, la

⁵Ibid., pp. 64-65.

⁶Ibid., p. 197.

⁷Ibid., p. 40.

famille Mogne attend du père une réaction différente de celle d'abandon et d'indifférence qu'il a devant le mensonge railleur de son fils, et sa soumission devient une démission de son rôle de père de famille. Les actions humaines qui semblent en apparence les mieux intentionnées se révèlent rongées par un ver destructeur. Les relations cordiales entre Samuel Léonard, Henriette Ledu, sa nièce, et Louis Lecuyer sont viciées, car elles ne se basent que sur l'humiliation et la volonté de revanche. La haine, la jalousie dégagent leurs fils, tissent leurs toiles d'araignée, et, loin de délivrer l'individu, l'assujettissent.

Pour établir des liens qui unissent non seulement les membres de chaque famille mais aussi les locataires d'un étage à l'autre, Butor a recours d'abord à l'évocation d'un petit événement au sein de la vie de chaque cellule familiale et, deuxièmement, à une soirée, donnée au quatrième étage, instrument de communication qui établit de nouveaux rapports entre locataires et invités. En soulignant l'importance des relations de voisinage, il renforce l'impression de la vie collective, complexe, stratifiée, et pourtant mouvante. Les Ralon ont invité à dîner leur neveu Louis, qui vit au sixième dans une chambre de bonne. Les Mogne s'apprêtent, eux aussi, à recevoir ce soir-là, une fille et un gendre. Les enfants de la famille Mogne et Louis Lecuyer attendent le moment où ils peuvent se rendre à l'invitation d'Angèle Vertigues qui fête ses vingt ans: à l'étage inférieur, Samuel Léonard

reçoit ses amis, parmi lesquels se trouve Jean Levallois, l'ancien professeur du petit Gérard Mogne. Sa fille, Suzanne, passe la soirée chez Angèle, avec la nièce de Léonard. Un invité de Léonard, Jacques Vimaud, est allé rendre visite à l'abbé Jean Ralon. Les peintres au cinquième étage reçoivent également; deux invités d'Angèle Vertigues, Bénédicte et Gustave vont passer une heure chez les De Vere, et Clara Grumeaux, à l'issue de la soirée, rejoindra Gaston Mourre dans sa chambre. Dans ce filet ténu et subtil de relations, l'individu perd de plus en plus sa position centrale et devient le point de rencontre de séries de relations. Au fur et à mesure que ces relations se modifient, les attitudes des êtres les uns à l'égard des autres changent aussi:

... autrefois Louis tutoyait Alexis, comme cela se pratique entre cousins germains, mais depuis qu'ils étaient dans le même lycée, lui étudiant, l'autre aumônier, il s'efforçait d'éviter la deuxième personne. L'intimité dans laquelle ils avaient grandi, et qu'il aurait désiré voir se poursuivre et s'approfondir, s'était trouvée soudain brisée par cette relation nouvelle.⁸

Les relations, donc, co-ordonnent et groupent, tout en respectant la discontinuité existant entre les êtres et les objets. Dans cette reconstitution de la vie collective d'une maison, la famille apparaît comme la première forme de l'humanité, et l'immeuble devient une image de la situation humaine, en même temps qu'un microcosme de la société.

⁸ Ibid., p. 41.

Etant donné le cadre et les individus qui y figurent, le romancier se livre à la recherche d'une nouvelle optique en insérant ses personnages dans une fiction qui reste minime. Au fond, le sujet de Passage de Milan n'a pas d'importance, car il n'y a même point d'intrigue dramatique. On ne se demande jamais si quelque chose va arriver ou non; on ne trouve devant soi que la description objective et détaillée d'une multitude de trajets que font entre les étages, les habitants de l'immeuble. Lorsqu'un petit bal se donne un soir, on n'éprouve pas l'inquiétude de se demander si Louis, le cousin pauvre des locataires du deuxième sera invité; il y va avec tous les autres. Il en est de même avec les autres personnages: Frédéric Mogne revient chez lui le soir et dîne en famille comme d'habitude; une mère attend le retour de son fils, l'abbé Alexis, et l'accueille lorsqu'il arrive. Quelques jeunes gens s'apprêtent, aux différents étages de cet immeuble, à fêter les vingt ans d'Angèle. Ils assistent à la soirée et il ne se passe rien, mais à la fin, il y aura bien un crime commis, un événement violent qui survient par hasard et qui n'est prévu en aucune manière. Cet accident n'est qu'une conclusion plus frappante, car

... il faut que le roman comporte en lui-même un secret. Il ne faut pas que le lecteur sache en commençant de quelle manière il finira. Il faut qu'un changement pour moi s'y soit produit, que je sache en terminant quelque chose que je ne savais pas auparavant, que je ne devinais pas, que les autres ne devineront pas sans l'avoir lu, ce qui trouve une expression particulièrement claire,

comme on peut s'y attendre, dans des formes populaires comme le roman policier.⁹

Cet événement a une autre fonction; au moyen de cette mort tragique seront éclairés tous les acteurs, d'où naîtront de nouveaux rapports et de nouveaux mensonges.

Une intention descriptive et unanime inspire donc Michel Butor et le rapproche davantage de Jules Romains qui essaie, lui aussi, dans Les Hommes de bonne volonté de raconter, à travers des aventures individuelles, le mouvement de toute une société. Cet unanimisme reste humain chez Romains, mais devient fascination chez Butor. Les personnages sont réduits à n'être plus que les pions d'un échiquier symbolique, d'un univers quelque peu dépersonnalisé, tendant à se réduire à des objets et privé de signification humaine. Le roman ne propose plus une délivrance, mais devient simplement une description formelle de choses dont la signification échappe. Passage de Milan se présente donc comme un monde inexplicable; Butor nous livre, à l'intérieur d'une vie collective, des personnages qui se meuvent devant nous sans être commentés ou interprétés par lui. Il renonce à l'artifice de cet "univers de significations psychologiques, logiques, sociales, fonctionnelles" et propose d'y substituer une réalité plus élémentaire, de "construire un monde plus solide, plus immédiat."¹⁰ Le roman devient alors une sorte de jeu,

⁹Butor, "Individu et groupe dans le roman", Répertoire II (Paris: Editions de Minuit, 1964), p. 80.

¹⁰Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 20.

ou de vision de joueur d'échecs, où les personnages se meuvent comme des marionnettes, toujours dépendants du mouvement d'un destin.

Le personnage cesse d'être le centre du récit, l'élément irréductible autour duquel venaient s'agencer antérieurement les événements. Si on cherche le personnage principal, on s'aperçoit que c'est le romancier lui-même qui mène la danse. On n'est pas sans penser au paradoxe de Claude Mauriac :

Je n'aime pas que l'écrivain reste en dehors de son oeuvre ou qu'il y apparaisse masqué Il me plaît de le reconnaître modestement figuré dans un coin de sa composition. L'auteur se situera dans son livre parmi ses héros.¹¹

On s'intéresse en tout cas à l'habileté du romancier, qui, passionné des procédés du roman plus que du roman lui-même, cherche des angles de vision, des méthodes de dévoilement de la réalité.

C'est donc l'omniscience de l'auteur qui, dans Passage de Milan, lui permet de pénétrer dans les pensées les plus secrètes de ses personnages et de présenter les actions, les souvenirs du moment, non pas d'un seul personnage mais, selon un dosage certainement variable, d'une masse de personnes, de presque tous les habitants de l'immeuble. Il s'agit d'un récit, distribué parmi les nombreux personnages, écrit du point de vue de la personne dont il s'agit au moment précis, mais à la troisième personne, de sorte que

¹¹ Auguste Viatte, "Le Nouveau roman", La Revue de l'Université Laval, XVI (octobre, 1961), p. 128.

c'est le lecteur qui doit deviner quel est le personnage dont les actions et les pensées nous sont rapportées. A un certain moment nous voyons se succéder les pensées de quelqu'un qui monte en ascenseur; il note les divers étages: Premier étage ... Deux ... Trois ... Quatre ... tout en essayant de se représenter les personnes qu'il va rencontrer à cette soirée. Ce n'est qu'au dernier paragraphe que nous apprenons qu'il s'agit des réflexions de Philippe qui monte.

Parfois le personnage n'est pas mentionné du tout dans le morceau; le lecteur, au moyen de mots-clefs ou bien de fragments de phrase répétés en refrain, essaie d'identifier la personne en question. Samuel Léonard vient de découvrir les relations sexuelles de son protégé, le jeune Egyptien, Ahmet, avec Vincent. Nous lisons, peu après:

Mon maître va m'abandonner, dit-il, les yeux fixés sur la croix d'ombre que projette la lune, ramenant ses épaules nues sous la couverture, et seul dans ces maisons, il va falloir chercher où coucher.

Et mon habit se salira sans qu'on me le remplace, dans ces maisons.¹²

Quelques pages plus loin, on trouve un paragraphe constitué de ces deux lignes:

Et le soleil ne faisait pas défaut.
Dans ces maisons.¹³

En combinant ces tronçons, nous comprenons que le "dit-il"

¹²Butor, Passage de Milan, p. 237.

¹³Ibid., p. 239.

réfère à Ahmet.

Au lecteur est fournie l'occasion de reconstruire des événements de la même manière: à lui s'adressent des récapitulations qui marquent le roman. Ainsi intervient l'énumération des dormeurs de l'immeuble ou bien de la maison et de ce qui s'y fait au même moment:

La chambre de Gaston Mourre, chez les de Vere, au-dessus de celle d'Angèle Vertigues, encombrée de meubles, déplacés, au-dessus de celle d'Henriette Ledu, chez Léonard, tranquille, à peine traversée par les bruits du quatrième, au-dessus de celle de Martine et de Viola Mogne, en désordre d'un rhabillage rapide, au-dessus de celle de l'abbé Alexis, qui se couche exténué, et triste.¹⁴

Et aussi, au-dessus des têtes des personnages se dessinent certains motifs que le lecteur doit relier entre eux. Assailli par des tentations sensuelles, l'abbé Alexis dit: "Pourquoi donc le voleur s'est-il introduit dans ma nuit?"¹⁵ Cette phrase fait penser tout de suite au voleur, Henri, et réunit deux personnes aussi éloignées l'une de l'autre que le pieux abbé, et le cynique mondain. Dans tous ces morceaux, le "je" du romancier reste caché, inexprimé, mais son travail intérieur se reconnaît précisément en cette fragmentation qui nous permet d'apprécier la contemporanéité de morceaux superposés par changement de scènes. Cette relation de moments d'épaisseur variable rapporte, plus fidèlement que le récit linéaire, la réalité intérieure du narrateur.

¹⁴Ibid., p. 140.

¹⁵Ibid., p. 135.

Butor met ainsi à l'oeuvre l'art du metteur en scène; ses procédés s'apparentent aux méthodes de l'art théâtral. Chaque scène prend sa place dans un montage, où toutes les séquences s'enchaînent de façon à entretenir l'intérêt, à le surprendre ou, parfois, à le stimuler. Le romancier glisse d'un étage à l'autre, suit un personnage qui circule, présentant ainsi avec habileté ce grand nombre de personnages en nous permettant de les reconnaître sans trop de difficulté. Ensuite, l'auteur dirige invisiblement leurs gestes, leurs mouvements, laisse au second plan d'une scène un personnage qu'il décrira d'une manière plus détaillée à la scène suivante, s'efforce de se faire rencontrer ses marionnettes et de nous guider à travers tous les remous de leur vie.

Parmi les principes servant à cette fin se trouvent les trois unités de lieu, de temps, et d'action. Passage de Milan contient douze chapitres qui ont chacun pour sujet une douze heures de la nuit. Nous passons cette nuit, cette nuit du bal donné en honneur des vingt ans d'Angèle, jusqu'à son meurtre, dans un immeuble qui représente en effet l'équivalent d'une coupe stratigraphique dans un échantillon de la société.

Tout immeuble, écrit-il, est un entrepôt avec ses étages et son trafic, les meubles qu'on emménage ou qu'on emporte, ces humains qui ont là leur lieu d'attache, avec leurs parents et leurs possessions, et ceux qui ne reviendront plus.¹⁶

¹⁶Ibid., p. 281.

L'unité de l'action est assurée par le crime qui a été commis pendant cette nuit, crime qui semble provenir, non pas seulement d'un seul personnage, Henri Delétang ou Louis Lecuyer, mais de la présence, chez les habitants de l'immeuble, d'instincts criminels primitifs, car "toute tête est un entrepôt, où dorment des statues de dieux et de démons de toute taille et de tout âge, dont l'inventaire n'est jamais dressé."¹⁶ Ce seront ces démons qui seront coupables de ce meurtre, comme dans L'Emploi du Temps, ce sera le démon de la Haine, et non Jacques Revel ou James, qui sera le véritable auteur de la "tentative de meurtre". Comme dans ce roman, l'action a une unité, mais elle n'est pas rendue claire; il ne nous sera pas possible de savoir quel est le vrai coupable, car cette espèce de roman policier prend fin juste avant l'intervention de la police.

Examinons donc les méthodes par lesquelles Butor rapproche le roman du théâtre. L'aspect abrupt, incohérent et surtout mécanique de cette soirée mondaine dans laquelle toutes sortes de caractères sont par hasard mêlés à un même malheur, est rendu vivement par une vue kaléidoscopique et frémissante de moments distincts, mais aussi par les fréquents dialogues où les paroles des personnes sont rapportées aussi succinctement qu'au théâtre. Notons le discours de Frédéric Mogne qui n'intervient qu'au moment jugé opportun par le romancier. Il s'agit en effet d'une cravate:

¹⁶Ibid., p. 281.

Frédéric Mogne:

Celle-ci rougeâtre, ira bien avec ton costume bleu.¹⁷

Les noms des héros dont les monologues intérieurs nous sont transcrits, à la sixième heure, sont indiqués en marge de la page, comme s'il s'agissait d'une oeuvre théâtrale. Ailleurs, on retrouve des "entrées en scène", au lieu de paroles reproduites; ce motif sert d'habitude à reprendre la liste des habitants des divers étages de l'immeuble:

Au-dessus des Mogne: Samuel Léonard; au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues.¹⁸

Parfois apparaissent des apartés groupés, qui évoquent un orchestre de pensées simultanées:

Apartés:

Frédéric: l'idiote.

Félix: la vieille vache.

Jeanne, Viola, Martine: la curieuse, l'incorrigible.

Vincent, Gérard: de quoi je me mêle.

Paul Mogne: fatigante et cruelle comme toujours.¹⁹

Un type de notation théâtrale introduit dans le roman se retrouve dans le tour nominal, employé, en place de verbe, pour exprimer un effet qui serait normalement une indication de jeu de scène, comme "un silence", ou bien "Sonnerie..." Les numéros de danse joués par la bande de musique sont donnés, eux aussi, comme sur un programme:

¹⁷Ibid., p. 37.

¹⁸Ibid., p. 61.

¹⁹Ibid., pp. 66-67.

Potato head blues.
[plus tard] Bruit de Maracas.
[plus tard] Rumba.
[plus tard] Stop. Déliement.²⁰

Ces indications nominales mènent à une sorte de cristallisation de moments stéréotypés qui prennent la place du récit. On y trouve inclus même des commentaires de l'auteur; à un certain moment, "Commérages" trahit sans aucun doute sa présence et son jugement, et nous donne l'impression du déjà connu des remarques qu'il présente.

Comme sur la scène, on trouve souvent des renseignements sur le jeu, le ton, l'attitude accompagnant les mots des personnages. Analysons un passage où Philippe Sermaize, invité chez les Vertigues arrive trop tôt et se décide à attendre un moment à leur étage, tout en pensant à des choses diverses qui nous sont indiquées par un monologue intérieur. Ensuite, dans un paragraphe nouveau: "Marmonnant, s'appuyant d'un pied sur l'autre sur le paillason. [Il continue alors le récit.] Mais comme, après tout il n'accélère pas le passage des minutes ..."²¹ Philippe se décide à sonner. On peut facilement voir dans cette phrase une indication de jeu de scène, sans qu'aucune parole que les gestes accompagneraient soit rapportée.

Un autre moyen dont se sert Butor est une élimination du pronom dans une phrase qui décrit une action se composant de plusieurs actes successifs. Dans cet affranchissement des

²⁰Ibid., pp. 106-109.

²¹Ibid., p. 78.

phrases du lien qui les unit, se trouvent une sorte de renoncement à l'action cohérente, unifiée, et une dramatisation des actions partielles, comme dans un rêve. Cet effet est illustré surtout dans la scène la plus dramatique du roman, celle de la mort d'Angèle, vue et peut-être causée par le seul spectateur affolé, Louis.

Il ouvre le carreau de communication, s'efforce de passer.

Casse dans sa main, le jette.

Léger glas.

Saigne.

Il descend sur les marches du grand escalier, s'essuyant sur son pantalon. La porte des Vertigues est grand ouverte; une faible lumière la dessine.

L'interrupteur.

Et voit Angèle épouvantée, que Delétang embrasse sur la bouche; lance un chandelier.

Fuite. Chute.

Elle a heurté l'arête du marbre à la tempe.²²

Ce tour elliptique, trouvé à la troisième personne du présent, est employé ailleurs en indications scéniques.

A un certain moment, maman Mogne dit à Gérard et Félix:

"Et maintenant je ne veux plus vous voir ici; disparaissez"

Dans un autre paragraphe, on retrouve la phrase laconique:

"S'éclipsent."²³ Dans cet emploi du verbe sans pronom, même

les noms des garçons "s'éclipsent", pour souligner leur disparition presque mécanique, comme celle de fantoches. Ailleurs,

ce genre de phrase s'étend, au-delà des mouvements scéniques,

à des mouvements de l'âme, où il n'y a aucune suggestion

d'action visible: "Madame Phyllis est un peu grasse

²²Ibid., pp. 245-46.

²³Ibid., p. 41.

Pas très décorative - s'en désole, mais l'admet - très bonne cuisinière par contre, et elle sait bien que c'est pour ça qu'elle est ici."²⁴ Ce n'est pas une scène de théâtre, mais l'on trouve, dans cette admission de ses défauts par la cuisinière, une attitude raide, presque de marionnette, comme si l'auteur avait pour but une description de la comédie mécanique de la vie de société.

Une tournure qui peut être empruntée aussi au théâtre, est l'inversion du sujet, qui semble introduire un ordre de relations un peu gratuites. "Rentre dans la maison Samuel Léonard, l'imposant monsieur du troisième, célibataire, collectionneur, retour d'orient"²⁵ Tous ces procédés évoquent un jeu de marionnettes, de pions, avec des entrées et des sorties mécaniques dans un monde mal cohérent où le romancier seul reste témoin objectif.

En plus de la présence de l'art théâtral, il faut voir, dans Passage de Milan, un essai pour transposer dans l'écriture les techniques de la peinture moderne. Les précurseurs de Butor se trouvaient, moins chez les romanciers que chez les poètes. Mallarmé regardait le vers comme un mot unique dont on peut suivre les composantes et tailler les facettes à la façon d'un diamant. Les surréalistes, obéissant à leur subconscient, arrangeaient les mots en un "puzzle". Mais le subconscient provoquait aussi chez les

²⁴Ibid., p. 58.

²⁵Ibid., p. 30.

personnages de James Joyce, des monologues intérieurs en phrases interminables et aussi exemptes de ponctuation que la poésie d'Apollinaire. La nouvelle poésie, suivie par le nouveau roman, visait à l'isolement et à la combinaison des éléments du langage, comme l'art abstrait isole et combine les lignes et les couleurs. Il en résulte que Michel Butor ne nous offre plus exactement un récit, mais une série de tableaux, éclairés tour à tour. Pourquoi recourt-il à une technique picturale? Chacune de ses études ou méthodes débouche nécessairement sur une nouvelle vision de la réalité. L'oeuvre littéraire est semblable au tableau de Monet, les "Cathédrales", où l'on

... voit qu'on ne voit pas, mais on voit que ce qu'on ne voit pas c'est le porche. Le peintre est capable de nous montrer notre erreur, mais pas simplement notre erreur, notre marche vers la vérité, pas simplement notre ignorance, mais le fait que nous en sortons.²⁶

Et dans un autre essai, il écrit:

Le problème fondamental pour le peintre vivant, ce n'est pas seulement de dénoncer le désordre de la réalité contemporaine en lui opposant la promesse d'une réalité harmonieuse future, mais par son tableau, de commencer à fonder celle-ci. Le plus important, par conséquent, c'est d'établir la relation entre cette chambre future non pas décrite mais proposée, et cette chambre réelle dans laquelle ce tableau va trouver place.²⁷

L'homme soucieux de structures, tel que Butor, prend donc le réel pour le décomposer, puis le recomposer. Comme

²⁶Butor, "Les Oeuvres d'art imaginaires chez Proust", Répertoire II, p. 267.

²⁷Butor, "Le Carré et son habitant", p. 309.

le peintre Mondrian, il agence un certain objet, qu'on nommera précisément composition, à travers la manifestation réglée de certaines unités et de certaines associations entre elles, montrant bien que son imagination s'apparente à celle d'un peintre.

Avant de travailler vraiment à Passage de Milan, dit-il, je me souviens d'avoir fait une petite esquisse. Je disais à peu près cela: il faut que ça se passe dans une maison de sept étages, dans tel quartier de Paris, il faut qu'il y ait un ascenseur, qu'il y ait tel personnage, telle chose à tel endroit ..., toute l'esquisse était sur ce mode.²⁸

Tout se ramène, donc, dans ce roman à un problème de composition, comme dans les tableaux les plus élaborés de la Renaissance, comme dans les carrés magiques des livres d'alchimie, comme sur une stèle égyptienne. Le romancier signale ce fait en utilisant une oeuvre d'art imaginaire - celle du peintre de Vere - pour guider le lecteur à travers les étages de la réalité; et en effet, les réflexions et les problèmes de composition artistique du ménage de peintres du cinquième étage reflètent ceux de la structure esthétique du roman lui-même.

Vous connaissez, dit Lucie de Vere, dans les salles égyptiennes du Louvre, ce petit tombeau dans lequel on entre, couvert de bas-reliefs illuminés derrière des vitres. Regardez - c'est un livre sur Saqqarah -, ces groupes d'oiseaux tournent la tête L'artiste de Béni-Hassan fait passer d'une danseuse ou d'un guerrier

²⁸Chapsal, Les Ecrivains en personne, p. 157.

à l'autre par la continuation d'un même mouvement ... de telle sorte que les séries de figures s'enlacent dans un immense contrepoint.²⁹

De même, les personnages de Passage de Milan, membres des diverses familles, invités, domestiques, sont semblablement rangés, par étages, comme les figures dans la stèle, et le regard du lecteur passe en diagonale, d'un étage à l'autre, d'un personnage à l'autre, "par la continuation d'un même mouvement". L'abbé Alexis Ralon, au premier étage, fait un geste qui est répété par Samuel Léonard, au troisième étage; Ici aussi "les séries de figures s'enlacent dans un immense contrepoint".²⁹

Tous les aspects d'une composition complexe, subtile, et calculée sont signalés, dans le roman même, par cette oeuvre d'art sur laquelle travaille Martin de Vere. Il a commencé, dans son atelier, un vaste panneau sur fond très pâle, nacré, où de petits carrés de couleur, "semblables à des notes grégoriennes", s'organisent en quatre lignes sinueuses, et il essaie de composer son tableau, en y plaçant, par des signes symboliques et des touches de couleur, les figures du jeu de cartes, rois, dames, valets. Ses paroles découvrent les intentions de Butor:

Je voulais qu'un ciment de plus en plus solide
reliât tous ces éléments. Bientôt les lignes se
croisèrent, je multipliai les formes de base, j'inventai
des lois de rencontre³⁰

²⁹Butor, Passage de Milan, p. 112.

³⁰Ibid., p. 113.

Butor emploie le même procédé dans son roman: les étages et les diverses pièces de chaque appartement forment un échiquier où circulent les pions, les marionnettes qui prennent la valeur des figures de jeu de cartes qui se trouvent dans le tableau de Martin de Vere.

Jusqu'alors, dit de Vere, j'avais basé mes tableaux uniquement sur des rapports visuels; j'eus l'idée d'introduire un ensemble de signes, une dimension toute nouvelle se découvrirait³¹

Le panneau devient une vaste et très cérébrale composition où figure tout un univers de symboles et de suggestions; de même, toute description littérale dans le roman se double d'une expression imaginative. Le nom d'une ville italienne signale non seulement une rue quelconque, mais aussi le tournoiement au-dessus de l'immeuble de l'oiseau égyptien emblématique qui préfigure la mort. Toute une série de symboles et de présages se présentent dans cet écoulement fatidique vers la tragédie finale, nous avertissant de ce qui tend à se réaliser, à notre insu. Virginie Ralon a vu une grande troupe d'oiseaux "qui poussaient de grands cris comme s'ils voulaient avertir au cours d'un passage."³² Son fils, Alexis, écrit une lettre de condoléances avec détachement; en pliant l'enveloppe, il tache son poing des quatre premières lettres communes à leurs deux noms et garde "Alex imprimé sur son poing comme s'il était un condamné."³³

³¹Ibid., p. 114.

³²Ibid., p. 56.

³³Ibid., p. 99.

Au moment où l'on apporte le gâteau d'anniversaire d'Angèle Vertigues, un coup de vent violent pousse la fenêtre avec force, en faisant voler les rideaux et tourner les robes longues; quinze des vingt bougies d'anniversaire sont éteintes, au 15 Passage de Milan. Le tremblement que produit le passage d'un train de métro dans la maison, annonçant précisément la menace qui pèse sur l'immeuble, est opposé au son des cloches d'un couvent de soeurs voisin, qui représente le monde évangélique. A la fin, le doux son des cloches sera "englouti" par la menace de destruction. Comme dernier point, faisons mention du tableau de Martin de Vere: avant que la situation et la position de la reine soient déterminées, le feu détruira le centre de l'oeuvre. Peu après, mourra Angèle Vertigues. Au moyen des symboles aussi, l'oeuvre retient comme sa "logique intérieure", artistique, un "arrangement" qui est, à la fois, une construction humaine et un moyen de représenter le réel.

Passage de Milan, malgré la théorie qu'il livre de l'oeuvre de Butor, n'est qu'un début de roman. Le romancier part d'une figure d'immobilité, la "maison", où lui seul, maître de ses figures, domine la scène et les arrange à sa guise dans une esquisse romanesque, qui, dépourvue d'intrigue, reste minime. C'est là, son premier effort pour connaître le monde; les formes théâtrale et picturale qu'il emploie nous en présentent sa vision personnelle. Dans cette description objective et détaillée qu'est le roman, cependant, il y a une absence totale de déchiffrement, et le lecteur n'est même pas mené à une conclusion. Mais:

... tout livre achevé, plein, fermé, est un masque, une façade; le livre véritable, le livre juste est nécessairement lui-même ruine, délabrement découvreur; ce que le poète propose ne peut être qu'un ensemble de fragments s'écartant les uns des autres, laissant découvrir entre eux tout ce qu'eux ne peuvent pas dire.³⁴

Le romancier doit donc sans cesse remettre au point ses instruments d'investigation; le roman doit constamment se remettre en question. Pour ces raisons, aucune oeuvre de Butor ne conclut. Chacune reste ouverte sur une suite, sur un autre effort pour approfondir le réel, que constitue l'oeuvre suivante. Pour Butor, le roman est un instrument de prise de conscience; une réflexion sur la structure de la connaissance et la recherche d'instruments de perception de plus en plus précis, représentent sa manière à lui de s'attacher au réel.

³⁴Butor, "Babel en creux", Répertoire II, p. 212.

CHAPITRE II

L'EMPLOI DU TEMPS

Passage de Milan a établi une base pour tout l'oeuvre romanesque de Michel Butor: tout livre doit, à chaque instant, adapter son expression à une réalité nouvelle, suscitée et annoncée par la recherche précédente. Nous verrons que chaque roman de Butor porte en soi une réponse à cette recherche et est lui-même une question. Le livre définitif pour lui aura la forme de l'énigme où question et réponse sont mêlées:

L'Emploi du Temps contient en lui le livre qui feint de ne pas être un livre; La Modification annonce le livre qui le suivra et sera sa réponse: dans Degrés nous retrouvons tous les éléments du roman régulier qui répond à l'aspect déséquilibré de ce roman. Le roman évolue ainsi jusqu'au point où il comprend deux ouvrages; la question qu'il est apparemment et la réponse virtuelle qu'il renferme, c'est-à-dire, le nouveau livre que doit écrire le lecteur. Allant de la question à la réponse, le roman devient dans sa forme même, une exploration et une libération.

Dans Passage de Milan, Samuel Léonard et ses amis parlent de la rédaction d'une oeuvre commune qui puisse s'amplifier de toutes les découvertes futures; dans L'Emploi du Temps, nous assistons aux efforts de Jacques Revel pour écrire un livre sous la forme d'un journal intime. "En

fait, ce que veut Butor, c'est montrer le romancier tissant les mailles de son roman"¹ mais ce n'est certes pas la première fois qu'un auteur voulait poursuivre ce but. Déjà, dans Les Faux-Monnayeurs, Gide avait voulu introduire dans le roman le romancier en train d'écrire un roman, en présentant Edouard Profitendieu, qui tient son journal intime. A lui, ou plutôt à son livre, est attaché, selon le vœu de l'auteur, l'intérêt principal.

D'une part, le fait, la donnée extérieure; d'autre part, l'effort même du romancier, pour faire un livre avec cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginatif.²

Le journal est mis de temps à autre à notre disposition, comme un double reflet des événements de l'histoire et du roman qu'Edouard poursuit parallèlement sur elle. Au moyen de cette multiplication des angles de vue sur une même scène, Gide cherchait à compenser le manque de "foisonnement" propre au romancier omniscient: "Ce que je voudrais que soit ce roman? Un carrefour, un rendez-vous des problèmes."³

De ces réflexions incorporées au tissu de ce roman procède l'orientation prise par Butor dans L'Emploi du Temps. Selon Gide:

Le roman s'est occupé des travers du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, des rapports sociaux, du

¹Jean Pouillon, "Les Règles du Je", Les Temps Modernes, Vol. 12 (1956-57), p. 591.

²André Gide, Journal des Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1934), p. 56.

³André Gide, Journal (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1923), p. 760.

conflit des passions, des caractères, mais point de l'oeuvre même de l'être.⁴

Ce que Gide cherche dans son roman, c'est de faire éclater la vie, la vie dans toute sa complexité, ses contradictions, et ses ambiguïtés; de même Butor cherche à saisir la réalité dans sa complexité. Mais si Edouard veut sans doute écrire Les Faux-Monnayeurs, étant en même temps un personnage de Gide, il suppose le roman de Gide, et ne le met pas en cause. Au contraire, dans L'Emploi du Temps, le véritable protagoniste, c'est-à-dire, le narrateur, est le romancier lui-même qui essaie de comprendre sa propre expérience. Pour parvenir à une explication aussi totale que possible, il rapporte ses faits et ses gestes, et tout événement qu'il a vécu. Les difficultés qu'il rencontre se retrouvent dans le domaine de l'écriture - il met en question sa propre manière de raconter, l'ordre dans lequel il peut grouper les événements, l'étendue même de sa connaissance, sa capacité de tout reprendre, le manque du temps qui ne lui permet pas de tout dire, et, enfin, la possibilité de réunir son passé et son présent dans une même phrase. Ces questions posées dès le début, le romancier se met à leur répondre, dans ce "roman de son roman", et nous fait ainsi assister à sa fabrication même.

Nous trouvons donc au premier plan dans L'Emploi du

⁴ André Gide, Les Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1944), p. 135.

Temps, la recherche de la création romanesque.

Pour celui qui assiste à une partie d'échecs sans connaître les règles du jeu - lit-on - les pièces semblent d'abord être déplacées au hasard. S'il connaît d'autres jeux similaires, les dames par exemple, les joueurs lui apparaîtront comme des enfants qui accumulent méprises sur méprises. Mais s'il continue, il décèlera bientôt des régularités. Il verra que les pièces ont des fonctions précises, et que les parties se terminent lorsque se produit un événement bien déterminé, vers lequel tout le reste est orienté.⁵

Nous pouvons dégager, de ces lignes de Butor qui parle en réalité de l'alchimie, des indications qui nous seront instructives pour l'étude de son deuxième roman. Selon Butor, l'alchimie représente une recherche; les auteurs classiques de l'alchimie confessent tous la recherche de quelque chose de perdu, et leur oeuvre ne serait pas tellement une création artistique originale qu'"une présentation ingénieuse et raffinée d'une reconstitution délicatement opérée à partir de fragments livrés par ces champs de fouille que sont les auteurs antérieurs."⁶ Ce caractère essentiel de l'alchimie annonce déjà la matière de L'Emploi du Temps, la forme que revêtra la recherche du personnage principal et la méthode qu'il emploiera pour parvenir au terme de sa recherche. Cependant, il ne s'agit pas pour lui de se fonder sur les découvertes d'un auteur précédent quelconque; sa recherche se situant dans le passé, il essaie de reconstituer le courant de son existence à Bleston l'année précédente,

⁵ Michel Butor, "L'Alchimie et son langage", Répertoire I (Paris: Les Editions de Minuit, 1960), p. 17.

⁶ Ibid., pp. 14-15.

existence qui lui semble de plus en plus fragmentaire et illusoire au fur et à mesure qu'il cherche à regrouper les moments de son passé pour éclairer le présent dans lequel il vit et pour s'aider à s'y reconnaître. Voilà donc, pour la première fois dans l'oeuvre romanesque de Butor, l'introduction d'un personnage qui se cherche dans le domaine de l'écriture, qui essaie de trouver son chemin dans une matière romanesque de plus en plus mystérieuse et insaisissable.

Quel est, en effet, cette matière, le "contenu" de L'Emploi du Temps? Dans ce roman, nous avons une fiction beaucoup plus élaborée que dans Passage de Milan. D'abord, la présentation est faite d'un jeune Français, Jacques Revel, qui est venu passer une année de stage dans une maison commerciale de la ville anglaise de Bleston. La prise de contact avec son nouveau milieu se révèle lente et pénible; chargé d'une lourde valise dont la poignée s'est cassée, il cherche en vain pendant quelques heures un hôtel autour de trois places, toutes semblables, qui entourent les trois gares toutes semblables de cette ville inconnue. Se succèdent d'autres difficultés; il ne peut se familiariser avec la langue anglaise, et dès son arrivée il se sent mal à l'aise dans cette ville de Bleston, jusqu'au point de ressentir une profonde haine contre elle, contre la solitude, l'ennui, et l'hostilité sournoise qu'elle incarne. Il se fait des amis, James Jenkins, Horace Buck, un noir, Burton, auteur de romans policiers, et deux jeunes filles, Ann et Rose

Bailey. Cette haine grandira quand même à la suite de ses déboires amoureux, d'amitiés décevantes, et d'un accident d'automobile dont l'auteur d'un roman policier intitulé "Le Meurtre de Bleston", George Burton, est victime. Entre temps il se trouve accablé par cette hostilité de Bleston qui devient de plus en plus agressive. Un seul moyen pour échapper à son emprise maléfique se présente à lui: demeurer en éveil à tout prix, observer tout, et consigner ce tout par écrit afin de construire une paroi entre cette maudite cité et lui-même. Pour se sentir vivre et exister, pour maîtriser sa haine contre la ville, pour retenir par les mots, le temps qui fuit, il se résout à écrire un journal au bout de sept mois de son séjour à Bleston.

Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'instillait, avec toute sa pluie, avec toutes ses briques, avec tous ses enfants sales, tous ses quartiers déserts, avec sa Slee, avec ses gares, avec ses banques et ses jardins, pour ne pas devenir semblable à tous ces sommeilleux que je frôlais, pour que la crasse de Bleston ne me teigne pas jusqu'au sang, jusqu'aux os, jusqu'aux cristallins de mes yeux. J'ai décidé d'élever autour de moi ce rempart de lignes sur des feuilles blanches, sentant comme j'étais atteint déjà, comme je m'obscurcissais, combien j'avais dû laisser pénétrer de vase dans mon crâne, pour en être arrivé à cette situation stupide et pour en éprouver tant de trouble, sentant comme elle avait circonvenu ma dérisoire vigilance, Bleston, comme en quelques mois d'horribles caresses, elle avait rendu ma tête poreuse à son venin de haine et de léthargie.⁷

⁷Michel Butor, L'Emploi du Temps (Paris: Les Editions de Minuit, 1957), p. 199.

Ainsi, comme le narrateur de La Recherche du Temps Perdu, le héros se lance dans une quête indéfinie; en y déchiffrant la cité, son histoire, tel vitrail de sa cathédrale, un roman policier qui y est situé, Jacques Revel espère se rendre maître de cette réalité qui le hante mais qui se révèle à chaque pas plus incompréhensible.

Revel devient donc "l'archéologue mental" qui, comme l'alchimiste ancien, "s'efforce de s'arracher à son temps pour récupérer une forme de conscience en accord avec les caractéristiques de l'oeuvre."⁸ A cet essai de récupération s'oppose d'abord la présence menaçante de la ville de Bleston qui constitue l'unité de lieu, car, à mesure que l'oeuvre romanesque de Butor s'est édiflée, l'assemblage s'est compliqué. Dans Passage de Milan, Butor avait pour centre un immeuble; dans L'Emploi du Temps, il présente une ville imaginaire, avec ses quartiers et ses oeuvres d'art. Jacques Revel, une fois qu'il a commencé son travail dans la banque anglaise et qu'il a trouvé une pension de famille, s'attache, dans son désœuvrement de célibataire, à explorer et à découvrir la ville qui l'entoure. On retrouve dans ce roman, une carte géographique de la ville de Bleston avec ses arrondissements, ses édifices officiels, restaurants, théâtres, cathédrales, jardins et les maisons habitées ou bien fréquentées par le narrateur. La ville se présente à lui comme

⁸Butor, "L'Alchimie et son langage", p. 15.

un puzzle où, au moyen d'un plan, où sont dessinées les lignes d'autobus, il explore et visite les quartiers, il flâne, solitaire. Chaque scène se déroule dans un décor qui nous devient familier au fur et à mesure que l'auteur lui-même se familiarise avec les lieux particuliers et enfin s'y oriente. La ville se présente de cette manière:

Défilai⁹ent à ma droite, dans Continent Street, l'embranchement de Willow Street, puis Willow Park, triangle dont le troisième côté est formé par Surgery Street et le Royal Hospital ... puis à gauche, le grand catafalque néo-gothique de l'Université avec son beffroi; et je suis arrivé enfin à ce rectangle ... le centre du mouvement de la ville, de son commerce ménager avec ses trois grands magasins⁹

De cette description topographique sans relief, se détachent pourtant certains lieux qui vont assumer dans l'histoire une valeur symbolique. Jacques Revel visitera souvent le restaurant "Oriental Bamboo", dont une fenêtre donne sur l'Ancienne Cathédrale qui contient le célèbre Vitrail du Meurtrier, dans lequel il rencontrera George Burton, auteur du "Meurtre de Bleston". Toute l'intrigue tourne autour des deux Cathédrales, comme autour "des deux pôles d'un immense aimant". On participe ainsi à la plongée et à l'errance d'un homme seul dans un monde urbain et moderne, où il retrouve des points de repère mais qu'il ne finira jamais d'explorer.

Selon Butor, il y a deux sortes de moments dont

⁹Butor, L'Emploi du Temps, pp. 53, 180.

est constituée l'existence, les uns intéressants, les autres "nuls". Tandis que la poésie ne s'intéresse qu'aux moments brillants, le roman maintient une continuité entre ces deux sortes de moments. Le romancier est

... celui qui se rend compte que certaines choses, considérées par les autres comme banales, deviennent des mots par rapport aux autres choses, qu'à travers elles on va pouvoir parler des autres, comprendre les autres.¹⁰

Si une banalité a une signification profonde, mais méconnue, elle peut être la clé qui donnera l'occasion de retrouver le sens de toute une réalité, qui, en assumant une signification dorénavant identifiable pour tous, perdra sa banalité. C'est ainsi que Jacques Revel ressent bientôt derrière cette façade de banalité à Bleston le sens second que comporte cette réalité: les "vapeurs surnoisées" dans l'air qui ont déjà réussi à le plonger dans un "terrible engourdissement".¹¹ Dès son arrivée dans cette ville, Revel a éprouvé de la peur devant ses noires puissances, et la gigantesque sorcellerie insidieuse qui, déclare-t-il, l'envahit, l'envoûte, et l'égaré loin de lui-même. Il a eu l'impression qu'un immense fossé le séparait désormais du reste du monde, et cette impression ne fera que croître. Se sentant "contaminé", la volonté "droguée", il marque ce que la ville représente pour lui: "cette barrière de refus et de méfiance qui m'emprisonnait, écrit-il, cet interdit dont je m'étais senti frappé dès la

¹⁰Butor, "Le roman et la poésie", Répertoire II (Paris: Les Editions de Minuit, 1964), p. 25.

¹¹Butor, L'Emploi du Temps, p. 10.

nuît de mon arrivée."¹² Dans Bleston, "tout contaminé de brume gourde", il se sent "abandonné loin de [soi-même], loin de celui [qu'il avait] été avant de débarquer ici, et qui s'effaçait dans une immense distance."¹³ Il aura bientôt l'impression de se trouver en vase clos, en prison. L'impression de piège qu'il ressent (son premier hôtel à Bleston s'appellera l'Ecrou) sera renforcée par d'autres images: dans cette "grande ville impitoyable qui tient mon coeur mordu entre [ses] dents",¹⁴

... je me suis enfoncé dans les rues, dit-il, me hâtant sans destination, comme tourmenté par une rage de gencives, tournant et retournant, emprisonné dans ce grand piège dont la trappe venait de claquer, parmi les meules des maisons qui crissaient les unes contre les autres, m'aspergeant de leur terne pluie d'étincelles froides.¹⁵

Par son nom même, Bleston, la Belli Civitas, est la cité de la guerre, et ses habitants, subissant eux aussi cette emprise maléfique que ressent Revel, deviennent "empêtrés comme nous dans les lacets de géantes villes sournoises, rampantes, insidieuses, telle Bleston."¹⁶ Dès lors, le réel devient de plus en plus dense et sourdement énigmatique; une réalité familière devient mystérieuse et incompréhensible dans la mesure où elle est impénétrable et régie par des

¹²Ibid., p. 51.

¹³Ibid., pp. 55-56.

¹⁴Ibid., p. 264.

¹⁵Ibid., p. 260.

¹⁶Ibid., p. 228.

lois ésotériques. Revel essaiera de la pénétrer, de la comprendre et d'entrer dans ses secrets; ce faisant, il entrera dans un labyrinthe d'espace et de temps, d'où il sortira en faillite.

Avant tout, Bleston nous est présentée comme l'image la plus précise du labyrinthe initiatique. Comme le Dublin de James Joyce, c'est un labyrinthe de l'espace, à l'intérieur duquel on trouve le petit dédale de Lanes Park ou les labyrinthes forains. Revel parle des "mains du vent" comme d'un "exorcisme" qui, seul, l'arrache à l'envoûtement de la cité; il évoque les façades des bâtiments qui lui semblent pareilles à des "incantations". Dans cette ville des forgerons, il suit de très près la série de tapisseries dans le musée, qui représente la légende de Thésée, du Minotaure et du fil d'Ariane, aussi bien que l'effort de Jacques Revel pour se saisir de la ville monstrueuse et pour embrasser la réalité. Les premières parties du livre évoquent le destin de l'initié: l'entrée, les présages. Son entrée dans ce labyrinthe de rues et de squares, dans cette ville qui se camoufle elle-même comme il en serait d'un manteau dont les plis cacheraient d'autres plis, est difficile parce que Revel possède mal la langue anglaise. En arrivant dans cette ville inconnue, il cherche une chambre où s'installer et ne se trouve toléré que sur le seuil de la maison; il se décrit lui-même rôdant à la surface de la ville. Il n'y a que le nègre, Horace Buck, le type même

de l'exclu et l'incarnation du malheur qui l'accueille. Une fois qu'il est invité chez la mère de son compagnon de bureau, James Jenkins, son aventure commence. Dès lors, Revel se met à se sentir conduit dans l'exploration de cette ville "ennuyeuse", qu'il entreprend par désœuvrement, hors des heures de son travail. Dans cette fourmilière humaine des petits bourgeois, il cherche une aventure "merveilleuse": l'entrée dans un labyrinthe, où il lui faudra déchiffrer des signes et des énigmes.

"Le langage, écrit Butor au sujet de l'alchimie, se situe au moins sur deux niveaux" Les textes alchimiques "nous replongent dans un univers mental dans lequel tout peut être considéré comme symbolique."¹⁷ Dans l'aventure de Revel, les symboles qu'il retrouve, ou plutôt les talismans qu'il emploie pour exorciser le mauvais sort auquel l'a voué la puissance énigmatique de la ville: un mouchoir acheté en face de l'Ancienne Cathédrale, un plan de la ville obtenu dans le magasin d'Ann Bailey, le roman de J.C. Hamilton, le négatif de photo oublié à la foire par George Burton et sa femme, sont jetés à la flamme vengeresse d'un feu purificateur, à chaque nouvelle étape de son initiation. D'autres points de repère se présentent dans cette chasse spirituelle: par exemple, au moment de parler du grand vitrail de l'Ancienne Cathédrale de Bleston avec un ecclésiastique,

¹⁷Butor, "L'Alchimie et son langage", pp. 14, 18.

il se souvient qu'une affiche de journal avait dirigé son attention sur le roman policier de J.C. Hamilton, "Le Meurtre de Bleston", et la lecture de celui-ci vers le Vitrail du Meurtre, qui avait à son tour mené à cet entretien dont les derniers mots l'ont poussé à aller vers la Nouvelle Cathédrale. Les remarques de l'ecclésiastique sur le vitrail de l'Ancienne Cathédrale, dont le crime biblique dépeint fait écho au crime imaginaire du roman, "en faisaient l'entrée d'une mine de mystères."¹⁸ Dans ce commentaire, Revel croit déceler une clé de l'énigme:

Ce n'est pas seulement ce qu'il y avait en [cette image] qui devenait de plus en plus intrigant, c'était aussi sa relation avec ce qui l'entourait, sa situation dans cette Cathédrale et dans cette ville entière dont elle offrait, je venais de m'en apercevoir, une représentation si précise."¹⁸

Dans ce jeu de symboles, écrit Revel, se reconnaît "une piste tracée à mon intention, une piste où à chaque étape, on me dévoilait le terme de la suivante, une piste pour mieux me perdre."¹⁹

Le roman policier, "Le Meurtre de Bleston", est le dernier seuil que Revel doit franchir avant de subir l'épreuve initiatique finale. Hanté par ce livre d'imagination, où un fratricide est commis précisément au-dessous du vitrail qui dépeint le meurtre d'Abel par Caïn, et où

¹⁸Butor, L'Emploi du Temps, p. 75.

¹⁹Ibid., pp. 81-82.

Bleston apparaît comme une ville aussi mystérieuse qu'elle lui semble à lui-même, Revel l'utilise comme guide dans ses promenades, dans ses efforts pour saisir la réalité blestonienne. Il s'amuse à retrouver dans cette ville les lieux où se déroule l'action du roman policier, visitant les lieux où ont vécu la victime, l'assassin, le détective, s'asseyant même à la table du restaurant où ils ont déjeuné. Et ainsi, ce que l'on pourrait appeler "l'intrigue" du roman se partage en deux; il existe deux romans policiers: celui de J.C. Hamilton, et celui de Jacques Revel qui fréquente les lieux de l'action et essaie de découvrir l'habitant de Bleston qui a écrit ce livre sous un pseudonyme. Dans cette double enquête est englobé tout un groupe humain: celui des amis que Revel se fait à Bleston et à qui il prête le livre. Leur curiosité est excitée et ils sont conduits à le commenter, à essayer de deviner qui en est l'auteur. Les soeurs, Ann et Rose Bailey, reconnaissent la maison du meurtrier et de sa victime qui correspond pièce par pièce, meuble par meuble à celle de Richard Tenn. Des correspondances se tissent alors entre l'intrigue imaginaire présentée dans le roman policier et le réel, la vie même de Revel à Bleston, car l'occupant de cette même maison la partageait autrefois avec son frère qui est mort dans des circonstances douteuses. Même le collègue de bureau de Revel, James Jenkins, qui n'a pas encore lu ce livre, s'y trouve lié, parce que son grand-père était l'architecte de la Nouvelle Cathédrale, autour de laquelle se déroule "Le

Meurtre de Bleston". Nous retrouvons donc les liens qui vont organiser toute la recherche de Revel, tandis que l'auteur du roman policier que Revel a fini par découvrir, passe et repasse mystérieusement dans cette enquête menée sur son oeuvre. Enfin, la révélation du nom de George Burton préparera "l'accident", événement autour duquel s'organise le récit, et Revel pensera que c'est James Jenkins sans doute qui a tenté d'écraser le romancier au volant de la Morris noire.

L'aveu qu'il m'a fait, bien loin de réduire à néant mes soupçons à son égard, me montre jusqu'à quel point ils étaient justifiés ... qu'il n'aurait fallu que fort peu de choses ... pour que James jouât réellement le rôle que je lui ai longtemps attribué.²⁰

Peut-être même, cette tentative de meurtre, cet "accident" n'est-il qu'une fiction de l'imagination exaltée du narrateur et n'a-t-il d'autre réalité que celle qu'il a fabriquée avec de fragiles éléments, comme pour la ville qui n'existe qu'à travers les efforts de Revel pour la connaître.

Quoi qu'il en soit, son épreuve finale lui révèle la liaison du présent à la tradition, puisqu'il y découvre la source de Bleston lointainement dans les "forêts cryptogrammes du carbonifère, profondément enfouies maintenant dans leur métamorphose en houille, sous les régions avoisinantes." A l'aube se propagent des murmures parmi

²⁰Ibid., p. 281.

lesquels il distingue le mot "aveugle", inlassablement répété, qui renvoie à l'aveuglement du profane, noyé dans la nuit et qui ne voit pas la lumière. Puis cette "cuirasse" qui l'enfermait, "comme une camisole de fou", se fendille, s'ouvre et devient transparente. "Dans l'air délivré", il commence à remuer les doigts, il perçoit encore le murmure incessant, mais "à un niveau différent"; il peut écrire trois mots: "Nous sommes quittes",²¹ par lesquels est reconnue sa participation au grand secret. Un peu plus tard, il s'émerveille, en disant:

Je vous vois, maintenant, rues de Bleston, vos murs, vos inscriptions, et vos visages; je vois briller pour moi au fond de vos regards apparemment vides, la précieuse matière première avec laquelle je puis faire l'or.²²

Cet or des alchimistes représente la découverte de soi à travers son livre, comme une seconde naissance; son initiation est terminée. Donc le mythe a envahi la réalité qui a été transformée par l'énigme que l'on pressent en elle. Le merveilleux est créé à l'intérieur du réel, comme une structure possible du réel; Revel, esprit curieux, attentif à la complexité du réel, découvre en lui des formes, des liaisons, des coïncidences qui créent une fascination parce qu'elles ne sont pas directement perceptibles à notre vision routinière, habituelle de la vie et du monde.

²¹Ibid., pp. 255-256.

²²Ibid., p. 271.

"L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant", dit Paul Valéry. Butor fait écho à cette idée en disant que la recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles. Dans Passage de Milan, on trouvait une superposition des appartements et des groupes dans un immeuble; à cet édifice vertical constitué par ce premier roman, se substitue dans L'Emploi du Temps une structure qui présente le monde, l'esprit, et le livre comme une construction faite de niveaux multiples qui se superposent tout en communiquant entre eux par des passerelles - une saisie de l'espace-temps. A ce labyrinthe dans l'espace se superpose ainsi un labyrinthe compliqué dans le temps, puisque Michel Butor rejette le présent ponctuel du roman conventionnel. Selon lui, tout instant consciemment vécu est un mélange de passé et de présent. Nous ne vivons jamais entièrement dans le présent, ni dans le passé; au contraire, nous voyons le présent à travers le passé, le passé à travers le présent - c'est là la réalité.

Jacques Revel, en essayant de comprendre sa propre expérience, commence un journal intime où il interroge son propre passé, pour trouver les réponses que les alchimistes avaient demandé aux auteurs antérieurs. Il comprend bien sa situation, car il dit:

C'est maintenant que commence la véritable recherche: car je ne me contenterai pas de cette abbréviation vague, je ne me laisserai pas frustrer de ce passé dont je sais

bien qu'il n'est pas vide, puisque je mesure la distance qui me sépare de celui que j'étais en arrivant, non seulement mon enfoncement, mon égarement, mon aveuglement, mais aussi mon enrichissement sur certains plans, mes progrès dans la connaissance de cette ville et de ces habitants, de son horreur et de ses moments de beauté; car il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre, afin de les sauver avant qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce grand marais de poussière grasse, reconquérir pied à pied mes propres terrains sur les prêles qui les ont envahis et les camouflent, sur les eaux mousseuses qui les pourrissent, et les empêchent de produire autre chose que cette végétation friable et charbonneuse.²³

Dans ce journal il cherche donc à transcrire les événements de sa vie à Bleston depuis octobre jusqu'à septembre de l'année suivante. Ce journal n'est commencé qu'au mois de mai, mais au début, il reste assez simple; Revel emploie la méthode du récit retrospectif traditionnel, en se remémorant le passé dans son évolution chronologique. Il part du point le plus éloigné dans le passé pour se rapprocher du temps présent, celui de l'écriture, avec le désir de remplir graduellement le vide, c'est-à-dire, la période comprise entre octobre et mai. Revel trouve bientôt que cette méthode n'est pas suffisante; il introduit alors les événements du moment actuel. De plus, il se rend compte qu'au fur et à mesure qu'il explore son passé, sa mémoire, au lieu d'être simple restitution d'un état immobilisé et constitué de façon définitive, se trouve dans une perpétuelle transformation, où passé et présent se conjuguent pour agir

²³ Ibid., p. 38.

récioproquement l'un sur l'autre. Le présent se révèle constamment mobile, grâce à la forme du journal, et le passé solidaire de ce présent actif se transforme sans cesse en même temps que se modifie chaque jour celui qui se rappelle. Ainsi les cinq parties de l'ouvrage sont ordonnées selon "une complexité croissante des références au temps."²⁴ Dans la première partie, il y a tout simplement une relation en mai des premiers jours passés à Bleston en octobre, dans la deuxième, relation en juin des événements de juin, de mai et de novembre, dans la troisième, relation en juillet de ceux de juillet, de mai et de décembre, dans la quatrième, relation en août de ceux d'août, de juin, d'avril, et de janvier, et dans la dernière partie, sont consignés en septembre, les événements de septembre, de juillet, de mars, d'août, et de février. Ainsi, tout en s'appuyant d'abord sur une forme romanesque antérieure qu'il essaie avant de l'abandonner, le roman invente graduellement sa propre forme.

Pour Butor, donc, le temps essentiel est le présent, et s'il en vient au point que son héros réexamine son passé, c'est pour comprendre comment il est arrivé à son présent. De plus, il ne peut pas s'absorber dans le récit, c'est-à-dire, dans le passé sans maintenir en même temps ce présent auquel se tient le récit, car lui aussi, en écrivant, est soumis

²⁴ Madeleine Chapsal, Les Ecrivains en Personne, Butor dans un entretien avec M. Chapsal (Paris: René Julliard, 1960), p. 64.

aux règles de l'écoulement du temps. Cependant, tout récit est par définition récit du passé; on part du passé le plus éloigné pour aboutir au passé le plus proche, ou bien, au présent de celui qui raconte. Le problème est de respecter dans le passé, le présent qu'il fut, de ne pas le déterminer plus tard par la connaissance que le romancier aura de ses résultats. Mais Butor, dans L'Emploi du Temps, veut montrer ce mouvement par lequel le romancier remonte le cours que le lecteur descend. Chez lui, si le passé est incertain, il s'agit essentiellement de le reconstituer dans la détermination précise qui le lie au présent du narrateur, de reconstituer "l'emploi du temps". Butor veut nous montrer, enfin, que dans tout roman, il y a un roman policier dissimulé.

Le roman policier est le symbole qui exprime ce jeu du présent et du passé, car on y trouve réuni deux moments de la durée, le crime et sa punition. Le lecteur est par conséquent amené à sentir cette impression de lien fatal entre deux événements, qui produit la sensation de durée, d'existence, par laquelle la réunion du présent et du passé est suggérée. En effet, la théorie du roman policier que développe l'auteur Burton, implique une inversion du temps: dans le roman policier,

... le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement, il superpose deux séries temporelles: les jours de l'enquête qui commencent au crime, les jours du drame qui mènent à lui, ce qui est tout à fait naturel puisque dans la réalité, ce travail de l'esprit

tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accroissent.²⁵

D'une part, nous suivons l'enquête du détective qui a lieu, par exemple, d'avril à septembre; d'autre part, à l'intérieur de cette enquête, nous recréons par fragments, avec le détective, une autre suite d'événements, les mouvements du criminel de novembre à mai, par exemple. Dans le roman policier, donc, on retrouve deux histoires superposées: celle du crime et celle de l'enquête, la première n'apparaissant qu'à travers la seconde.

Butor distingue immédiatement le parallèle entre la théorie proposée par Burton et sa propre technique littéraire:

Ainsi moi-même, c'est tout en notant ce qui m'apparaissait essentiel dans les semaines présentes, et tout en continuant à raconter l'automne, que je suis parvenu jusqu'à ce deuxième dimanche du mois de mai où [Burton] nous faisait remarquer que les choses se compliquent bien souvent, le détective fréquemment étant appelé par la victime pour qu'il la protège de l'assassinat qu'elle craint, les jours de l'enquête commençant ainsi avant même le crime²⁶

Cette technique du roman policier, le va-et-vient continu entre l'enquête et le crime, figure au premier plan dans L'Emploi du Temps, d'autant plus que Revel sent en lui-même une âme meurtrière, haïssant la ville autant que la ville hait ses habitants, et trahissant l'anonymat du

²⁵Butor, L'Emploi du Temps, p. 171.

²⁶Ibid., p. 172.

romancier, Burton, ce qui conduit à "l'accident" ou bien au meurtre. Donc, tout en vivant les mois mai-septembre, il reconstitue dans son journal les mois octobre-mai qu'il a déjà vécus et il établit le parallèle du comportement d'un auteur et des événements décrits, nous dévoilant en même temps sa théorie de la superposition des couches temporelles: "ainsi tout événement appartenant à la série de l'enquête peut apparaître dans la perspective inversée d'un moment ultérieur comme s'intégrant à l'autre série."²⁶ De là, l'impossibilité d'évaluer le passé sans connaître le présent et de dégager le sens du présent sans avoir compris le passé:

Ainsi chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé, et cette accession de certaines régions à la lumière généralement s'accompagne de l'obscurcissement d'autres jadis éclairées qui deviennent étrangères et muettes jusqu'à ce que, le temps, ayant passé, d'autres échos viennent les réveiller.²⁷

Il faut écrire à la fois au présent et au passé, le passé revenant au présent et le présent revenant sur le passé.

Revel a entrepris cette reconquête pour résister à l'érosion du temps:

... cette fouille, ce dragage ... doit me délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé, de cet enchantement morose que je subissais, doit me permettre d'agir en homme éveillé, d'éviter les plus graves erreurs, de parer aux dangers

²⁶ Ibid., p. 172.

²⁷ Ibid., p. 294.

les plus pressants, d'intervenir, enfin, avec intelligence et efficacité, ce qui ne m'est possible que pendant les weekends ... où toute mon attention doit être réservée à l'instant présent, mon attention qui, je l'espère, va redevenir de plus en plus vive et préhensible.²⁸

Cependant, Revel abandonnera son projet, avouera sa faillite en se demandant:

A quoi bon maintenant continuer cet immense, cet absurde effort pour y voir clair, qui ne m'a servi qu'à mieux me perdre? A quoi bon continuer ce vain, ce dangereux travail de fouille et de jalonnage, essayer de renouer ce fil qui s'est rompu?²⁹

Car le présent se révèle envahissant, et finit par occuper tant de place dans son esprit, que, même en essayant de le faire reculer, il n'arrive pas à s'en débarrasser. Cet échec joue un rôle majeur dans la recherche romanesque de Butor; il veut montrer, derrière l'oeuvre élaborée, l'oeuvre s'élaborant. Si Jacques Revel avait réussi à mener à bien son enquête, sa recherche se serait effacée dans l'exposé de ce qu'elle avait découvert; puisqu'elle rate, elle garde toute sa valeur. Pour donner à la recherche, c'est-à-dire, à la rétrospection, toute son importance, pour éviter qu'elle s'ordonne selon un ordre prospectif, Butor termine son roman avec cette faillite qui met fin aux efforts de Revel, mais qui assure la réussite du roman lui-même, en lui donnant son sens.

²⁸Ibid., p. 83.

²⁹Ibid., p. 189.

Pour Butor, le roman cesse d'être une ligne pour devenir un labyrinthe, et Jacques Revel, en faisant l'épreuve d'une déformation du souvenir causée par sept mois de décalage entre son expérience vécue et sa prise de conscience écrite, est introduit dans ce labyrinthe de l'espace, du temps, et de la mémoire. Cette initiation de Revel a un corollaire: la tentative d'initiation du lecteur, à qui est fournie l'occasion d'approfondir l'architecture secrète et complexe de l'oeuvre. Le livre, cet édifice labyrinthique, qui sert de mot de passe principal à Revel pour pénétrer dans la ville de Bleston, sert de mot de passe au lecteur aussi, qui en l'utilisant, peut pénétrer dans la complexité du réel dérobé. Avec L'Emploi du Temps, le roman devient pour Butor une énigme, une oeuvre scellée, où l'on est guidé par des signes et des présages, par des clés. Ce que Butor a tenté de faire dans ce roman trouve son écho dans les mots de Fulcanelli qui écrit dans Les Demeures Philosophales:

Notre intention se borne à éveiller la sagacité de l'investigateur, le mettant à même d'acquérir, par un effort personnel, cet enseignement secret dont les plus sincères auteurs n'ont jamais voulu découvrir les éléments. Tous leurs traités étant acroamatiques, il est inutile d'espérer en obtenir la moindre indication quant à la base et au fondement de l'art. C'est la raison pour laquelle nous nous efforçons, dans la mesure du possible, de rendre ces ouvrages scellés, en fournissant la matière de ce qui constituait jadis l'initiation première, c'est-à-dire la révélation verbale indispensable pour les comprendre.³⁰

³⁰Henri Ronse, "Le labyrinthe, espace significatif", Cahiers Internationaux du Symbolisme, 9-10 (1965-66), pp. 40-41.

Comme Butor, et comme Jacques Revel, tous les deux déchiffreurs de la réalité, le lecteur, déchiffreur de L'Emploi du Temps, fera un véritable travail de reconstitution, cet effort lui étant imposé même par l'édifice complexe où l'enferment le romancier Butor, et le romancier, Revel. Le lecteur, en lisant (faute de quoi le récit lui échappe et toutes ses intentions), constituera lui aussi, un livre.

CHAPITRE III

LA MODIFICATION

Il "... ne nous parlait plus seulement de l'intérêt littéraire de son art, des nouveautés qu'il apporte du point de vue de la technique romanesque, mais de son essence, de la signification qu'il accorde à son thème fondamental"¹

Nous avons vu que ce "thème fondamental" dans chacun des romans de Butor, se rapporte à une réalité non-déchiffrée; rien n'est donné à l'avance, de sorte que le roman lui-même se définit par un effort de déchiffrement. Ainsi, nous avons trouvé dans Passage de Milan, une présentation de la vie collective d'un immeuble qui constitue un "puzzle" permanent; ainsi, Jacques Revel dans L'Emploi du Temps, n'emploie pas la méthode traditionnelle pour nous décrire la ville de Bleston, mais nous fait assister à ses tentatives pour apprendre à connaître cette ville.

Jusqu'alors, Butor applique sa conception du roman, comme effort de déchiffrement d'une réalité complexe, à une "réalité" extérieure, objective, que l'on ne peut pénétrer qu'avec grande difficulté, et à laquelle on ne peut pas s'identifier: un immeuble, une ville. De plus, dans son premier roman, Butor n'est qu'un montreur de marionnettes.

¹Michel Butor, L'Emploi du Temps (Paris: Les Editions de Minuit, 1957), p. 148.

Mais, avec L'Emploi du Temps, il nous donne un sombre et merveilleux roman qui dépasse toutes les promesses du premier livre; il est, en fait, écrivain à la recherche de la réalité et ce roman est le lieu et le moyen de cette recherche, le "laboratoire du récit". Avec La Modification, Butor s'avance encore plus loin dans la poursuite de son thème; cette fois, il applique sa méthode à un autre domaine d'exploration du roman, à ce que nous pouvons appeler la "réalité intérieure". La Modification présente comme sujet l'examen de conscience que fait, en rêvassant, en réfléchissant à son passé, à sa situation présente, à ses désirs, et à ses projets, un homme qui voyage pendant vingt-deux heures de Paris à Rome, dans un compartiment de troisième classe.

L'intrigue de ce roman, comme celle de L'Emploi du Temps, est aussi austère que ce titre abstrait: La Modification, en lequel l'auteur condense toute la trajectoire de son héros. En sa simplicité, celle-ci confère à l'oeuvre un caractère véritablement classique, entre un romantique Emploi du Temps et un abstrait Degrés. Le personnage central et presque unique du livre, Léon Delmont, marié et père de quatre enfants, prend, un matin d'hiver, voyageur de troisième classe et sur sa seule initiative, le rapide Paris-Rome, modifiant de cette manière l'habitude qu'il avait de faire ce parcours en première et dans le train du soir, quand il lui était nécessaire de se rendre au siège romain de la

firme de machines à écrire, dont il est le directeur pour la France. Son intention est de rejoindre à Rome sa maîtresse avec qui il passe son temps pendant chacun de ses voyages d'affaires. Cette fois, cependant, il a l'intention de la ramener à Paris, où il lui a trouvé une situation et de rompre des liens conjugaux de plus en plus pesants. Il veut apporter ainsi une grande modification à sa propre existence, dans laquelle cette Cécile romaine est son dernier espoir de jeunesse, sa dernière occasion de renouveau. En cours de route, le compartiment de Paris-Rome devient lui-même le lieu d'une étrange modification: son projet s'effrite graduellement et s'éloigne de lui. Il décide enfin de rester avec sa femme et de ne pas même voir Cécile qui, il le reconnaît, n'aurait aucune fonction à Paris. Il renonce donc au rajeunissement que lui apporterait ce changement et il s'en consolera en écrivant un livre.

Réaliste, Michel Butor établit son roman sur une trame psychologique cohérente, et, du même coup, révèle une nouvelle extension de ses pouvoirs romanesques. Le héros de L'Emploi du Temps était un jeune homme, tandis que celui de La Modification a déjà passé la quarantaine. C'est à l'aspect quasi-autobiographique de l'oeuvre que L'Emploi du Temps doit ce caractère d'inquiète et fervente juvénilité, en l'âge de son héros et dans son attitude à l'égard des choses et des êtres, une juvénilité certainement plus perspicace que la pseudo-maturité, devant la vie, et en même

temps douée de tout ce qu'il faut de maîtrise et de conscience pour savoir discerner la présence de l'énigme de Bleston. A cette épopée de la jeunesse devant l'énigme de la vie se substitue l'histoire d'un homme de plus de quarante ans, marié et père de famille, qui hésite entre sa femme et sa maîtresse. Il est socialement situé (il appartient à la moyenne bourgeoisie), et les traits de son caractère sont clairement présentés. Au moment où il commence à ressentir l'usure du temps, où il se rend compte que le tendre lien amoureux qui l'unissait autrefois à sa femme, s'est desserré tout à fait, il veut se donner entièrement à la passion qu'en homme pourvu d'une certaine culture, il nourrit pour tout ce qui concerne Rome, et à l'amour pour cette jeune femme qu'il a rencontrée, au cours d'un de ses voyages professionnels, dans ce lieu d'expériences, le train. Sensible au spectacle des belles choses, comme les richesses artistiques de Rome, et rêveur, il recherche dans Paris, ce qui, monuments ou cafés, pourrait lui rappeler même une parcelle de la ville éternelle. L'aspect timoré de son caractère se précise nettement dans ses relations avec d'autres gens: vers le début de son voyage, il n'a pas le courage de réclamer sa place à quelqu'un qui la lui a prise lorsqu'il l'a quittée, en négligeant de la marquer; sa femme ne lui montre qu'une pitié condescendante et il n'a qu'un piètre prestige aux yeux de ses enfants; lorsque l'amie romaine est venue à Paris passer quelques jours de vacances et a rencontré

l'épouse, Léon Delmont, qui vivait de leur contraste, a assisté terrifié à la conjonction des deux femmes, à leur prosaïque entente, établie à son détriment, et n'a rien su trouver qui lui permet de dominer la situation; à Rome, il agit toujours prudemment, car il craint que la découverte de sa liaison ne lui nuise auprès de ses directeurs. Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'un tel homme, bouleversé par les conditions anormales dans lesquelles il refait un voyage qui, pour lui, était devenu une habitude, tourmenté par des réflexions qui se font plus inquiétantes à mesure qu'il s'approche du but, et fatigué enfin par les longues heures qu'il a passées en troisième, révoque avant même d'arriver à Rome la décision qui l'avait poussé à quitter Paris. Incapable de transformer positivement sa vie, il a recours à une compensation littéraire, dans laquelle il décrira le récit de son échec.

Nous observons toutefois qu'il n'y a là qu'une trame psychologique. Ni l'intrigue, ni Léon Delmont ne suffiraient à retenir notre attention, puisque dans l'aventure de celui-ci, rien ne relève d'un drame de conscience morale, ni même du drame psychologique. Le héros ne lutte pas; il ne réfléchit jamais sur les motifs ou les mobiles de ses actions ou de celles des autres. Il n'est même pas partagé entre son devoir d'époux parisien et sa passion d'amant romain, et il n'est pas du tout en proie à des sentiments contradictoires, ni le jouet de deux amours dont le plus fort l'entraînerait.

Au contraire, l'intérêt est ailleurs; chez ce personnage assez falot, c'est une prise progressive de conscience, un éveil à la vérité qui n'est pas tout à fait le sien mais aussi celui du lecteur et du romancier. Son aventure est une découverte de la réalité, ou plutôt, révélation de plusieurs réalités contradictoires entre elles, que nous, les lecteurs, allons déceler à travers Léon Delmont, par lui, plus que pour lui. Cette révélation aura comme théâtre, à la fois fixe et mouvant, un compartiment du rapide Paris-Rome. L'auteur décrira non seulement ce que le héros peut voir et entendre dans cet espace et ce délai limités, mais aussi ses réflexions, ses souvenirs et jusqu'à ses rêves qui font du présent, du passé, et de l'avenir un chaos où les événements se répètent, s'imbriquent les uns aux autres et amènent insensiblement le héros à "modifier" son projet. Tout cet ensemble mouvant étant présenté dans l'unique perspective du voyage, nous avons là un jeu complexe d'interférences des espaces et des temps qui nous restitue la réalité de la vie dans laquelle tout interfère sans cesse; images physiques et images mentales glissant les unes sur les autres dans les moires du temps présent, passé, et futur.

Le voyage de Léon Delmont, comme de tout voyageur, d'ailleurs, consiste dans un mouvement de l'esprit et un déplacement du corps du voyageur, avec la mise en jeu de deux réalités: extérieure et intérieure. Un train allant

d'un lieu à un autre représente une continuité, comme c'est la continuité du moi de Léon qui mène à la "modification", c'est-à-dire, à une décision finale qui se montre tout à fait contraire à celle adoptée au début du voyage. De cette manière, le moi est représenté en train de se modifier dans le train même, et sans solution de continuité, au moyen d'une chaîne de pensées qui évoluent presque imperceptiblement. Ce n'est qu'en comparant le début et la fin du voyage que la "modification" nous apparaît clairement.

Nous pouvons nous demander, alors, quelle est cette réalité extérieure et quelle influence elle a sur la réalité intérieure de Léon, car nous sommes avertis au début du roman: la vie extérieure que vit le voyageur avec son corps dans le wagon "fait partie de vos décisions, c'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu."² L'idée du voyage suppose, nous le savons déjà, un mécanisme de dédoublement de la réalité, et Michel Butor nous fait sentir à tout moment ce mécanisme, qui n'est pas tout à fait de l'ordre du corps, puisque les idées et les sentiments du voyageur sont formés et modifiés par le déplacement du corps. Ce changement intérieur chez le protagoniste est bien décrit dans son rapport avec le passage du temps sur le trajet Paris-Rome. Nous trouvons fréquemment énumérées en séries les étapes principales du voyage: Dijon, Modane, Turin, Gênes, Rome, de sorte que

² Michel Butor, La Modification (Paris: Editions de Minuit, 1957), p. 20.

nous, aussi bien que le personnage principal, sommes entraînés par le mouvement du train, qui est à la fois celui du temps. Dans L'Emploi du Temps, Butor répétait, en certaines pages, la description officielle de la ville de Bleston pour nous communiquer ainsi une impression d'espace clos; dans La Modification, il y a des énumérations sèches de stations de chemin de fer pour nous donner l'impression du "temps clos", c'est-à-dire, l'impression d'un monde spatial et temporel qui s'impose avec un déterminisme implacable. De plus, l'écoulement du temps est accentué par la mention des gares où le train ne s'arrête pas, mais qui forment une chaîne continue et, dirait-on, fatale. Ces phrases, comme, par exemple, "Passe la gare de Roma Ostiense, avec la pointe blanche de la pyramide de Cestius ..."³ nous donnent l'impression que ces gares passent à l'instant même où nous lisons leur nom, et que nous sommes aussi dans ce train en mouvement. Cette chaîne scande l'évolution intérieure de Léon et s'oppose aux mentions de "quinze, Place du Panthéon", son adresse à Paris, qui représente à son tour, l'aspect stable et figé de l'existence de Léon.

A cette première réalité de La Modification, celle du train en mouvement, s'ajoute la réalité du compartiment de chemin de fer que Butor nous décrit minutieusement, saisissant gens et choses d'un même regard, précis et impartial. Dans les romans précédents, l'unité de lieu

³Ibid., p. 232.

provenait du fait que tout se passait dans un lieu stable et immobile; un immeuble, et une ville. Dans La Modification, le signe de l'unité de temps et de lieu de la tragédie classique est la perle bleue de la veilleuse du compartiment, où le héros monte à Paris et dont il descend à Roma-Termini. En recourant à un champ visuel si étroit, Butor apparente son oeuvre au roman de l'objet; les premières pages où le regard est limité à l'horizon restreint du compartiment, dans le train encore immobile, montrent une précision, une minutie, une persévérance comparables à celles des romans d'Alain Robbe-Grillet. Elles nous donnent l'impression d'un regard auquel rien n'échappe, exhaustif, dévorant. Chacun des objets du regard paraît signe, menace, promesse, ou écho, comme dans les romans policiers où la cendre de la cigarette et la tache sur le tapis rappellent le crime; chaque chose vue, contient en soi les germes d'une évocation dramatique, qui déclenche le mécanisme des pensées de Léon, même peut-être celui de sa décision finale. L'auteur nous dira lui-même à la fin du livre:

... s'il n'y avait pas eu ces gens ... ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon existence au cours de ce voyage différent des autres ..., peut-être cette fissure béante en ma personne ne se serait-elle pas produite⁴

⁴Ibid., p. 228.

La myopie forcée d'un voyageur enfermé dans un compartiment amène non seulement un grossissement des objets vus de très près, mais parfois une interprétation symbolique. Ainsi, des photographies de sites pittoresques qui surplombent les banquettes attirent l'attention de Léon, lui suggérant une vie plus large et plus belle, comme celle qu'il attend avec Cécile. Plusieurs fois il relira de manière machinale, sur la longue plaque de métal vissée, l'inscription bilingue, en quelque sorte permanente: "Il est dangereux de se pencher au dehors - E pericoloso sporgersi".⁵ Cet espace clos ne subit que d'infimes modifications; seuls quelques faits viennent modifier le visage de cette réalité: changements d'éclairage, substitutions de bagages à d'autres bagages, selon les entrées et sorties de voyageurs, salissure du plancher chauffant et variations qui transforment, dans leur composition et leur formation, les éléments de cette salissure, gouttes de pluie sur la vitre, miettes de biscuit oscillant sur le tapis de fer chauffant; mais la réalité n'en est pas pour autant changée.

Le romancier a su, non seulement nous montrer les objets matériels du wagon sous des aspects nouveaux, mais aussi créer un monde de compagnons de voyage fortuits, d'échantillons humains très variés à certains desquels Léon assignera un nom et une biographie, de sorte qu'il créera une sorte de lien entre eux et lui-même. Ce sont des gens

⁵Ibid., p. 15.

très divers par l'âge, la nationalité, la condition: ecclésiastique, professeur, militaire, représentant de commerce, femme mûre et enfant, jeune couple, ouvriers et petits bourgeois italiens, dont un vieil homme et une vieille femme, un Anglais au début du voyage, et, vers la fin une femme très belle qui peut être ou bien italienne ou bien française. Comme les hommes de toute espèce qu'Hermann Melville a réunis dans la barque qui sombre en poursuivant le monstre Moby Dick, ces compagnons de voyage constituent à eux tous un abrégé d'humanité. Quoique la proximité spatiale et ce que Léon imagine à leur sujet soient les seules relations qu'il entretient avec eux, Léon n'est pas absolument seul, et l'aventure qu'il vit pendant les vingt-deux heures de son trajet, n'est que son aventure à lui parmi celles des autres voyageurs.

De tous ces compagnons de route divers, quelques-uns sont effacés, se substituent les uns aux autres au cours du voyage, et d'autres font tout le voyage avec lui, reflétant sa situation ou bien influant de manière décisive sur sa propre pensée. Dans l'attitude de l'ecclésiastique, Léon soupçonne l'inquiétude, comparable à la sienne, d'un homme qui pèse une décision grave. Du couple de jeunes mariés qu'il a baptisés Pierre et Agnès, il nous rapporte tous les mouvements physiques et affectifs, les réactions aux étapes du voyage, et le bonheur au milieu des difficultés du voyage dans un compartiment bondé. C'est justement ce bonheur qui évoque les souvenirs et suscite les pensées de Léon sur son

avenir; avec sa femme, il avait fait un voyage de noces à Rome, puis un voyage à Paris avec Cécile, et à ce moment même il entreprend seul un autre voyage vers Cécile qui incarne pour lui les promesses d'une vie future de bonheur. Plus tard, après qu'il aura changé d'avis, il décidera, dans son esprit, d'amener sa femme à Rome une deuxième fois, pour se réconcilier avec elle. On peut noter de quelle manière artistique Michel Butor sait agencer ces mondes différents et incorporer à la modification de Léon Delmont les pensées du bonheur du couple, du malheur du solitaire:

Il est vrai qu'ils (les deux nouveaux mariés) sont ensemble, eux, qu'ils découvrent, qu'ils sont enchantés, qu'ils font vraisemblablement ce trajet pour la première fois, qu'ils ont tant de choses à se dire, qu'ils n'ont pas besoin de faire durer les divers épisodes de ce voyage afin d'en combler autant que possible les vides et l'ennui ... parce que n'importe quoi leur demandera beaucoup de temps et ne passera pour eux que trop vite, parce qu'ils n'ont pas sur eux la fatigue anticipée de ce nombre d'heures avant d'arriver dont vous n'avez que trop l'habitude, ce nombre d'heures qui vous séparent de Cécile et qu'il va vous falloir supporter cette fois dans l'inconfort d'un wagon de troisième classe

La vue que nous avons, en même temps que Léon Delmont, de la réalité close, enfermée, de ce compartiment, se précise; un monde cohérent se compose, fixe et plein dans sa mobilité même, un monde qui est contesté par une autre réalité, plus fluente, moins certaine: celle des épisodes de sa vie passée, comme des autres voyages entre Paris et Rome, et celle qu'il imagine être la sienne dans l'avenir. Le présent du voyage

⁶Ibid., p. 25.

ne constitue qu'un décor pour la rêverie du voyageur; sur ce fond monotone se détachent des images qui lui viennent à l'esprit, des souvenirs, des projets, appartenant aux plans divers de sa vie: au passé proche, au passé plus lointain, à l'avenir. Cette "seconde" réalité, imaginaire, interfère avec la première, la modifie, l'enrichit de nouvelles significations.

En cours de route, il voit déjà ce que sera, le lendemain, son arrivée à Rome:

A une heure, sur la place du palais Farnèse, cette fois Cécile en sortant vous cherchera du regard, et c'est pendant le déjeuner ... que vous lui expliquerez les raisons de votre voyage ... il vous faudra d'abord, au début de l'après-midi, aller vous entendre avec Mme da Ponte, puis retirer votre valise de la consigne, avant de pouvoir tous les deux, toute hâte éloignée, vous tenant à la taille comme des jeunes gens, jouir de l'espace romain⁷

Mais cet évadé en puissance est en même temps le jouet d'une quantité de réminiscences; à cette journée à venir se superpose le souvenir de la dernière rencontre de Cécile à Rome, leurs itinéraires et leurs promenades d'amoureux. D'autres images viennent remplacer celles-ci; sur ce trajet, dans le même train, Léon Delmont, voyageur de première, avait commencé au wagon-restaurant une conversation avec une passagère de troisième, nommée Cécile; cinq jours auparavant, en rentrant d'un voyage à Rome où il avait retrouvé Cécile,

⁷Ibid., pp. 50-51.

il avait fait une promenade dans Paris pour goûter dans sa ville à lui la liberté dont il venait de jouir avec Cécile à Rome. C'est à ce moment-là qu'il avait décidé d'amener Cécile à Paris et d'abandonner Henriette.

Henriette, l'épouse, entre également dans le jeu: son souvenir, sa présence colore la réalité du compartiment et donne un sens à ce voyage, qui, au moyen de chaque incident, appelle en retour une manifestation de sa présence. Une fois, un homme qui se promène dans le couloir du train, mais qui se trompe de compartiment, rappelle à Léon le voyage en troisième avec Henriette, où lui aussi s'était égaré de la même manière, et le moment où il avait pu se rasseoir, "Henriette près de la fenêtre et vous à côté d'elle, comme les deux jeunes mariés"⁸ L'image de sa femme lui rappelle alors leur appartement parisien et l'asphyxie du ménage aussi bien que leur voyage de noces à Rome. La Rome visitée avec Cécile le conduit à considérer la Rome qu'il découvrit avec Henriette, lorsqu'il l'aimait encore. Viennent s'y mêler d'autres itinéraires à Paris, d'autres lieux qu'il a visités avec ces deux personnes. Il se dit enfin: "Il ne faut plus penser à ce vieux voyage à Paris avec Cécile; il ne faut plus penser qu'à demain et à Rome"⁹; comme aussi bien, il ne faudrait plus penser à son premier voyage à Rome avec Henriette. Le voyage continue, monotone et implacable;

⁸Ibid., p. 101.

⁹Ibid., p. 127.

les images et les souvenirs, créant un entrelacement des temps et des lieux, glissent les uns sur les autres, de sorte que ce compartiment de troisième qui présentement fait route de Paris à Rome devient un dispositif scénique qui reste fixe à travers la succession des toiles représentées par la pensée et la mémoire.

Contestant encore cette réalité "seconde", Butor nous présente une autre réalité, cette fois, suprême, irrécusable: celle des rêves de Léon Delmont. A travers ces rêves en lesquels s'exprime toute la fascination que Rome exerce sur le personnage, apparaît la réalité de Rome et de Paris, et celle d'une lutte entre Rome, aux murs fauves et chauds sur lesquels semble se lever le soleil d'une jeunesse retrouvée, et Paris, grisâtre et froid, aux couleurs du vieillissement, de la lassitude, entre une vie qui se place sous le signe du sacré, et une existence, l'existence parisienne, qui ne lui apporte que du quotidien. Dans le roman précédent de Michel Butor, L'Emploi du Temps, Bleston, une grande ville industrielle anglaise, était le personnage principal, mythique, gigantesque, et maléfique, qui fascinait et ensorcelait les lecteurs aussi bien que le héros. Dans La Modification, Michel Butor a pris ses distances et a rendu lucide son personnage dans sa passion pour Rome. La superposition de souvenirs divers fait apparaître au voyageur la vérité; il ne poursuit pas une femme, un amour de chair et de sang, mais un songe passionné, un secret accessible à tous.

Avant de nous le dire explicitement, Butor nous le suggère par ses descriptions de Rome. Léon aime Cécile, sans doute, mais Cécile à Rome et Rome avec Cécile, et il reconnaît lui-même l'indissolubilité du lien entre la jeune femme et la ville:

Avant de connaître Cécile, vous aviez beau en avoir visité les principaux monuments, en apprécier le climat, vous n'aviez point cet amour pour Rome; c'est avec elle seulement que vous avez commencé à l'explorer avec quelque détail, et la passion qu'elle vous inspire en colore si bien toutes les rues que rêvant d'elle auprès d'Henriette, vous rêvez de Rome à Paris.¹⁰

Cécile est pour Léon le visage de Rome, une réflexion et une concentration de "la lumière romaine".¹¹ Il croit que ce lien est si fort que Cécile parisienne restera romaine, tandis que ce lien, au contraire, transfigure une femme qui, hors de cette ville, n'est plus qu'"une nouvelle Henriette".¹² Connue à Rome, Cécile ne fait que vivifier le mythe romain.

Quel est, en effet, ce mythe qui a sa part dans l'illusion amoureuse que représente Cécile? Il apparaît assez vite qu'à Rome il y a plus d'une Rome: la Rome de l'antiquité est distincte de celle du christianisme moderne, et à la Rome proprement dite s'oppose la Cité du Vatican. Dans ses méditations, avant qu'il se décide à abandonner son projet, les deux femmes, qui ne sont guère que des repères, ou bien les chiffres de cette réalité, s'associent l'une à

¹⁰ Ibid., pp. 51-52.

¹¹ Ibid., p. 231.

¹² Ibid., p. 230.

la Rome païenne, l'autre à la Rome chrétienne; Léon se rappelle la répulsion que Cécile a toujours manifestée à l'endroit de la Chapelle Sixtine, et le jour où elle lui a dit en riant qu'il était pourri du christianisme jusqu'aux moelles, alors qu'Henriette, pendant ce deuxième voyage au cours duquel elle a senti que Rome était un domaine d'où son mari l'excluait, a voulu à tout prix voir le pape. Quant à Léon, qui a toujours un exemplaire de l'Enéide à portée de sa main, et lit les Lettres de Julien l'Apostat, il poursuit, en parcourant les rues de Rome au long d'itinéraires familiers, une exploration systématique des thèmes romains. En demandant le secret du rajeunissement à une femme qui est l'incarnation de Rome, il le demande en réalité au monde, symbolisé par cette ville qui est le rappel d'un ordre humain, d'un âge de la civilisation. Comme le héros de L'Emploi du Temps, Léon Delmont est à la recherche d'une ville où l'on puisse vivre, et ce désir ne fait qu'un avec celui d'une époque où l'on puisse vivre. Rome répond à tous ses désirs; pour lui, elle est la Ville Eternelle, le lieu d'authenticité, où il n'est plus aliéné, comme il l'est à Paris, par un travail qui ne lui apporte qu'une sécurité monétaire, la ville qui s'est présentée dès le début comme liée à la beauté et à l'amour, puisque Léon avait visité avec Henriette, dans le temps, le temple de Vénus à Rome, Henriette ayant alors posé la question naïve: "Pourquoi de Vénus et de Rome? Quel est le rapport entre ces deux choses?"¹³ Il découvre enfin dans cette

"Ville des villes" une permanence à travers toutes ses modifications. Ses méditations l'amènent, en fin de compte, à reconnaître que le mal dont il souffre n'est pas seulement le sien. Il voit s'ouvrir une "immense fissure historique"¹⁴, un abîme qui ne le concerne pas seul et qu'il ne peut pas combler lui-même. Ce n'est pas, non plus, la faute de Cécile si la lumière romaine qu'elle incarne s'éteint dès qu'elle se trouve à Paris;

... c'est la faute du mythe romain lui-même qui, dès que vous vous efforcez de l'incarner d'une façon décisive, si timide qu'elle demeure malgré tout, révèle ses ambiguïtés et vous condamne. Vous équilibriez votre insatisfaction parisienne par une croyance secrète à un retour à la 'pax romana', à une organisation impériale du monde autour d'une ville capitale qui ne serait peut-être plus Rome, mais par exemple Paris

Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre ... Rome ... qui s'est déplacé, qui a cherché à se fixer après l'écroulement de Rome à Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris impérial

... le souvenir de l'Empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l'avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué.¹⁵

C'est pourquoi, lorsque Léon Delmont essaie personnellement de la rapprocher de lui, son image se délabre. Rome reste pour lui une énigme à laquelle il n'a pas apporté une réponse. Il a découvert, cependant, ce qu'elle a de mythique; ses illusions disparues, il reviendra à Rome avec sa femme qui

¹⁴Ibid., p. 229.

¹⁵Ibid., p. 231.

ne se sentira plus exclue de cette ville, et il continuera à revoir Cécile jusqu'au moment où leur amour ne pourra plus échapper à l'écoulement du temps. Nous avons saisi donc le mouvement essentiel de La Modification: la découverte de deux modes de vie, inconciliables l'un avec l'autre, et la révélation d'une réalité qui transcende le réel perçu du compartiment, et le réel vécu du personnage, une réalité qui est d'ordre mythique et qui figure comme l'étape essentielle dans la quête du voyageur.

En plus de cette mythologie romaine qui s'introduit dans les rêves du voyageur, tout le récit se situe sur le plan du mythe. Bien avant ce moment où figure la descente aux enfers, une note singulière s'introduit, signalant que ce voyage-là n'est pas un voyage ordinaire. Apparaît, pour hanter l'imagination de Léon, la figure fantasmagorique du Grand Veneur, cavalier légendaire, galopant dans l'air au-dessus de la forêt de Fontainebleau. Entre deux gares de Bourgogne, Léon se rappelle le retour de l'un de ses voyages à Rome; au moment où le train traversait la forêt de Fontainebleau, Léon Delmont avait songé au Grand Veneur, proférant ses plaintes. Aux abords de Gênes, il lui revient à la mémoire que c'est alors qu'il voyageait à Rome avec sa femme qu'elle lui avait parlé de cette apparition légendaire, par qui, enfant, elle avait peur d'être emportée, le soir, au cours des promenades dans la forêt. Symbole de l'inquiétude et de la recherche, le Grand Veneur représente

l'indécision et l'angoisse de Léon, et le tourmente bien des fois en le questionnant sur son être véritable: "Qui êtes-vous? Où allez-vous? Que cherchez-vous? Qui aimez-vous?"¹⁶ Les mythologies se confondent alors; le cavalier aérien devient l'antique Charon, passeur des morts, puis les "douaniers italiens", et puis, "Janus bifrons", le douanier Janus, tandis que le cheval du Grand Veneur se superpose à la louve romaine. Dans la subconscience du voyageur, à demi endormi, le tunnel du chemin de fer se transforme en la caverne de la Sybille de Cumès, évoquant la quête du rameau d'or et la descente dans l'au-delà. Ces composantes légendaires ou mythiques de la méditation du voyageur s'intègrent peu à peu à sa réalité vécue, de sorte que nous retrouvons à travers elles, les réalités lancinantes de sa propre vie.

Cet itinéraire matériel, donc, revêt l'allure d'une chasse spirituelle, d'un pèlerinage initiatique, accompli selon des normes traditionnelles; un avertissement aux imprudents se trouve dans le lieu du séjour mouvant: ("Il est dangereux de se pencher au dehors"); certains des voyageurs, groupés ensemble dans le compartiment, ont leurs signes ou leurs attributs: valises neuves du jeune couple, cantine en contreplaqué du militaire, sacs à dos des ouvriers, soutane du prêtre, parapluie de l'Anglais, chaussures noires et blanches de l'un des Italiens; la série des noms

¹⁶ Ibid., p. 210.

des stations ferroviaires, Roma Trastevere, Roma Ostiense, Roma Tuscolana, et Roma Termini,¹⁷ répétée sans cesse, se revêt de l'aura des lieux saints par lesquels le pèlerin doit rituellement passer; les douaniers ou les vérificateurs de passeports ont l'air de gardiens du seuil; le Guide Bleu devient le guide bleu des égarés, et la Méthode Assimil fait figure d'instrument de compréhension mutuelle, et donc de remède à la confusion des langues; les picotements entre les vertèbres et la courbature dans les jambes dont souffre le voyageur à demi sommeillant, lui donnent l'impression d'être en lutte avec un serpent épineux, comme un dragon, tel que l'on en rencontre dans les contes de fée. De plus, l'espace et le temps réduits du trajet s'apparentent à l'espace et au temps cérémoniels, de sorte que toute action qui se passe dans ce lieu et cette durée étroits, assume plus de portée et participe du monde mythique. Chaque voyage d'affaires de Léon Delmont à Rome prend donc aussi l'air d'un pèlerinage, car tous ces éléments, ces symboles polyvalents, qui tiennent leur place dans ce réseau spatial et temporel, jouent sur plusieurs plans et apportent une variété de significations. Ainsi le guide touristique est en même temps accessoire du décor réaliste, clé de Rome, guide dans une recherche de la Terre Promise, livre, parmi ceux qui entourent Léon Delmont pendant ce voyage, qui le

¹⁷
Ibid., p. 94.

conduira à la rédaction d'un livre, alors que sa première aspiration l'avait conduit vers une ville et vers une femme.

Le thème de la lecture, qui mène Léon Delmont vers ce projet final, apparaît d'abord sous des formes diverses; plusieurs compagnons de route sont pourvus de livres qu'ils utilisent en tant que tels: le jeune couple avec son guide et son manuel d'italien, le prêtre avec son bréviaire, le professeur avec ses volumes reliés en noir; d'autres voyageurs sont munis de vagues journaux ou périodiques, et des livres sacrés s'introduisent dans les rêves du personnage principal. Parmi tous ces livres compte surtout le roman que Léon a acheté à la gare de Lyon avant son départ. Au début, Léon ne l'emploie que pour marquer sa place dans le compartiment; plus tard, ce livre se trouve près du bréviaire que l'ecclésiastique a jeté sur la banquette, ce qui lui confère un peu plus d'individualité; Léon le feuillette, sans en lire un mot, de sorte que ce livre n'est employé jusqu'à ce moment que pour conjurer l'ennui. A cause d'une secousse du train, un peu plus loin, ce livre tombe des mains de Léon, devenant ainsi le signe d'un mouvement intérieur. Dès lors, le thème du livre atteint toute son ampleur dans la recherche que mène Léon, et qui revêtira la forme traditionnelle de la quête du livre perdu. Au lecteur est donnée l'occasion de suivre minutieusement tous les déplacements du livre, jusqu'au moment où ce livre

non lu devient un reproche que se fait Léon, qui prévoit qu'il ne le lira pas du tout. La nouvelle direction de ses idées, liée étroitement à ce reproche, fait du livre un symbole de l'évolution qu'il a subie, et un témoin de son développement intérieur:

Pourquoi ne pas l'avoir lu, ce livre, puisque vous l'aviez acheté, qui vous aurait peut-être protégé contre tout cela?

Pourtant dans ce livre, puisque c'est un roman, puisque vous ne l'avez pas pris tout à fait par hasard

... que vous n'avez pas lu, que vous ne lirez pas, il est trop tard, vous savez qu'il y a des personnages qui ressemblent dans une certaine mesure aux gens qui se sont succédé tout au cours du voyage

... dans lequel il doit bien se trouver ... un homme en difficulté qui voudrait se sauver ... qui s'aperçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait, comme s'il était perdu dans un désert, ou une brousse¹⁸

Dans une scène imaginaire rêvée par Léon, celui-ci déclare au gardien à double visage, qui lui demande où il est, ce qu'il fait, et ce qu'il veut, que son seul bagage "véritable" est ce livre à la recherche duquel il se trouve, puisqu'il l'a perdu; s'insère donc l'idée que le livre retrouvé pourrait être son salut. Au moment où il tourne entre ses doigts le livre non lu, il imagine un autre livre, une espèce de "guide bleu des égarés à la quête duquel (il) court"¹⁹ - ce sera en fin de compte le vrai livre, celui

¹⁸Ibid., pp. 165-166.

¹⁹Ibid., p. 193.

que Léon ne lira pas, mais qu'il écrira, bien que le lecteur ne le sache pas encore. A un autre moment, le livre tombe des mains de Léon sur la banquette, et une jeune femme à demi assoupie pose ses doigts sur lui. Léon a envie de mordre doucement le cou de cette femme et de "la serrer tandis que (sa) main pénétrerait dans son corsage"²⁰; à ce moment, il se libère de l'obsession de Cécile, puisqu'il convoite une autre femme, et le livre accompagne ses désirs indécis. Vers la fin du voyage, il s'aperçoit que ce livre, "non lu mais conservé tout au long du voyage comme une marque de vous-même"²¹, a été lâché par lui pendant qu'il dormait et avait glissé peu à peu sous son corps. La signification symbolique de ce livre qu'il tenait dès son départ de Paris, atteint son terme. Le livre mythiquement perdu, cherché, puis retrouvé par le personnage n'est rien d'autre que son livre, qu'il lui faut écrire, en en faisant le "moyen de combler le vide qui s'est creusé", de gagner une "autre liberté".²² Après avoir mentionné un ancien guide bleu que Léon a utilisé pendant son voyage à Rome avec Henriette, et qu'il avait remplacé plus tard par celui de Cécile, Butor évoque encore une fois le livre à la sortie du wagon: "Vous vous levez, remettez votre manteau, prenez votre valise, ramassez votre livre", livre qui donnera lieu à "ce livre futur et nécessaire dont vous tenez

²⁰Ibid., p. 217.

²¹Ibid., p. 226.

²²Ibid., pp. 227-227.

la forme dans votre main"²³ Le livre s'étant déjà vidé de substance, sa forme matérielle qui reste seule, sera remplie d'une autre substance: celle du roman que nous avons lu.

Au moment de descendre du train, donc, Léon Delmont comprend qu'il n'a plus rien à vivre, mais qu'il lui reste à tout revivre: il aperçoit que le sens de sa vie n'est pas dans une recherche, mais dans une reconstitution. Il décide alors d'écrire un livre, ce livre que nous venons de lire, - en un mouvement fondamental peut-être du roman moderne, qui est aussi celui de La Recherche du Temps Perdu, et de La Nausée, et qui aboutit à la seule activité vraie: la possibilité d'écrire.

Destiné à disparaître, dit Butor, Léon se sauve par le biais de l'oeuvre d'art. Si pour lui les issues sont bouchées elles ne le sont pas forcément pour tous, et d'autres, ses enfants, seront d'autant moins condamnés qu'il leur aura montré pourquoi il l'est. Il va mettre sa vie entière au service d'une transformation de la réalité que lui-même ne verra pas; mais il peut en profiter - par l'intermédiaire de sa certitude que ce qu'il fait va dans un certain sens.²⁴

"Je ne puis espérer me sauver seul"²⁵, se dit Léon alors que le train approche de la gare de Roma Trastevere.

Donc préparer, permettre, par exemple au moyen d'un livre, à cette liberté future hors de notre portée, lui

²³Ibid., p. 236.

²⁴ Madeleine Chapsal, Les Ecrivains en Personne, (Entretien avec Michel Butor) (Paris: René Julliard, 1960), p. 60.

²⁵Butor, La Modification, p. 229

permettre, dans une mesure si infime soit-elle, de se constituer, de s'établir, c'est la seule possibilité pour moi de jouir au moins de son reflet tellement admirable et poignant.²⁵

Ce livre sera également une issue pour lui et une issue pour autrui, puisque écrire, c'est se donner à lire, et donc, c'est communiquer avec les autres en rompant la solitude et mettant à leur disposition tout ce que l'on a découvert. D'où, sans doute, l'emploi du pronom "vous" en lieu du "je" ou du "il" traditionnel: à travers son héros Butor s'adresse à chacun d'entre nous, et nous invite à participer au mouvement de découverte qui est celui de son livre. Il nous oblige à entrer dans ce roman qui est sans doute "le laboratoire du récit", puisque c'est seulement après "la modification" que Léon Delmont écrira un récit où il reprendra sous la forme personnelle ce qu'il a éprouvé, non comme une expérience personnelle, mais comme une révélation qui l'a saisi et modifié. On pourrait appliquer à Butor ce qu'il écrivit lui-même de Finnigan's Wake de Joyce:

Ce n'est donc pas, comme on le dit souvent, la simple description d'un rêve, mais une machine à provoquer et faciliter mes propres rêves.

... Si différents, si particuliers, si arbitraires même que puissent être les premiers abords, à partir du moment où ma lecture se reprend, où j'entre dans le mouvement même par lequel le texte se constitue, je reproduis un moment de la création littéraire de Joyce. Ce n'est donc pas seulement à la révélation de mon rêve individuel que Joyce me convie, mais à une situation de

²⁵Butor, La Modification, p. 229.

celui-ci dans une conscience plus vaste, mais à un dialogue dans lequel mon rêve et le sien, et celui des autres lecteurs, doivent pouvoir se conjuguer pour la constitution et l'élucidation d'un rêve commun, nouvel éclairage universel de tous les mots, de toutes les formules et de tous les récits qui traînent dans nos mémoires et dans nos rues.²⁶

Le roman de Michel Butor est en lui-même une aventure. Il y décrit l'expérience d'un homme en proie au monde, dont le souci principal est de déchiffrer ce monde, au-delà de son aspect immédiat aussi bien qu'au-delà des significations que toute recherche romanesque précédente y a déposées, pour le donner à voir et à comprendre. Après L'Emploi du Temps, La Modification témoigne d'une continuation de cette neuve exploration menée par Michel Butor où forme et fond sont les moyens d'une recherche, d'une approche de la réalité, de notre réalité.

²⁶Butor, "Esquisse d'un seuil pour Finnigan", Répertoire I (Paris: Les Editions de Minuit, 1960), p. 226.

CHAPITRE IV

DEGRES

La complexité des trois romans précédents n'est rien eu égard à celle de Degrés, livre dans lequel le romancier signale un changement radical de perspective sans abandonner aucune des propositions sur lesquelles se basaient les premières entreprises. Nous avons vu que la réalité que Michel Butor déchiffre dans ses romans n'est pas celle des âmes, mais une réalité diffuse, plus complexe et plus cérébrale: celle des paysages, des villes, des climats moraux ou mentaux. Dans chacun de ses romans, qui constitue en lui-même un univers, il vise à construire un espace, à établir des coordonnées, des vecteurs, une distribution de la matière dans une espèce de continuum, de milieu à qualités changeantes qui se définit par son contenu même. On retrouve ce souci de la distribution spatiale dès le premier roman: dans Passage de Milan, sont figurés les étages superposés d'un immeuble, et le passage des personnages d'un niveau à un autre; dans L'Emploi du Temps, la ville est perçue comme un espace à pénétrer et à explorer; dans La Modification, il y a la confrontation de plusieurs Romes, de plusieurs itinéraires dans Rome et dans Paris, plutôt que celle des personnages; dans Degrés,

nous trouverons, comme point central de l'oeuvre, une riche étude de superpositions de plans, en vue d'un effet stéréoscopique. Rejetant le monde unilinéaire du roman d'aventures aussi bien que le monde à deux dimensions de la description, Butor, suivant la méthode des peintres, cherche dans l'espace qu'il crée, un relief de plus en plus compliqué, et ajoute à son espace une nouvelle dimension.

Revenant d'abord à la conception qu'il avait introduite dans Passage de Milan, où il essaie de saisir la totalité d'une réalité complexe en décrivant minutieusement la vie collective d'un immeuble, Butor situe ce roman à la rencontre du détail et de l'ensemble. Il essaie de montrer que l'événement est inséparable de la totalité qui le fonde et le conditionne et que la totalité n'est accessible que dans le détail. Son roman n'est donc pas seulement une description du monde limité et visible; par cette dialectique d'approfondissement du monde et de la conscience qui le constitue, le roman est aussi la découverte des rapports entre les choses proches et lointaines. Le livre devient un noeud complexe de parcours, superposés et intégrés, qui donne à chaque lecteur l'occasion de découvrir son propre chemin. Comme tout l'oeuvre de Butor, ce roman essaie de présenter l'universelle complexité proposée à une compréhension totale.

Pour appréhender cette réalité complexe, pour la nommer, Michel Butor présente dans trois de ses romans un

personnage principal qui s'avance, comme Christophe Colomb vers l'Amérique, à travers des zones inexplorées du Temps et de l'Espace. Jacques Revel conduit ses recherches dans une sorte de purgatoire d'où il sort pour affronter l'énigme du monde, pour ramper de l'épaisseur géologique de la réalité vers la mémoire, vers la lumière. Léon Delmont fait un pèlerinage vers la liberté, l'amour, la jeunesse et la lumière incarnés dans la Ville éternelle, symbole de l'organisation impériale dont l'homme, privé de centre depuis le Moyen Age, a toujours la nostalgie. C'est à Jacques Revel, cependant, que Pierre Vernier, le héros de Degrés essentiellement s'apparente, car son activité, située dans le passé, fait écho à celle des alchimistes qui préoccupent tellement le romancier. Il veut mettre en oeuvre un projet, nourri depuis longtemps: la description d'une classe dans le lycée parisien où il est professeur, et il adopte une date arbitraire, comme point de contact avec ce passé qui s'éloigne tellement vite. Il s'agit pour l'auteur de nous faire pénétrer de la manière la plus précise dans l'univers de l'enseignement secondaire, plus exactement encore, d'une classe de seconde A, avec ses trente et un élèves et ses onze professeurs. L'activité de cette classe nous est révélée à l'occasion d'une leçon donnée certain mardi 12 octobre 1954, de 3 à 4 heures de l'après-midi sur la découverte de l'Amérique. Autour de cette heure de cours, caillou jeté dans la mare du temps,

du réel, du quotidien, se développent en orbes concentriques toutes sortes de petits faits se rapportant non seulement à la relation exhaustive de ce cours, mais à la vie entière du professeur, de son neveu à qui il s'adresse, de ses parentés et de ses occupations extérieures, et même aux faits et aux gestes de quelques-uns des trente et un élèves de Pierre Vernier, et des professeurs ses collègues. Tout cela conduit à l'intégration d'une réalité extrêmement complexe, dont le déroulement ne semble pas être le fait du romancier, mais de quelque mécanique bien réglée.

La richesse de la matière brassée dans Degrés n'est pas contestable; en essayant d'imaginer la vie totale de ce lycée, et d'embrasser, de manière descriptive, cette vie collective avec les imbrications des heures de cours, la circulation des maîtres et des élèves, Pierre Vernier entreprend de fixer les moindres détails de cette réalité banale dans une sorte de journal, rédigé à l'intention de son neveu, Pierre Eller. La vie scolaire se présente comme un monde fermé sur lui-même (chaque classe derrière sa porte), où les objets utilisés, manuels avec leurs images précises, cahiers, stylos, les préoccupations, éliminent toute marge d'incertitude et toute possibilité d'interprétation. En outre, Michel Butor a mis en évidence une dominante cyclique provenant du retour régulier des mêmes exercices, des épisodes scolaires, et de la concomitance des classes, ainsi qu'il apparaît dans le passage suivant:

Le vendredi, de l'autre côté du mur devant moi, M. Bailly, après avoir ramassé les versions, un passage d'une conférence de Coleridge sur Macbeth

prenons maintenant notre manuel, pour ceux qui n'ont rien d'autre, page 177

Devant le mur, devant la chaire, Alain Mouron lisait:

Ponocrates lui remontrait que tant soudain ne devait repaître au sortir du lit

et il écrivait, le lundi, sous ta dictée, la définition du climat; son oncle à l'autre bout de l'étage avec ses troisième, livre de la jungle;

et le mardi, M. Hutter étant avec d'autres troisième, Francis avec son brassard noir, n'écrivant plus depuis quelques instants, les yeux fixés sur l'illustration du manuel

Monsieur Hutter, je suis désolé, mais vous serez collé jeudi prochain.

Le mercredi, Alain Mouron, après s'être passablement tiré, au tableau noir, de l'extraction de la racine carrée de 2642, de retour à sa place a cherché sa bouteille d'encre afin de remplir son stylo.¹

De la même manière qu'il décrit les gestes des professeurs et des élèves, le professeur Vernier transcrit tout le programme et tout l'horaire, heure par heure: la première leçon de géographie sur le noyau de la Terre, l'introduction à la lecture de Jules César de Shakespeare, la leçon d'histoire sur la fin du Moyen Age, le cours d'italien sur le Purgatoire, le long commentaire de l'édu-

¹Michel Butor, Degrés (Paris: Gallimard, 1960), pp. 152-153.

cation de Gargantua Dans cette description détaillée intervient la mention de toutes les disciplines d'un enseignement encyclopédique. Pour décrire sa classe, le professeur qui est un professeur d'histoire doit apprendre l'italien, l'allemand, l'espagnol, relire tous les auteurs du programme, étudier les mathématiques. Cette heure de classe que Vernier voulait décrire, consacrée symboliquement sans doute, à la découverte de l'Amérique devient une sorte de fenêtre ouverte sur l'ailleurs; elle se divise à l'infini en événements particuliers, alors que se multiplient à l'infini les faits indispensables pour éclairer un seul.

Comme dans Passage de Milan, Michel Butor s'attache dans Degrés à décrire la complication des liens de parenté, complication qui symbolise la complexité cachée du réel. Dans L'Emploi du Temps et dans La Modification, Butor nous présentait l'aventure d'une seule conscience attentive à ne pas sombrer. Avec Degrés, il revient aux préoccupations de son premier roman, Passage de Milan: ce n'est plus son propre labyrinthe qu'il veut dénouer. L'individu, si important soit-il, renvoie au groupe; il ne peut être totalement défini qu'avec le clan ou les clans dont il est le résultat. Il dit lui-même dans un article:

De même qu'on commence à faire de la géométrie en parlant de points et en disant que les lignes sont faites de points, puis qu'on est obligé de renverser les choses et définir un point par la rencontre de deux lignes, de même la pensée romanesque commence par concevoir les groupes comme des sommes d'individus jusqu'au jour où

il lui faut reconnaître qu'elle ne peut définir proprement un individu que comme la rencontre de plusieurs groupes.²

C'est bien cette complexité de liens et de rapports entre professeurs et élèves qui fascine Pierre Vernier et lui inspire d'entreprendre ce livre où il décrira la vie collective d'une classe, comme Passage de Milan suggérait la vie collective de l'immeuble. Au commencement du livre apparaissent les relations les plus étroites; à la fin, le livre atteint, en s'étendant, des groupes aux liens de plus en plus lâches. Regardons d'abord les relations principales de parenté, en passant par degrés d'un groupe à un autre:

1. M. Pierre Vernier, professeur d'histoire et de géographie, et M. Henri Jouret, professeur de lettres, sont les oncles de Pierre Eller;
2. M. René Bailly, professeur d'anglais, est l'oncle par alliance et au second degré de Michel Daval et d'Alain Mouron; Alain et Michel sont cousins éloignés;
3. M. Antoine Bonnini et M. Bernard Hubert, sont les oncles au second degré de Denis Régnier, mais n'ont aucune parenté entre eux;
4. M. Alfred Hutter est l'oncle au troisième degré de Francis Hutter et de J.-P. Cormier, qui n'ont

²Michel Butor, "Individu et groupe dans le roman," Répertoire II (Paris: Les Editions de Minuit, 1964), p. 84.

aucune parenté entre eux;

5. Pour retrouver la parenté qui lie M. André du Marnet, Hubert Jourdan, et M. Tavera, il faut remonter cinq générations;
6. Les relations entre M. Martin, J.-C. Fage, Henri Fage,

malgré ce leurre, l'identité de deux noms de famille sont, d'un degré indéfini, équivalentes, pour ce que j'en sais, à celles qui peuvent exister entre deux élèves pris au hasard et l'un de leurs professeurs dans n'importe quelle classe de n'importe quel lycée³

En outre, les personnages groupés par séries le sont encore par une expérience commune ou bien voisine, de sorte que le lien parental s'enrichit et recoupe le lien d'une activité commune. Ainsi, Pierre Vernier, Pierre Eller et M. Henri Jouret passent leurs vacances en famille aux Etangs, et logent sur le même palier, rue du Canivet; M. Henri Jouret et Alain Mouron habitent dans le même immeuble, rue du Pré-aux-Clercs; Alain Mouron, M. René Bailly et Michel Daval se retrouvent, pendant les vacances, au même hôtel à Saint-Cornély; M. Bailly et Michel Daval habitent dans des immeubles contigus, rue Pierre-Leroux; M. Antoine Bonnini et Denis Régnier passent leurs vacances dans le même village de Provence, et habitent dans la même rue, Cardinal Lemoine. M. Bernard Hubert et Francis Hutter vont jusqu'à la même

³Butor, Degrés, P. 89.

station de métro, Emile-Zola, tandis que M. Alfred Hutter et J.-P. Cormier prennent la même ligne de métro, Jussieu-Austerlitz; ces quatre individus passent leurs vacances dans deux villages voisins de Savoie.

A la suite de déménagements, Pierre Vernier et René Bailly vont habiter des immeubles contigus; Michel Daval s'installera dans un appartement, rue Servandoni, qui donnera sur l'immeuble de la rue du Canivet. Notons aussi que le père de Denis Régnier habite rue du Pré-aux-Clercs où vivent Alain Mouron et Henri Jouret; Claire Duval, la maîtresse de René Bailly, demeure près du métro Emile-Zola, où se rencontrent M. Bernard Hutter et Francis Hutter; le grand-père Mouron de Michel Daval habite l'immeuble voisin de celui de Francis Hutter; le dentiste de Pierre Vernier a son cabinet rue du Pré-aux-Clercs et est le frère de M. B. Hutter, professeur de physique-chimie. D'autres relations se tissent: les lecteurs des revues Galaxie ou Fiction forment un groupe ou même une société close, comme les collectionneurs de timbres, absorbés par un problème d'échanges. Ajoutons à ces relations de voisinage, ou d'activité commune, les rencontres fortuites chez le coiffeur, chez le dentiste, les liens occasionnés par les frères et les soeurs, par les lieux occupés les années précédentes, par l'appartenance aux groupements extra-scolaires. Toutes ces relations, mais surtout celles de parenté dont Butor

a découvert l'usage dans Faulkner et même dans Balzac si nous considérons La Comédie humaine comme une seule oeuvre, établissent, dans le donné multiple et confus, des repères qui organisent un peu la poussière des points de vue individuels.⁴

Il y a en effet la description minutieuse d'une vie routinière à laquelle ne se surajoute aucun drame, aucune intrigue, aucun pittoresque. Comme dans Passage de Milan, rien ne distrait le lecteur de la banalité dont est fait le livre. Ce qui enrichit le livre et lui donne son sens, ce n'est point ce que l'on pourrait appeler son "sujet", fait uniquement de l'évocation des cours, des leçons, du cahier de textes, et de liens de parenté. Comme dans les autres romans, mais allant plus loin dans la création d'une nouvelle forme romanesque, Michel Butor analyse et étudie toutes les structures qu'admet la représentation du réel dans divers esprits humains, en combinant dans Degrés les points de vue de trois personnes, deux professeurs et un élève, qui vivent ces quelques semaines et tiennent chacun son journal. Tout comme Six personnages en quête d'auteur n'était pas chez Pirandello un drame, mais l'étude de la façon dont s'élabore un drame, Degrés n'attire pas notre attention sur une réalité, mais sur les diverses optiques qui peuvent informer la réalité.

⁴Jean Roudaut, Michel Butor ou le livre futur (Paris: Editions Gallimard, 1964), pp. 86-89.

La première optique présentée est celle de Pierre Vernier, qui dans la première partie du livre, s'adresse à un "tu", son neveu et son élève, Pierre Eller; c'est à son intention qu'il rédige ces notes, et il ajoute:

... à l'intention de tes camarades aussi, moins directement, et, par ton intermédiaire et leur intermédiaire, à l'intention de tous ceux qui auront été élèves de seconde, et même, je crois qu'il faut aller jusque-là, à l'intention de tous ceux qui se trouveront en rapport avec des gens ayant passé par une classe de seconde⁵

Bien qu'en apparence, elle semble innocente, la tâche que s'est imposée Pierre Vernier se révèle difficile, comme dans le passage suivant, où il est question, dans un cours de géographie, du globe terrestre cette représentation fidèle, mais incommode:

... il est nécessaire d'avoir des cartes, mais, comme il est impossible de faire coïncider le moindre fragment d'une surface plane et d'une sphérique, il y a nécessairement transposition, projection, selon des systèmes divers qui ont tous leurs inconvénients, déforment toujours certains aspects, si bien qu'il faudra toujours choisir, lorsqu'on étudie tel domaine, celui qui s'y rapporte le mieux, et toujours beaucoup se méfier, surtout des cartes qui prétendent représenter l'ensemble de la terre, essayer toujours de garder présent à l'esprit le genre de corrections que l'on doit leur apporter⁶

Lorsqu'il en vient à rédiger des notes sur sa classe, Vernier doit les évoquer ainsi:

⁵Butor, Degrés, p. 99.

⁶Ibid., p. 42.

... ces notes dont j'aurais voulu à ce moment-là qu'elles fussent une description littérale, sans intervention de mon imagination, un simple enregistrement de faits exacts, ce qui n'aurait pas du tout permis de donner une représentation suffisante,

... car, pour décrire l'espace dans lequel ces faits se produisent, et sans lequel il est impossible de les faire apparaître, il est nécessaire d'en imaginer quantité d'autres impossibles à vérifier⁷

S'introduit dans sa recherche, donc,

... un élément d'irréparable incertitude qu'il n'est possible d'atténuer qu'en multipliant les références, qu'en précisant de plus en plus les situations, qu'en éclairant les uns après les autres les champs de probabilités.⁸

Dans cette tâche immense, l'observation personnelle ne suffit plus; il faut travailler en équipe. Pour ce travail, il cherche un collaborateur et le trouve dans la personne de son propre neveu auquel il s'adresse et pour qui il écrit. Pierre Eller lui fournira, dans la deuxième partie du roman, les indications qui lui manquent; pour ressaisir la réalité dispersée, Vernier changera son point de vision et se mettra à la place de son neveu, faisant ainsi basculer l'équilibre du récit. A partir du moment où Pierre Vernier se fait passer pour Pierre Eller, le "je" couvre un "tu" et le "tu" un "je".

Le soir, tu as commencé à rédiger ce texte que je continue, ou plus exactement que tu continues en

⁷Ibid., p. 54.

⁸Ibid., p. 55.

te servant de moi, car, en réalité, ce n'est pas moi qui écris mais toi, tu me donnes la parole, tu t'efforces de voir les choses de mon point de vue, d'imaginer ce que je pourrais connaître et que tu ne connais pas, me fournissant les renseignements que tu possèdes et qui seraient hors de ma portée.⁹

Ce neveu qui reprend à son tour le même récit par le commencement est Pierre Eller parvenu à l'âge adulte, l'homme à qui son oncle a voulu s'adresser. Les relations se compliquent encore une fois dans ce roman: entre narrateur et narration, et maintenant entre narrateurs; le réseau de relations devient de plus en plus compliqué, solide et serré comme une toile, pour laisser fuir le moins de réalité possible, puisque la dialectique jouant entre ces éléments est infiniment complexe. Eller, écartelé un jour entre ce qu'il est et ce qu'il représente pour son oncle, se détourne de ce travail avec une horreur qui ne s'éteindra que lentement. De son côté, Pierre Vernier ne peut pas endurer la tension que lui cause l'effort de se parler à travers un être existant. Dans la troisième partie du livre, le professeur Henri Jouret, l'autre oncle d'Eller, entrera à son tour dans le jeu, et le "je" primitif, transformé en "tu", devient un "il". A la deuxième partie du roman, celle de l'écartèlement, se succède celle de la destruction, car le troisième narrateur ne peut rien faire d'autre que de s'arrêter d'écrire le 12 octobre 1955, juste

⁹Ibid., pp. 149-150.

un an après le début de la tentative, comme si le cercle se refermait sur le retour éternel de l'emploi du temps, puisque Pierre Vernier, malade à l'hôpital, ne peut plus écrire. Dans cette tentative de restituer tri-dimensionnellement une seule heure de cours, lourde d'existences et comprenant une multitude d'interférences, Butor conjugue trois emplois du temps et essaie de les faire exister ensemble pour aboutir à ce moment particulier. La réalité n'est, donc, plus vue en perspective mais en coupes, puisqu'elle est, selon Butor, un "complexe" où se superposent des étages, où se coupent et se recoupent des plans. A la notion d'évolution, ainsi, se substitue celle de degrés.

En plus de cette forme extérieure de trois variations sur la même structure, la composition se complique davantage dans chacune de ces parties. On y retrouve sept divisions non numérotées qui se répondent tout le long du livre. Les sept divisions de la première partie sont liées au nombre des personnages. Dans cette première partie, les personnages sont toujours pris trois par trois; dans la deuxième partie, ils sont pris deux par deux, et dans la troisième partie ils sont pris un par un. Dans chacune des triades de la première partie il y a soit deux élèves et un professeur, soit deux professeurs et un élève; il en résulte qu'à la fin de cette partie tous les professeurs sont entrés en scène, et qu'à la fin du livre, dans la dernière partie, tous les élèves seront entrés en scène. Dans chaque division,

de la première partie, trois personnages nouveaux apparaissent; vingt-et-un personnages, onze professeurs et dix élèves seront présentés à la fin de cette partie. Dans la deuxième partie, deux personnages nouveaux entrent en scène dans chacune des sept divisions; nous aurons donc quatorze élèves de plus entrés dans cette partie. Dans chaque division de la troisième partie il n'y aura qu'un seul nouveau personnage, un nouvel élève qui apparaîtra. Le livre est donc construit sur les nombres 3-2-1 et sur les trois personnes du singulier: je-tu-il. La forme de départ étant simple, elle se révèle instable et se désagrège à mesure que le livre s'écrit et s'enrichit.

Ce découpage du texte devient un élément de grande signification dans ce roman. Il n'est pas certain qu'il y ait même une matière romanesque; c'est la forme du livre qui constitue sa substance. Le cadre du récit, le rapport entre les trois parties, l'architecture de chacune d'elles, la forme pyramidale de l'ensemble signifient plus que n'importe quel détail enregistré par l'auteur. Degrés est donc moins un antiroman que la forme organisée et mouvante d'une multitude de récits possibles, décrivant les mêmes semaines, qui s'emmêlent ou se répètent. Du "je" au "il", l'aventure personnelle se dilue, de sorte qu'en se décrivant les uns aux autres les mêmes faits qu'ils connaissent déjà, mais vus selon plusieurs optiques différentes, les trois "récitants" semblent entamer un triple dialogue. En ce sens, Degrés ressemble à un roman que Butor imagine dans un

article: un roman par lettres, où les lettres s'entrecroisent en route, de sorte que ni l'un ni l'autre des correspondants n'enverrait une réponse particulière à l'autre, mais que, dans une sorte de dialogue sans réponse définitive, ils feraient allusion aux mêmes événements sans avoir le temps de se concerter et de se répondre. Il faudrait donc disposer les textes de telle sorte que ceux de l'un soient imprimés au recto, ceux de l'autre au verso, face à face; on obtiendrait en somme deux descriptions indépendantes, et pleines de malentendus réciproques, de la même situation; on aura alors

... un mobile cohérent dans lequel chaque lecteur pourra varier ses parcours, lisant soit les doubles pages dans l'ordre habituel verso recto, soit inversant cet ordre, soit prenant la suite des rectos ou celle des versos.¹⁰

Ainsi le livre ne doit pas être lu "à la suite", ligne après ligne. Son architecture secrète se compose de superpositions, d'allusions, de retours en arrière, de répétitions voulues. Au lieu de construire un texte continu, Michel Butor nous livre un ensemble qu'il faut aborder selon plusieurs angles, une forme mobile, c'est-à-dire ouverte et variable, qui rend l'oeuvre susceptible de développement dans son appréhension de la complexité du réel.

Cette technique, d'où surgit une impression de dis-

¹⁰Butor, "Individu et groupe dans le roman", Répertoire II, p. 87.

continuité, mais en même temps de prodigieuse richesse, où chaque événement est encadré, supporté par l'abondance de tous les autres qui ont lieu au même instant, et par ceux qui le débordent dans le passé ou le futur, cette technique répond à une conception particulière de la réalité, mais aussi à une philosophie. Cette classe de seconde avec son emploi du temps au moyen duquel, à l'étude de la chute des corps succède celle de Rabelais, puis celle de la découverte de l'Amérique, est l'image du coq-à-l'âne perpétuel de notre vie, de son aspect foncièrement artificiel, puisque l'homme substitue un agenda à la vie, un emploi du temps au temps, le savoir à la culture, l'habitude à l'expérience. Bien que cette idée ne soit pas originale, Butor l'approfondit en la dépouillant, dans Degrés, de toute valeur affective, sociale ou morale, de tous sentiments, attitudes, projets, velléités, ou aventures, qui figuraient encore dans certains aspects de La Modification. Tout en suivant sa propre voie, Butor remonte à la tradition de Baudelaire, de Flaubert et de Mallarmé à la fois. Il a commencé dans L'Emploi du Temps par dénoncer "l'enfer du quotidien", comme le poète qui cherche dans son désespoir à saisir le réel au-delà de sa déchéance dans le ressaisissement de tous les jours. Dans Degrés, nous trouvons l'évocation d'une société qui se répète sans cesse, qui s'obstine à languir dans sa prison, d'une bourgeoisie symbolisée par des techniciens qui mesurent le temps sans le vivre, d'une

éducation qui morcelle au lieu d'unir et d'éveiller.

Le salut, selon Butor, ne se trouve que dans l'écriture. Le romancier est toujours un voyageur perdu; pour se retrouver, il faut qu'il écrive, qu'il trace à travers lui-même, un "long chemin d'écriture", qu'il détermine la piste de sa propre découverte, puisque l'écriture est le seul moyen de mettre de l'ordre dans un chantier qui est à la fois l'homme et le monde. Dans L'Emploi du Temps, Butor se met, lui-même, à la recherche de cet ordre; dans Degrés, il se sert des autres, en s'installant à leur place, en usurpant leur conscience. Reprenant le mot de Rimbaud, il écrit:

Il faut changer la vie. Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein, ne serait-ce que malgré son auteur, est à plus ou moins grande échéance (et la pression des événements, l'urgence est telle, la maladie du monde est devenue si aiguë que j'ai de plus en plus tendance à croire que c'est à très brève échéance) inéluctablement condamnée.¹¹

L'écriture n'est donc pas seulement "la colonne vertébrale", l'arbre de vie autour duquel s'enroulent et se développent les disciplines du savoir humain, et les branches de la création romanesque; elle représente aussi un salut pour l'homme puisqu'elle change la vie par le fait même qu'elle nous donne de la réalité une idée différente de celle que l'habitude paresseuse nous impose.

¹¹ Michel Butor, "Une autobiographie dialectique", Répertoire I, (Paris: Les Editions de Minuit, 1960), p. 262.

Pourquoi, donc, l'échec du narrateur? En un sens, toute création est un échec, car aucune oeuvre ne peut être tout à fait adéquate à la réalité, d'autant plus que dans ce roman, Pierre Vernier s'acharne à retrouver le temps vécu par la méthode de la recherche historique. Il se rend compte, mais trop tard, que la vérité ne se trouve pas dans le fait bien établi, isolé, et par là, appauvri, mais dans l'imagination, principe de dialectique et de vie, qui crée des liens entre les hommes, et entre les hommes et les choses. The Rime of the Ancient Mariner, Ulysse et Nausicaa, la découverte de l'Amérique, tous ces éléments, si morcelés qu'ils soient, éveillent chez nous l'impression de l'importance de l'effort personnel, de la découverte, symbolisés par l'aventure d'Ulysse qui s'était trouvé, au matin, jeté nu sur une île inconnue par la tempête. Cet appel vers le renouveau, cette invitation à l'effort apparaît comme thème central de l'oeuvre de Butor.

Dans l'écartèlement de notre conscience produit par le changement des dimensions du monde, nous avons le plus urgent besoin de créer de nouveaux modes de chant pour maîtriser cette complexité, éclairer cette confusion¹²,

écrit Michel Butor. Le roman se définit donc dans la construction d'un ordre par un langage et dans la recherche d'une forme; au centre de cette définition se retrouve

¹²Philippe Sénart, "Michel Butor: Degrés", Mercure de France, Tome 339 (Paris: 1960), pp. 105-106.

l'effort humain, qui, selon Butor, même s'il échoue, est le seul moyen destiné à nous faire sortir de ce monde labyrintique; le livre devient ainsi la porte ouverte de ce labyrinthe. Dans Degrés, où Butor essaie de créer pour nous à partir de notre vie quotidienne, une vision totale à 360 degrés, il nous rappelle que l'homme, s'il n'est que poussière et souffrance dans un univers énigmatique, comme la littérature du vingtième siècle nous le fait sentir, l'homme est toujours la conscience de cet univers.

La visée de Michel Butor, nous le voyons, est celle du poète; il cherche à saisir l'univers au moyen du langage. Comme pour Mallarmé, écrire intervenait pour révéler que l'on est bien là où l'on doit être, le roman est pour Butor le seul moyen de resserrer les liens entre l'homme et le monde, et le seul moyen d'écarter l'incertitude qui plane sur notre existence. En faisant du livre la justification du monde, et de la littérature, la seule mise en ordre de notre existence, Butor établit une équivalence parfaite entre la réalité et le livre.

CONCLUSION

Le Nouveau Roman, en vérité, ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque. Nous tournant vers le passé, nous pouvons nous rappeler le Zola qui avait déjà, au 19^e siècle, présenté sa théorie du roman naturaliste dans son essai: Le Roman Expérimental. L'expérimentation scientifique, appliquée par Claude Bernard aux corps vivants aussi bien qu'aux corps bruts, devait être appliquée par le romancier à la vie passionnelle et intellectuelle qui est l'objet de la littérature. Il s'agissait bien d'expérimentation et non pas seulement d'observation, car le romancier, en imaginant une histoire et des personnages particuliers, cherchait à confirmer des lois dont il pressentait l'existence dans la réalité, de même que le physicien varie les expériences pour découvrir un système de lois profond.

Depuis, l'évolution n'a cessé de s'accroître avec Flaubert, Dostoïevsky, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett; mais elle a pris un autre sens. L'expérimentation ne porte plus, comme avec Zola, sur la réalité dont l'imagination romanesque était l'approche, mais sur la technique, la forme, la notion même de roman. Dans les oeuvres de Zola, la forme dans laquelle devait avoir lieu l'investigation scientifique, était posée dès le départ:

seul le réel faisait question. Aujourd'hui, c'est avant tout la forme romanesque qui est en cause, sans parler des problèmes que le réel continue de poser. Le roman est devenu avant tout le genre littéraire qui se met en question en tant que tel et qui, comme dans l'ordre scientifique, expérimente des formes et des techniques nouvelles.

En étudiant les romans de Michel Butor, nous avons vu que Butor, membre de cet école du Nouveau Roman, a essayé, dans ses entreprises, d'embrasser le plus de réel possible; son objet est, avec plus d'acuité dans le domaine poétique celui que Gide assignait à son expérience romanesque dans Les Faux-Monnayeurs: "la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons".¹ Qu'il s'agisse de la musique, des arts plastiques, du roman ou du poème, entre lesquels Butor entrevoit une unité semblable à la parenté que Valéry découvrait entre l'architecture et la danse, l'art, dans sa définition essentielle, est une tentative de description et l'artiste ou le créateur est celui qui décrit le monde.

Dans cette enquête profonde, la mise en forme joue un rôle capital; dans le roman, comme dans le sonnet, l'organisation de la matière devient primordiale. De Passage de Milan à Degrés, les romans de Michel Butor se présentent, non pas comme des narrations unilinéaires, mais

¹ André Gide, Les Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1925), p. 161.

comme des "objets", des concrétisations artistiques qui demandent un abord sous plusieurs angles et exigent une lecture multiple. Il admire dans l'oeuvre de Balzac ce cristal aux nombreuses facettes, qu'il existe plusieurs accès, et que l'on ne puisse explorer La Comédie humaine qu'en y suivant en même temps plusieurs itinéraires:

Nous nous trouvons, par conséquent, devant un certain nombre de facettes liées les unes aux autres et parmi lesquelles nous pouvons nous promener.

Il s'agit de ce qu'on peut appeler un mobile romanesque, un ensemble formé d'un certain nombre de parties que nous pouvons aborder presque dans l'ordre que nous désirons; chaque lecteur, découpera dans l'univers de la Comédie humaine un trajet différent; c'est comme une sphère ou une enceinte avec de multiples portes.²

C'est là la sorte d'univers romanesque que Butor avait cherché à créer dans chacun de ses romans - un univers labyrinthique, mais fortement structuré, où le personnage lutte contre un danger de submersion, lutte contre une vie passive soumise à l'écoulement et qui l'entraînerait facilement.

Pour assumer cette existence qui essaie de les engloutir, les personnages cherchent à prendre possession de cette figure, l'Espace-Temps, qui les menace d'impuissance; à mesure que l'oeuvre avance, la forme devient de plus en plus complexe et rigoureuse. Dans Passage de Milan

²Michel Butor, "Balzac et la réalité", Répertoire I, (Paris: Les Editions de Minuit, 1960), pp. 83-84.

nous trouvons comme figure principale, un édifice vertical; découvrir tour à tour dans le secret de leurs lieux propres les différentes cellules familiales qui habitent cet immeuble, et rassembler en même temps ces visions pour donner une voix à l'ensemble, tel est l'objectif du narrateur invisible aussi bien que celui du lecteur. Le risque de dérive dans ce roman naît de la dispersion du monde; ces différentes durées, ces êtres coexistent séparément, et il faut les réunir sous un même regard. Poursuivant cette visée totalisatrice, Butor nous fait passer d'un étage à l'autre, comme feraient des visiteurs qui montent et se réunissent; pour faire vivre ensemble les personnages, il tente de révéler la simultanéité dans leurs activités du même instant. Ce développement des liens temporel et spatial nous livre un portrait en relief et simultané de cet espace-temps. De plus, ce premier roman témoigne d'un caractère permanent de la recherche: la poésie. Pour Butor, le roman est l'occasion d'une saisie totale du réel, comprenant idées et sortilèges, faits et imagination; or, dans le langage de ce premier roman, nous trouvons la preuve de cette préoccupation.

A cette figure verticale du premier roman succède, dans L'Emploi du Temps et dans La Modification, une forme plus élaborée, pour répondre à une autre donnée: l'envoûtement des lieux. Butor essaie de nous rendre compte de la magie exercée sur nous par un certain lieu: magie consti-

tuée de dépaysement, de coïncidences, de "charmes". Se retrouvent dans ces deux livres des références très précises à des mythes - de Thésée et de Caïn; de Rome et du Grand Veneur - qui nous sont livrés en même temps comme le véritable principe de ce charme et le moyen de le conjurer. Le temps se présente comme dévorateur, l'espace comme envoûtant; dans de telles circonstances, le personnage de Michel Butor, se débattant contre l'envoûtement, essaie d'en être vainqueur.

Jacques Revel, dans L'Emploi du Temps, aux prises avec le mystère envoûtant de Bleston, témoigne d'un désir violent de survivre. En proie à l'oubli, c'est-à-dire, au temps envahissant, et menacé par Bleston, il essaie de trouver un sens et d'imposer son orientation personnelle à ce continuum confus où il risque de se perdre. Tout dans cette recherche et dans ce livre, donc, se rapporte à un effort de localisation et de repérage minutieux. Les deux séries temporelles sur lesquelles Michel Butor avait construit son roman entrent en conflit. Les événements du passé et ceux du présent interfèrent constamment, débordant le cours du récit. Malgré une chronologie apparente, le personnage principal ne distingue que trop bien les lacunes, les erreurs, les pans d'ombre et les oublis. De plus, les mêmes faits changent avec l'optique du narrateur. Au lieu de rattraper son retard sur sa propre réalité, Jacques Revel ne fait que l'augmenter par l'intervention d'une foule

de relations nouvelles. Enfin, pris à son propre piège, il finit par s'intéresser davantage à l'histoire de sa découverte, à sa méthode d'analyse qu'à la solution qu'elles doivent lui fournir. Il s'agit bien d'un enseignement dans ce roman qui présente avant tout la verticalité de la durée; avec L'Emploi du Temps, Michel Butor semble être revenu à une ambition plus claire, par l'imposition d'un ordre destiné à guérir le moi de la cécité intérieure qui lui défendait d'embrasser le réel. Le roman s'inscrit en même temps dans une perspective nouvelle; pour gagner, il faut perdre. L'Emploi du Temps est en fin de compte un acte de foi dans le langage, promu instrument de connaissance de soi-même et du monde. De cette manière, Butor donne une réponse définitive à la question qui est au coeur même de l'oeuvre de Joyce et prépare le chemin vers un accord de l'homme avec lui-même. Ce projet, simplement esquissé dans le premier roman, devient clair à travers la construction rigoureuse du second, et tout lecteur de ce roman devient lui-même un déchiffreur obligé à un véritable travail de reconstitution dans cet univers complexe où l'enferme Butor.

Par un parti pris plus "pédagogique" encore que dans L'Emploi du Temps, le lecteur se trouve appelé, dans La Modification, à suivre, avec le personnage, le chemin vers la lumière. L'emploi de ce "Vous", par une profonde ambiguïté, confond le héros de l'aventure et le lecteur, et l'on comprend alors ces mots de Butor qui éclairent tout

son travail romanesque:

L'individu romanesque ne peut jamais être entièrement déterminé, il reste ouvert, il m'est ouvert pour que je puisse me mettre à sa place ou du moins me placer par rapport à lui.³

Comme dans le deuxième roman, nous trouvons dans La Modification le va-et-vient continu du passé au présent. Parcourant le chemin entre Paris et Rome, le voyageur parcourt également en pensée, et dans une complexité extrême, le temps et les distances qui séparent les rencontres essentielles, se perd de plus en plus dans le labyrinthe intérieur, tandis que se métamorphose incessamment l'édifice complexe du présent. D'une manière même plus subtile que dans L'Emploi du Temps, il y a donc une complexité croissante qui rend vivant aussi bien que problématique le travail de recherche d'une structure auquel s'applique la conscience. Encore une fois, l'aventure personnelle est un échec, mais s'il y a perte, celle-ci est compensée par un gain essentiel. Le héros, aussi bien que le lecteur, est modifié dans le sens d'une purification intérieure, d'une lucidité accrue qui témoigne d'une conscience de soi adulte.

Dans Degrés, il n'est plus question de l'histoire d'un envoûtement et de la résistance ou de l'effritement d'une conscience. Par un retour cyclique, Michel Butor revient au donné initial de Passage de Milan: la dispersion

³Butor, "Individu et groupe dans le roman", Répertoire II (Paris: Les Editions de Minuit, 1964), p. 86.

dans l'espace de l'activité des hommes. Verticale selon le temps, horizontale selon l'espace, et résultant de trois narrations successives, Degrés est une aventure tri-dimensionnelle qui essaie d'apporter

... un peu de lumière au milieu de cette confusion énorme où nous nous débattons, un peu de lumière qui se projette sur cet instant, qui le rend visible, observable, qui se réfléchit sur cet instant pour venir éclaircir un peu l'obscur présent⁴

A la mise en ordre d'une matière plus riche dans L'Emploi du Temps, a succédé l'élimination même de cette matière; Degrés tire son sens moins de l'aventure racontée que de la juxtaposition des éléments. Cette tendance mènera Michel Butor à une autre gageure: celle de Mobile où il essaiera de saisir la dimension de tout un monde - le continent américain. Il s'y limitera à montrer ce qui apparaît, sans jamais, comme dans Degrés, nous indiquer l'effort pour faire apparaître, de sorte que l'attention créatrice de structure se place au-dessus de l'édifice lui-même. Le continent américain nous parlera tout seul, et c'est notre lecture de cet "objet", puisque l'élément problématique humain en est absent, qui fera l'oeuvre. Si le mot n'exprime plus, par sa forme et sa musique, ce qu'il désigne, le roman lui-même peut livrer sa signification par son aspect seul.

⁴Butor, Degrés (Paris: Gallimard, 1960), p. 117.

L'existence aboutit donc au livre. Dans L'Emploi du Temps, Jacques Revel essaie de se situer par rapport au monde, par rapport à soi-même en écrivant. Léon Delmont, de La Modification, prend conscience de lui-même par ce livre que nous lisons et où nous apprenons, nous aussi, à lire. Pierre Vernier, dans Degrés, en essayant de saisir la complexité de l'espace-temps, essaie en même temps d'en faire difficilement un livre. En s'écrivant, le personnage parvient à l'existence consciente; n'en est-il pas ainsi pour le romancier, Michel Butor? En parlant de l'oeuvre de Michel Leiris, il cite les mots de celui-ci:

Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler 'littérature engagée' que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier. Au-dedans comme au-dehors: attendant qu'elle me modifiât, en m'aidant à prendre conscience, et qu'elle introduisît également un élément nouveau dans mes rapports avec autrui⁵

Nous reconnaissons là la voix même de Butor qui dit ailleurs:

Cette prise de conscience du travail romanesque va, si j'ose dire, le [le livre] dévoiler en tant que dévoilant, l'amener à produire ses raisons, développer en lui les éléments qui vont montrer comment il est relié au reste du réel, et en quoi il est éclairant pour ce dernier Cette réflexion qui se produit à l'intérieur du livre n'est que le commencement d'une réflexion publique qui va éclairer

⁵Butor, "Une Autobiographie dialectique", Répertoire I, p. 263.

l'écrivain lui-même. Il cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence. Ce sens, il ne peut évidemment le donner tout seul; ce sens c'est la réponse même que trouve peu à peu parmi les hommes cette question qu'est un roman.⁶

Le roman n'est plus une théorie, mais une recherche dans laquelle il faut continuellement renouveler les formes pour embrasser le réel qui nous assaille. Le projet romanesque de Michel Butor rejoint celui d'un Alain Robbe-Grillet écrivant:

... nous ne savons pas ce que doit être un roman, un vrai roman; nous savons seulement que le roman d'aujourd'hui sera ce que nous le ferons, aujourd'hui, et que nous n'avons pas à cultiver la ressemblance avec ce qui était hier, mais à nous avancer plus loin.⁷

⁶Butor, "Une Intervention à Royaumont", Répertoire I, p. 274.

⁷Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Les Editions de Minuit, 1963), p. 115.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

A. L'OEUVRE 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.
- _____ . Le Génie du lieu. Paris: B. Grasset, 1958.
- _____ . Mobile, étude pour une représentation des Etats-Unis. Paris: Gallimard, 1962.
- _____ . 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.

B. OUVRAGES CONSULTÉS

- Albérès, R.-M. Métamorphoses du roman. Paris: Editions Albin Michel, 1963.
- _____ . Michel Butor. Paris: Editions Universitaires, 1964.
- Barrère, Jean-Bertrand. La Cure d'amaigrissement du roman. Paris: Editions Albin Michel, 1964.
- Boisdeffre, Pierre de. Où va le roman? Paris: del Duca, 1962.
- Chapsal, Madeleine. Les Ecrivains en personne. Paris: René Julliard, 1960.
- Gide, André. Journal des Faux-Monnayeurs. Paris: Librairie Gallimard, 1927.

- Janvier, Ludovic. Une Parole Exigeante. Paris: Les Editions de Minuit, 1964.
- Nadeau, Maurice. Le Roman français depuis la guerre. Paris: Editions Gallimard, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain. Pour Un Nouveau Roman. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.
- Roudaut, Jean. Michel Butor ou le livre futur. Paris: Gallimard, 1964.
- Roudiez, Léon S. Michel Butor. New York and London: Columbia University Press, 1965.

C. ARTICLES

- Albérès, R.-M. "Michel Butor ou le roman transcendantal." La Revue de Paris, 71^e année, No. 3, (mars, 1964), pp. 61-71.
- Ashbery, John. "Michel Butor: La Modification." The French Review, Vol. 32, (1958-59), pp. 89-91.
- Aury, Dominique. "Michel Butor, La Modification." La Nouvelle Nouvelle Revue Française, 5^e année, No. 60, (décembre, 1957), pp. 1146-1149.
- Barthes, Roland. "L'Activité Structuraliste." Lettres Nouvelles, (février, 1963), pp. 71-80.
- Boisdeffre, Pierre de. "Un Nouveau Roman Français." Etudes, 300-301, (1959), pp. 70-79.
- Carrouges, Michel. "Michel Butor, La Modification." La Table Ronde, No. 121, (janvier, 1958), pp. 138-140.
- Deguisse, Pierre. "Michel Butor et le nouveau roman." The French Review, 35, 2, (December, 1961), pp. 155-162.
- Dort, Bernard. "La Forme et le fond." Cahiers du Sud, 46, (1957), pp. 121-125.
- Greidanus, Tine. "L'imagination poétique de Butor dans L'Emploi du Temps." Neophilologus, 50, 51, (juillet, 1966), pp. 307-315.

- Hell, Henri. "Michel Butor, L'Emploi du Temps." La Table Ronde, No. 111, (mars, 1957), pp. 208-211.
- Jean, Raymond. "Degrés." Cahiers du Sud, 47^e année, No. 355, (1960), pp. 466-469.
- Lebeau, Jean. "De La Modification de Michel Butor à La Princesse de Clèves." Cahiers du Sud, No. 376, (février-mars, 1964), pp. 285-291.
- Leiris, Michel. "Le réalisme mythologique de Michel Butor." Critique, 11^e année, Tome 14, No. 129, (février, 1958), pp. 99-118.
- Matthews, J.H. "Michel Butor: l'alchimie et le roman." La Revue des Lettres Modernes, Nos. 94-99, (1964), pp. 51-66.
- Nathan, Monique. "Un Roman Expérimental." Critique, 11^e année, No. 116, (1957), pp. 17-21.
- Perros, Georges. "Michel Butor; L'Emploi du Temps." La Nouvelle Nouvelle Revue Française, 4^e année, No. 48, (1956), pp. 1095-1097.
- _____ . "Pour Michel Butor." La Nouvelle Revue Française, 8^e année, No. 91, (juillet, 1960), pp. 160-163.
- Picon, Gaëton. "Du Roman Expérimental." Mercure de France, Tome 330, (1957), pp. 300-304.
- _____ . "La Modification." Mercure de France, Tome 332, (1958), pp. 86-90.
- Pouillon, Jean. "A propos de La Modification." Les Temps Modernes, 13^e année, No. 142, (décembre, 1957), pp. 1099-1105.
- _____ . "Les Règles du je." Les Temps Modernes, 12^e année, No. 134, (avril, 1957), pp. 1592-1598.
- Raillard, Georges. "L'Exemple." L'Emploi du Temps, Paris: Les Editions de Minuit, (1957), pp. 443-502.
- Ricardou, Jean. "Michel Butor ou le roman et ses degrés." La Nouvelle Nouvelle Revue Française, 8^e année, No. 90, (1960), pp. 1157-1161.

- Ronse, Henri. "Le labyrinthe, espace significatif." Cahiers Internationaux de Symbolisme, 9-10, (1965), pp. 27-43.
- Roudaut, Jean. "Mallarmé et Butor." Cahiers du Sud, No. 378, (1964), pp. 29-33.
- Rousset, Jean. "Trois romans de la mémoire." Cahiers Internationaux de Symbolisme, (1965), pp. 75-84.
- St. Aubyn, F.C. "Entretien avec Michel Butor." The French Review, 36, No. 1, (octobre, 1962), pp. 12-22.
- Sénart, Philippe. "Michel Butor: Degrés." Mercure de France, 339, (1960), pp. 102-106.
- Spitzer, Leo. "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor." Archivum Linguisticum, 13, (1961), pp. 171-195; 14, (1962), pp. 49-76.
- Thody, Philip. "Michel Butor: la rectification." Lettres Modernes, (1964), pp. 67-73.
- Viatte, Auguste. "Le nouveau roman." La Revue de l'Université Laval, Vol. 16, No. 2, (octobre, 1961), pp. 122-128.
- Wilson, Clothilde. "La Modification or variations on a theme by Mme de Staël." Romanic Review, 15, No. 4, (décembre, 1964), pp. 278-282.