

**Gabriela VENTURA**

## **La place du livre dans le livre**

**Déclaration d'authenticité**

Je soussignée, Gabriela VENTURA, déclare avoir réalisé le présent travail par mes propres moyens et avoir mentionné toutes les sources d'information utilisées pour son élaboration.

Lieu, date et signature :

Hautcharage, le 1<sup>er</sup> mars 2019

\_\_\_\_\_

**Gabriela VENTURA**

Candidat-professeur  
au Lycée Technique Mathias Adam

## **La place du livre dans le livre**

Travail de candidature présenté

sous la direction de

Marion COLAS-BLAISE

*Université du Luxembourg*

2019

*Pour ma mère*

## Résumé

Quelle place occupe le livre au cœur même du livre ? Depuis l'avènement du Nouveau Roman au courant du XX<sup>e</sup> siècle, le livre a subi un processus de renouvellement significatif aussi bien en ce qui concerne la forme que le contenu. Dans l'intention d'éclairer cette problématique, nous nous sommes immergés dans une étude approfondie de différents ouvrages de Michel Butor à la lumière de la réflexivité et de l'intertextualité. L'objectif fondamental de cette recherche était l'observation de la spécularité de l'œuvre littéraire en vue de mieux cerner toute la complexité des rouages qui la régissent. Ce parti pris était périlleux étant donné qu'une telle analyse littéraire repose substantiellement sur l'interprétation et le bagage littéraire du lecteur.

Dans un premier temps, nous nous sommes penchés sur la figure de l'auteur et du lecteur, mais aussi sur les concepts de la réflexivité et de l'intertextualité afin d'en dégager les prémisses majeures. Dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressés au mouvement du Nouveau Roman et à la théorie du roman de Michel Butor. Finalement, nous avons observé les caractéristiques théoriques traitées préliminairement dans trois ouvrages de Butor, à savoir : *La Modification* (1957), *Degrés* (1960) et *Mobile* (1962).

Nous avons constaté qu'au moyen de l'autoréflexivité et de l'intertextualité, le lecteur recueille un foisonnement d'éclaircissements sur la forme et le contenu de l'ouvrage. Jean Ricardou, théoricien français du Nouveau Roman, soutenait que le récit ressemblait à une machine qui pour bien fonctionner devait passer inaperçue. Notre analyse nous a permis de scruter de plus près le dispositif de fonctionnement de ladite machine.

Corrélativement à l'émergence du Nouveau Roman, le lecteur a assisté à l'effritement des valeurs du roman traditionnel. Pour certains, le Nouveau Roman symbolise non seulement l'éclatement des genres, mais aussi l'ébranlement de l'écriture et de la lecture. Ce travail de candidature nous a permis de constater que l'auteur, le lecteur et l'écriture s'inscrivent plus que jamais dans le foyer de l'œuvre littéraire.

**Mots-clés :** auteur — autoréflexivité — *Degrés* — intertextualité — lecteur — livre — *La Modification* — Michel Butor — mise en abyme — *Mobile* — Nouveau Roman — spécularité.

## Remerciements

Il y a quelques années, au détour d'un cours de linguistique, vous avez parlé de Michel Butor et de *La Modification* avec un enthousiasme contagieux. Vos yeux exprimaient de l'admiration et vos paroles poussaient à la réflexion. Ce jour-là, la fièvre délirante du Nouveau Roman m'a frappée de plein fouet.

Grâce à vous, mes études ont été marquées par ce mouvement si différent des autres. Je ne vous cache pas qu'un ennui paralysant s'est vite emparé de mon esprit lors de mon premier contact avec cette nouvelle forme de littérature que je ne connaissais pas. Où sont passés les belles histoires d'amour, les personnages hauts en couleur et les intrigues palpitantes ? Rien. Le néant. J'avais beau chercher, mais je ne comprenais pas cette passion qui se dégageait de votre discours. Alors, je me suis mise à chercher ce qui pouvait bien vous intéresser dans ces romans tellement décriés. Figurez-vous que j'ai trouvé... Ma réponse est sûrement bien différente de la vôtre, mais elle m'a poussée à étudier ces œuvres et surtout celles de cet auteur que j'aime tant : Michel Butor, mon coup de foudre littéraire.

Si je ne devais retenir qu'une seule idée du Nouveau Roman, c'est d'apprendre à voir au-delà des apparences et à trouver le bonheur dans les petits moments de la vie.

Il ne s'agit pas de la première fois que nous travaillons ensemble, mais peut-être de la dernière. Alors, merci...

*Merci de m'avoir transmis votre passion...*

*Merci de m'avoir laissé travailler à mon propre rythme...*

*Merci pour toutes vos paroles encourageantes...*

*Merci d'avoir cru en moi...*

*Merci pour tout Madame Colas-Blaise !*

## SOMMAIRE

Résumé.....	5
Introduction .....	9
Chapitre I <sup>er</sup> – Les phénomènes d’interférence .....	21
1.1. AUTOUR DE L’ŒUVRE .....	23
1.2. L’INTERTEXTUALITÉ .....	49
1.3. L’AUTORÉFLEXIVITÉ.....	71
Chapitre II – La théorie du roman.....	95
2.1. LE NOUVEAU ROMAN .....	97
2.2. <i>LES ENTRETIENS DE MICHEL BUTOR</i> .....	115
2.3. AUTOUR DE MICHEL BUTOR .....	151
Chapitre III – Vers une analyse des lectures : place à la littérature.....	167
3.1. PRÉAMBULE : LE CONTRAT DE LECTURE .....	169
3.2. <i>LA MODIFICATION</i> .....	179
3.3. <i>DEGRÉS</i> .....	211
3.4. <i>MOBILE</i> .....	245
CONCLUSION .....	287
BIBLIOGRAPHIE.....	295
ANNEXES .....	304



## **INTRODUCTION**

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, des écrivains avant-gardistes au regard lucide sur « les profonds changements qu'ils ont fait subir à la forme littéraire dont ils avaient hérité »<sup>1</sup> à l'instar d'Edmond de Goncourt ou bien encore d'Émile Zola certifient que « le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire [...] »<sup>2</sup>. Le naufrage du roman traditionnel semble donc irrémédiable : *ipso facto*, il devient urgent et vital d'injecter de la matière neuve et oxygénée dans l'anémie corrodant le genre romanesque depuis bien longtemps. Au fil du temps et des romans, l'organe romanesque s'est essoufflé et consumé à petit feu. Le roman de l'avenir ne va plus être enfermé de tous côtés, mais de nouveaux romanciers, illustres représentants d'une littérature de la « renaissance », vont militer fiévreusement en faveur de l'exploration d'un roman laissant libre cours à la formulation d'angoisses universelles sur le genre romanesque. Ainsi, les esprits du XX<sup>e</sup> siècle vont être fortement ébranlés et toute la littérature de demain bousculée par un « nouveau-né balbutiant [...] considéré comme un monstre »<sup>3</sup>, qui va être décrié à l'unisson par la critique.

Au cours de la décennie 1950 à 1960, le genre romanesque est ainsi propulsé dans l'« ère du soupçon »<sup>4</sup>. Un noyau militant d'écrivains hétéroclites, jugeant les composantes du roman traditionnel « périmées »<sup>5</sup> et revendiquant simultanément une épuration esthétique du code romanesque, donne naissance à un éphémère mouvement littéraire baptisé ultérieurement « Nouveau Roman ». En effet, le critique littéraire français du *Monde*, Émile Henriot, popularise l'expression « Nouveau Roman » seulement en mai 1957, lorsque celle-ci apparaît pour la première fois dans l'un de ses articles consacrés à *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et à une réédition de *Tropismes* de Nathalie Sarraute.

Quelques écrivains scintillant sous les feux des projecteurs à partir des années 50 et gravitant les uns et les autres comme des électrons libres autour de l'orbite Jérôme Lindon, éditeur des Éditions de Minuit, refusent néanmoins catégoriquement d'être assimilés à une quelconque doctrine littéraire. Paradoxalement, une riche floraison d'ouvrages théoriques cimenter les soubassements de cette « école du regard »<sup>6</sup> en esquissant « les grandes lignes d'une esthétique commune »<sup>7</sup> à la même époque. Citons entre autres *Pour un nouveau roman*

---

<sup>1</sup> ROY-REVERZY, Éléonore, *Le roman au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions SEDES, 1998, p.108.

<sup>2</sup> HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Tiers Livre Éditeur, coll. Les grands singuliers, 2017, p.173.

<sup>3</sup> ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, 1961, p.17.

<sup>4</sup> Essai de Nathalie Sarraute (1956).

<sup>5</sup> SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Éditions Gallimard, coll. Folio/Essais, 1956, p.146.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.8.

<sup>7</sup> STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Armand Colin, 2006, p.174.

d'Alain Robbe-Grillet, *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute ou bien encore *Essais sur le roman* de Michel Butor, parutions préconisant une réelle volonté de rupture et l'entérinement de techniques novatrices. Robbe-Grillet précise à ce propos :

[Le Nouveau Roman est] une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman.<sup>1</sup>

Par quel détonateur cette crise du roman est-elle amorcée ? Dans le roman traditionnel, « tout vis[e] à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »<sup>2</sup>. Avant les grandes guerres du XX<sup>e</sup> siècle, quelques esprits savants semblent d'ores et déjà en ébullition et représentent le héros en crise. L'évolution commence au XIX<sup>e</sup> siècle après Balzac. Pensons à Flaubert, qui dans ses romans à psychologie fouillée et au réalisme saisissant, jette un regard singulier sur l'être humain et la société. Zola aussi se fait l'observateur du genre humain et des faits de son temps dans *Les Rougon-Macquart*. À côté de son œuvre littéraire, une peinture parlante de la société française, son intervention dans l'affaire Dreyfus est la preuve d'un engagement sans faille pour les causes sociales. N'oublions pas Proust, riche bourgeois condamné à la réclusion dans sa chambre de malade, dont l'œuvre se fait l'écho d'un véritable théâtre social. Dans *La Recherche*, le héros-narrateur se livre à une introspection pour élucider les mystères de la vie. Le monde extérieur est filtré à travers une conscience subjective et le retour sur soi du sujet éclaire la connaissance de l'esprit humain dans ses forces et dans ses défaillances. Puis, pendant la guerre, certains auteurs proposent des récits caractérisés par des valeurs humanistes et l'esprit de résistance. Dans son conte philosophique *Le Petit Prince*, Antoine de Saint-Exupéry veut nous faire comprendre, sur le ton de l'allégorie, quel est le sens à donner à la condition humaine et dans *La Condition humaine*, roman d'engagement ayant la révolution pour cadre, André Malraux se livre lui aussi à une méditation sur l'homme, qui court lentement, mais sûrement à sa perte. Toutes ces œuvres présentant des signes précurseurs annoncent la révolution à venir. En effet, secoué par les affres de la Première et de la Deuxième Guerre mondiale, le Nouveau Roman, cette nébuleuse littéraire, dénonce énergiquement l'obsolescence de l'architecture du roman traditionnel tout en procédant à une remise en question systématique de l'écriture, problématique multidimensionnelle creusée selon le style et les préoccupations particulières

---

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.31.

d'une myriade d'écrivains. Jean Ricardou, héraut et théoricien visionnaire du Nouveau Roman, écrit :

Avec le Nouveau Roman, le récit est en procès : il subit à la fois une mise en marche, et une mise en cause.<sup>1</sup>

L'évolution de notre société, déclenchée entre autres par une succession de violents bouleversements subis au fil du temps, entraîne inéluctablement des répercussions considérables sur l'art de la conception du roman : l'un reflète l'autre. Les Nouveaux Romanciers vont donc adopter une démarche dénonçant vigoureusement et révolutionnant simultanément les principes vétustes sur lesquels repose le roman : ils sont dans « [l'] obligation la plus profonde [de] découvrir de la nouveauté »<sup>2</sup> et d'éviter autant que faire se peut de « répéter les découvertes de [leurs] prédécesseurs »<sup>3</sup>. Dans *Le Roman depuis la Révolution*, Michel Raimond confirme l'implacable dialectique sarrautienne :

La littérature de laboratoire qu'a été le Nouveau Roman n'est que la forme la plus consciente et la plus avancée d'un malaise du genre [...].<sup>4</sup>

Le Nouveau Romancier, qui a « la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur »<sup>5</sup>, va effectuer une plongée introspective visant à détecter les anomalies dans les tréfonds du langage et surtout à apaiser la dysphorie dans laquelle se trouve un genre honni. Dans ce contexte, les Nouveaux Romanciers, intrépides spéléologues à la conquête de territoires littéraires inconnus, dans leur tentative de cartographier les parcelles inexplorées du roman, vont embarquer le lecteur dans une nouvelle aventure : de la pulvérisation de l'intrigue en passant par l'effritement du personnage — à épaisseur psychologique de type balzacien — jusqu'à l'inondation de passages descriptifs dans un univers déshumanisé, « le roman en morceaux »<sup>6</sup> se métamorphose en un laboratoire dans lequel les Nouveaux Romanciers vont s'adonner aux joies d'expérimentations ambitionnant une régénérescence de la littérature en lui insufflant un nouvel élan.

---

<sup>1</sup> RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, [1973] 1990, p.43.

<sup>2</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.79.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>4</sup> RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, 2011, p.49.

<sup>5</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.39.

<sup>6</sup> ROY-REVERZY, *op.cit.*, p.108.

Raimond note ceci :

Le Nouveau Roman ne procède guère d'une crise superficielle concernant la pureté du genre ou sa valeur ; il procède de l'impossibilité où l'on est de raconter une histoire, dès qu'on réfléchit d'un peu près à ce que suppose le seul fait de raconter. De quel droit, et pour dire quoi ? L'existence déborde tout ce qu'on peut en dire. On n'en a jamais fini avec le réel : et d'abord, par où commencer, si l'on voulait raconter ?<sup>1</sup>

Nous constatons que la crise du roman ne porte pas uniquement sur une remise en question intransigeante de la forme et du contenu, mais que les Nouveaux Romanciers catapultent leur volonté de changement plus loin dans la mesure où leur ambitieux dessein épouse une dimension quasi philosophique : comment raconter une histoire ? y a-t-il encore matière à dire ? quoi dire et comment le dire ? Robbe-Grillet, imperméable aux acerbes critiques, ose même aller plus loin en attestant que « raconter est devenu proprement impossible »<sup>2</sup> et en interpellant vivement son fidèle lectorat comme suit : « Ne pourrait-on avancer [...] que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire. »<sup>3</sup> Ces quelques mots percutants traduisent bel et bien la nécessité urgente de confectionner et d'explorer de nouveaux outils pour matérialiser les tribulations littéraires auxquelles les auteurs post-guerre sont confrontés. L'écrivain de 1950 ne peut plus écrire comme celui vivant au XIX<sup>e</sup> siècle, période de floraison abondante de romans traditionnels. Pour quelle raison ? Robbe-Grillet soutient que « l'écrivain doit accepter avec orgueil de porter sa propre date »<sup>4</sup> et esquisse une tentative de clarification :

[...] Il semble que l'on s'achemine de plus en plus vers une époque de la fiction où les problèmes de l'écriture seront envisagés lucidement par le romancier.<sup>5</sup>

La complexité accrue du réel déteint sans aucun doute sur l'univers fictionnel, ce que les Nouveaux Romanciers ne prétendent plus passer sous silence. Bien entendu, cet aménagement réinventé de l'espace littéraire altère, par effet de ricochet, les habitudes enracinées du lecteur.

---

<sup>1</sup> RAIMOND, *op.cit.*, p.48.

<sup>2</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.31.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.11.

Sous la perspective de la crise littéraire susmentionnée, nous allons opérer avec méticulosité une dissection du thème constituant la colonne vertébrale de ce travail de candidature, à savoir :

### **La place du livre dans le livre**

Depuis l'aube des temps, le livre occupe une place forte au cœur de notre société. Source de culture et de savoir inépuisable, chaque ouvrage représente non seulement un vecteur de connaissances particulier, mais aussi un lieu d'échanges irremplaçable. Au moment où le lecteur saisit une œuvre, il désire instinctivement vivre une expérience de lecture sans égale en découvrant les coulisses d'une intrigue bien ficelée, en s'identifiant aux personnages ou bien encore en enrichissant son bagage intellectuel. Dans ce contexte, un réseau de correspondances étroites se met en place entre l'auteur, le livre et le lecteur. Toutefois, dans les années 60, le lecteur assiste au dépourvu au vacillement de ce modèle ancestral. De toute évidence, le Nouveau Romancier semble bel et bien décidé à briser le lien consubstantiel qui existait jusque-là entre le triptyque « auteur-livre-lecteur ». Au premier abord, celui-ci transforme l'ouvrage littéraire en un espace éclaté où tout parcours de lecture cohérent semble irréalisable pour ne pas dire utopique.

Et si l'incohérence devenait justement la nouvelle cohérence ? Dans l'ouvrage *Le livre et ses espaces*, Alain Milon observe :

[...] Tous les livres ne sont pas écrits mais en cours d'écriture, séquences d'écriture potentielle que seul le lecteur rend possibles.<sup>1</sup>

Ainsi, dans l'œuvre du Nouveau Romancier, le lecteur passif se transforme en un complice actif de l'écrivain, « [...] qui envisage sa lecture comme l'espace de fabrication d'un texte »<sup>2</sup>. C'est dans le cadre du Nouveau Roman comme rupture mais également ouverture que nous allons nous intéresser à la création littéraire de Michel Butor.

En l'espace de quelques romans, Butor est devenu une figure emblématique du Nouveau Roman. Vu l'itinéraire singulier de cet écrivain prolifique, il serait injuste et réducteur de limiter son rôle uniquement à « l'école de Minuit ». Pendant cinquante ans, ce créateur provocateur et insatiable curieux a été animé par le zèle de la nouveauté. De ce fait,

---

<sup>1</sup> MILON, Alain, PERELMAN, Marc, *Le livre et ses espaces*, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. Autour du livre et de ses métiers, 2007, p.13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.14.

l'intégralité de son œuvre s'inscrit sous le signe de la constante mutation. Par conséquent, son entreprise littéraire opère des glissements graduels pour former une littérature en mouvance. Des correspondances entre les formes aux correspondances entre les arts, Butor a multiplié les collaborations avec des peintres renommés ou bien encore des musiciens chevronnés ; inclination naturelle que l'on retrouve déjà dans ses premiers écrits à travers des touches intertextuelles. Pour compléter et étoffer sa vision du monde, Butor, ce grand voyageur, n'a cessé de détruire les barrières pour agiter ses mots au-delà de nouvelles frontières littéraires. Considéré comme le père du Nouveau Roman aux côtés d'Alain Robbe-Grillet et de Claude Simon, Butor a atomisé les structures traditionnelles du genre romanesque, qui pourtant a forgé sa renommée lors de ses débuts mouvementés. Tel un nomade de l'écriture ressentant la nécessité urgente de repousser les limites de l'univers littéraire, Butor, écrivain migrateur, a survolé les vastes territoires de nombreux genres, ce qui rend l'ensemble de son projet littéraire inclassable.

Dans notre travail de recherche, nous sonderons les abîmes de la conscience créatrice butorienne en creusant les galeries souterraines de plusieurs œuvres soigneusement choisies. Tel un vortex aspirant et annihilant par la même occasion toutes les valeurs constitutionnelles du roman traditionnel, le Nouveau Roman a contradictoirement aussi soudé par un ciment fédérateur la relation ternaire connectant l'auteur, le lecteur et l'écriture.

Quelle place occupe le livre au cœur même du livre ? De quelle manière le lecteur se retrouve-t-il propulsé dans les coulisses de l'écriture ? La décomposition du texte et la suggestion du travail créateur de l'écrivain nous révèlent-elles les véritables intentions de celui-ci ? Quelle est la place du lecteur dans cet imbroglio littéraire ?

Nous nous évertuerons donc à obtenir des réponses valables à toutes ces interrogations légitimes et bien d'autres encore en nous canalisant sur trois axes spinaux, à savoir les phénomènes d'interférence autour de la lecture, la mise en perspective de la théorie du roman de Michel Butor et finalement l'analyse concrète des trois textes cités antérieurement.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'auteur et au lecteur, mais aussi aux multiples phénomènes d'interférence pouvant perturber l'activité de la lecture, en particulier l'intertextualité et la réflexivité. À côté des citations placées entre guillemets, n'oublions pas les citations cachées ou les allusions, « [qui relèvent] complètement de la

reconnaissance par le récepteur d'un "déjà-dit" ailleurs »<sup>1</sup> et qui « en l'absence de marques [...] [peuvent] bien sûr, ne pas être reconnu[es] [...] »<sup>2</sup>. Même si l'intertextualité est dans la majorité des cas à portée aléatoire, démasquée, elle concède à l'entreprise littéraire une plus-value substantielle : la promesse d'une littérature dépliée. En exposant les rouages de l'œuvre, l'auteur déstabilise le lecteur en brouillant sciemment son horizon d'attente. Que ce soit l'un ou l'autre procédé littéraire, nous décèlerons que les passages empreints de ces techniques éclairent à bien des égards la forme et le contenu de l'œuvre autorisant corollairement le lecteur à affiner sa pensée critique : la main du lecteur s'agrippe fermement aux filaments d'un tissu littéraire, celui-ci est relié organiquement à tout un autre paysage souterrain, recelant des réflexions sur l'écriture inintelligibles pour tout lecteur passif ne prêtant pas attention à la puissance monumentale du détail.

Dans le deuxième chapitre, nous considérerons le sujet sous l'angle du Nouveau Roman et de la théorie du roman de Michel Butor. Au fil des années de travail, des collaborations artistiques et des voyages formateurs, Butor a décliné une gamme étoffée d'ouvrages littéraires. La variation des formes dans l'œuvre butorienne s'accompagne inévitablement d'un développement de la théorie du roman fondée essentiellement sur l'étude et la lecture d'un échantillon composite d'auteurs. Ses écrits théoriques représentent non seulement une occasion unique de perpétuer le lien communicationnel avec le lecteur, mais aussi, et surtout un instrument de renouvellement indéfectible de la forme romanesque et du mode de lecture qui s'inscrivent dans une relation synallagmatique. En nous penchant entre autres sur les réflexions figurant dans l'ensemble des volumes constituant ses *Entretiens*, nous viserons à dégager les vecteurs directeurs de la poétique butorienne afin de mieux appréhender la philosophie mise en place dans son œuvre diversiforme et de greffer d'éventuels éclaircissements aux différents niveaux de lecture caractérisant sa création polymorphe.

Cette recherche débouchera sur le troisième chapitre consacré à la partie pratique, où dans le cadre de cette « œuvre niagaresque »<sup>3</sup>, nous allons axer notre étude sur trois livres

---

<sup>1</sup> AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté ». In : *L'Information Grammaticale*, N.55, 1992, p.42.

<sup>2</sup> *Art.cit.*, p.42.

<sup>3</sup> BUTOR, Michel, *Curriculum Vitae : Entretiens avec André Clavel*, Plon, 2015, quatrième de couverture.

phares de ce génie controversé de l'inventivité, à savoir : *La Modification* (1957)<sup>1</sup>, *Degrés* (1960)<sup>2</sup> et *Mobile* (1962)<sup>3</sup>.

Dans *La Modification*, ouvrage couronné du prix Théophraste Renaudot<sup>4</sup> en 1957, le lecteur déboussolé assiste au pèlerinage physique et psychologique d'un quadragénaire parisien asphyxié par le poids d'une écrasante monotonie et à la recherche d'une jeunesse perdue. Cet homme, paralysé entre deux femmes, deux villes et deux âges, va entraîner le lecteur dans les méandres tortueux d'une prise de conscience sillonnant en tous sens les sentiers de l'espace-temps. Cette odyssée romanesque retraçant l'itinéraire d'une psyché tourmentée incite le lecteur à s'élancer dans le train en marche de l'évolution d'une pensée. En rejoignant le long convoi ferroviaire de *La Modification*, Butor nous lance une invitation pour un voyage initiatique parsemé de paysages intertextuels et réflexifs menant à un questionnement permanent. La profonde modification de la littérature opérée par Butor affecte également la dynamique de la prochaine œuvre au programme.

Au fil des pages de *Degrés*, le lecteur part à la découverte de la conquête de l'Amérique dans le cadre de la description détaillée d'un cours d'histoire dans un lycée parisien, lieu par excellence de la libre circulation du savoir. Trois narrateurs successifs brossent un tableau de l'enseignement et de la culture française à partir d'une « machinerie descriptive »<sup>5</sup> d'une classe de seconde. Ce dessein à visée quasi encyclopédique répond essentiellement au besoin de Pierre Vernier de livrer une représentation structurée du monde qui l'entoure. Or, ce projet ne semble-t-il pas condamné avant même d'avoir vu le jour ? Comment saisir toutes les stratifications entrecroisées d'une réalité multidimensionnelle sans négliger la moindre particule d'information qui causerait l'avortement de l'entreprise initiale ? Dans cette reconstitution de l'enseignement français, le lecteur est confronté à un enchevêtrement inextricable de références littéraires et scientifiques façonnant un univers intertextuel hors du commun. Avançant au rythme d'un collage de citations, le lecteur découvre progressivement un ouvrage à la lumière de différents points de focalisation. Cette œuvre dépeignant la mise au monde d'un récit romanesque mort-né présage la rupture de Michel Butor avec le roman :

---

<sup>1</sup> BUTOR, Michel, *La Modification*, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », [1957] 2008.

<sup>2</sup> BUTOR, Michel, *Degrés*, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1960.

<sup>3</sup> BUTOR, Michel, *Mobile*, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1962.

<sup>4</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, quatrième de couverture.

<sup>5</sup> BUTOR, Michel, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire, Volume I, 1956-1968*, Éditions Joseph K., 1999, p.207.

Certains discutent pour savoir s'il faut mettre la rupture avant ou après *Degrés* : je ne sais pas !  
*Degrés* représente une espèce de charnière.<sup>1</sup>

Cette création polyphonique témoigne d'une volonté de rayonnement gravitationnel de la matière intertextuelle, fascination que l'on retrouvera également dans le troisième ouvrage analysé : *Mobile*.

Dans le deuxième volume de ses *Entretiens*, Butor avoue :

Dans *Mobile*, on se trouve devant quelque chose qui est apparu comme tout à fait nouveau, et par conséquent intolérable, comme un scandale.<sup>2</sup>

Pourquoi *Mobile*, cette œuvre protéiforme, a-t-elle suscité l'indignation d'un vaste lectorat et surtout de la critique littéraire ? Selon Barthes, « ce que *Mobile* a blessé, c'est l'idée même du livre »<sup>3</sup>. Cette étude est le couronnement d'un voyage de sept mois aux États-Unis, aventure pendant laquelle l'homme qui a révolutionné le roman français a été confronté à la monumentalité de l'espace américain. *Mobile* est donc le théâtre de la narration prenante d'une traversée inaugurale américaine dont Butor n'est pas revenu indemne. La criante nécessité de repenser la forme du livre a engendré la pulvérisation du genre romanesque. Aux antipodes du récit de voyage classique, *Mobile* « n'est pas le récit d'un voyage mais d'une infinité de voyages possibles à l'intérieur des États-Unis »<sup>4</sup>. Dans ce livre postromanesque, l'écriture à l'échelle microscopique de Butor s'appuie entre autres sur des fragments de citations, de textes et sur la technique picturale du collage. En juxtaposant de la sorte des éléments hétérogènes, des contrastes prononcés et des rapprochements inattendus surgissent tout au long de la lecture. Ce texte-collage, matrice organique d'écrits de voyages expérimentaux, aiguille les déplacements du lecteur à travers le vaste réseau d'une écriture substantiellement visuelle. Le lecteur, désarçonné par la poétique butorienne dans *Mobile*, titube à travers une narration éclatée. Pour tout lecteur intrépide, la conquête de l'Amérique va être accompagnée de l'impossibilité d'échapper à une œuvre mobile et ouverte.

Les trois œuvres sélectionnées dans le cadre de ce travail de recherche marquent indéniablement un tournant décisif dans la carrière de Michel Butor, ce que nous constaterons dans l'étude à venir. Même si celles-ci sont foncièrement individuelles, leurs structures

---

<sup>1</sup> BUTOR, Michel, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire, Volume II, 1969-1978*, Éditions Joseph K., 1999, p.151.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.181.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, p.260.

porteuses sont profondément gouvernées par le même principe de renouvellement esthétique.

Démarrons par le premier chapitre de ce travail de candidature qui se concentre sur les phénomènes d'interférence.



**CHAPITRE I<sup>er</sup>**  
**LES PHÉNOMÈNES D'INTERFÉRENCE**



## I.1 Autour de l'œuvre

*L'œuvre est la constitution du texte dans la conscience du lecteur.<sup>1</sup>*

Avant d'aborder tous les enjeux complexes soulevés par la lecture, il est indispensable de considérer la figure de celui par qui vraisemblablement tout se met en route : l'auteur. Tout commence-t-il réellement par l'auteur ? Tâchons de le comprendre dans les pages suivantes. Qu'est-ce qu'un auteur ?

L'auteur d'un roman est celui qui l'a écrit, qui en assure la paternité comme l'indique l'étymologie, *auctor*, celui qui montre son autorité (*auctoritas*) sur un texte.<sup>2</sup>

La place de l'auteur a toujours été une question hautement controversée dans la littérature. L'auteur — celui qui engendre l'œuvre — est non seulement responsable de son contenu intellectuel, mais aussi de sa forme et de son agencement. En ce sens, il est celui qui impose des choix et qui exerce un pouvoir — encore à définir — sur le livre dont il est le *pater*. Puisque « l'auteur est réputé le père et le propriétaire de son œuvre »<sup>3</sup>, il va sans dire que le lecteur ou le critique sont curieux de connaître son parcours biographique et psychologique dans les moindres détails afin d'éclairer d'une lumière nouvelle sa production littéraire. Dans *Le démon de la théorie*, Antoine Compagnon, écrivain et critique littéraire français, dénonce « le préjugé ordinaire [selon lequel] le sens d'un texte, c'est ce que l'auteur de ce texte a voulu dire »<sup>4</sup> et que nous pouvons « le savoir en faisant un effort »<sup>5</sup>. La compréhension du monde artistique se résume-t-elle à une question d'efforts déployés ou non ? Devons-nous considérer « ce que veut dire l'auteur »<sup>6</sup> ou plutôt « ce que veulent dire les mots »<sup>7</sup> ?

Roland Barthes, illustre sémiologue français, énonce explicitement que « le texte peut se lire sans la garantie de son père »<sup>8</sup> même si « d'une certaine façon [le lecteur] *désire* l'auteur »<sup>9</sup>. La compréhension du texte ne dépendant plus de la connaissance de la vie de

---

<sup>1</sup> ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. Philosophie et langage, (1976) 1995, p.49.

<sup>2</sup> STALLONI, *op.cit.*, p.21.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Points, coll. Essais, (Éditions du Seuil – 1984) 2015, p.76.

<sup>4</sup> COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Points, coll. Essais, (Éditions du Seuil – 1998) 2014, p.54.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>8</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.77.

<sup>9</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Points, coll. Essais, (Éditions du Seuil - 1973) 2014, p.39. | De la même façon, l'auteur recherche aussi la présence du lecteur.

l'écrivain, celui-ci se transforme instantanément en un « auteur de papier »<sup>1</sup>. De la sorte, l'œuvre ne se limite plus à « un aveu »<sup>2</sup> ou à « une [simple] confidence »<sup>3</sup> de l'auteur. Relevons au passage l'existence d'une différence significative entre « auteur » et « écrivain » jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle : l'auteur était « responsable d'un sens et d'un contenu » et l'écrivain « [se chargeait uniquement] de la mise en forme »<sup>4</sup>. Au cœur de l'histoire littéraire, la place de l'auteur a fréquemment fait l'objet d'interminables polémiques. Un premier débat incessant concerne l'intention de l'auteur, qui « n'a pas pu vouloir dire toutes les significations que les lecteurs attribuent aux détails de son texte »<sup>5</sup>. Quelle part de responsabilité incombe à l'auteur concernant le sens et la signification de son livre ? Le lecteur doit-il vraiment connaître son histoire de vie pour pouvoir pénétrer l'œuvre ? Pour certains, l'intention de l'auteur est synonyme d'une « candeur herméneutique [qui] finit par être démystifiée »<sup>6</sup>.

Dans une première ébauche de *La Recherche*, Marcel Proust s'élève avec véhémence contre la théorie de Sainte-Beuve. Qui n'a pas entendu parler du célèbre recueil *Contre Sainte-Beuve*<sup>7</sup> ? En 1954, il y propose des commentaires sur plusieurs auteurs profondément admirés : Balzac, Baudelaire, Flaubert ou bien encore Nerval. Au fil de cette analyse, il ne se gêne guère pour condamner sévèrement les idées de Sainte-Beuve s'appuyant entre autres sur l'intention poétique de l'auteur :

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode [...] qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas un « traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre [...], à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vies.<sup>8</sup>

Dans cet extrait, Proust stipule expressément que le *moi* créateur de l'artiste ne correspond nullement à son *moi* biographique. Toute tentative aspirant à éclairer une création

---

<sup>1</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.77.

<sup>2</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.55.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>4</sup> STALLONI, *op.cit.*, p.21.

<sup>5</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.104.

<sup>6</sup> ISER, *op.cit.*, p.6.

<sup>7</sup> Recueil publié à titre posthume.

<sup>8</sup> PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, 1908-1909, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p.221-222.

artistique à travers des éléments biographiques de l'auteur se révèle infructueuse. Dans la lignée de Sainte-Beuve, d'autres auteurs ont développé la théorie préconisant la proclamation de l'auteur comme garant du sens de son œuvre. Citons en particulier les propos de l'historien littéraire Gustave Lanson :

[...] La tâche propre et principale de l'histoire littéraire est de ne point juger les œuvres par rapport à nous, selon notre idéal et nos goûts, d'y découvrir ce que leur auteur a voulu y mettre, ce que leur premier public y a trouvé, la façon réelle dont elles ont vécu [...].<sup>1</sup>

Selon Lanson, si le lecteur d'aujourd'hui a envie de se familiariser avec *La Recherche* par exemple, il doit se mettre dans la peau d'un lecteur contemporain de Proust. Est-ce là bel et bien le but suprême de la littérature ? Dans « Histoire et histoire de l'art », Jauss revient sur le thème de « [...] la littérature en tant que mouvement dialectique de production, de réception et de communication [...] »<sup>2</sup>. L'historicité de la littérature réside dans le « caractère intersubjectif de la continuité »<sup>3</sup> :

[...] On ne peut dégager des phénomènes littéraires aucun lien objectif entre les œuvres qui ne serait établi par les sujets de la production et de la réception.<sup>4</sup>

Il explique qu'à chaque fois qu'un événement est « réexaminé par un observateur situé plus tard dans le temps, [il] peut prendre un autre sens encore ».<sup>5</sup> L'interprétation de l'œuvre d'art « reste ouverte et peut changer en même temps que les perspectives »<sup>6</sup>. L'œuvre littéraire ne peut être perçue dans toute son ampleur à un moment donné, « l'histoire ne peut être totalisée »<sup>7</sup> :

Le sens d'une œuvre d'art ne se constitue, lui aussi, qu'au fil du développement de sa réception ; ce sens n'est donc pas une totalité métaphysique qui se serait entièrement révélée lors de sa première manifestation.<sup>8</sup>

Selon Jauss, le passé nous « invite à le réassimiler »<sup>9</sup>. La tradition – et ainsi l'œuvre littéraire – ne peut se transmettre que dans la mesure où « elle présuppose la réception, partout où peut être constatée une "action" exercée par le passé dans le présent »<sup>10</sup>. Jauss avance aussi l'idée que la réception de l'œuvre « développe et justifie d'autres façons de

---

<sup>1</sup> LANSON, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965, p.62.

<sup>2</sup> JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1978, p.97. | Pensons à l'interaction entre l'auteur, l'œuvre et le public.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.116.

l'interpréter, de la remanier, de la poursuivre [...] »<sup>1</sup>. Retenons que « le passé est re-produit »<sup>2</sup> et qu'il ne « survit »<sup>3</sup> que grâce à « l'intérêt issu de la situation présente »<sup>4</sup>. Ainsi :

L'œuvre ancienne [...] a besoin d'être continuellement recréée par l'interprétation pour être arrachée du musée imaginaire et ouverte à la compréhension de notre temps présent.<sup>5</sup>

La réception de l'œuvre ne concerne donc pas seulement la première publication du livre. Elle se renouvelle inlassablement au fil des siècles : « le rapport entre le texte et le lecteur s'institue sous des modes très variables d'une époque à l'autre »<sup>6</sup> et « toutes ces métamorphoses appartiennent à l'essence authentique de la lecture »<sup>7</sup>. Les discours anti-lansonniens fusent de toutes parts. Au dire de Compagnon, « le texte a [...] un sens originel<sup>8</sup> [...], mais aussi des sens ultérieurs et anachroniques [...] »<sup>9</sup>. Chaque époque aborde le texte selon une manière particulière en le soumettant à des questionnements spécifiques. Par conséquent, les « interprétations qui en résultent laissent paraître une même œuvre chaque fois comme étant autre »<sup>10</sup>. N'oublions pas que « l'œuvre littéraire a son origine dans le regard que l'auteur porte sur le monde [...] »<sup>11</sup> :

Chaque texte littéraire porte en lui un regard sélectif du monde organisé au sein duquel il naît et qui forme sa réalité référentielle.<sup>12</sup>

Pourtant, les lecteurs altèrent « la mise en perspective [de ce] monde »<sup>13</sup> : les réceptions divergent sensiblement. La richesse de la lecture ne réside-t-elle pas dans le fait que chaque lecteur — et cela peu importe l'époque, l'âge ou le sexe — puisse interpréter une œuvre selon sa situation spécifique ? Eco constate :

[...] En réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre.<sup>14</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.133-134.

<sup>6</sup> ISER, *op.cit.*, p.137.

<sup>7</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 1955, p.270.

<sup>8</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.101. | Compagnon spécifie : « [...] Tous les commentateurs (ou presque tous) admettent l'existence d'un sens originel, mais tous ne sont pas prêts au même effort pour l'élucider. » La pluralité des significations d'une œuvre ne nous empêche pas de partir à la recherche de son sens originel.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>10</sup> ISER, *op.cit.*, p.6.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>14</sup> ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Points, coll. Points Essais, (Éditions du Seuil - 1965) 2015, p.17.

L'expérience de lecture est strictement individuelle et sans pareil. Deux lecteurs ne jalonnent jamais, avec la même « intensité »<sup>1</sup>, un parcours de lecture identique alimentant des réflexions similaires. Dans *Poétique du roman*, Jouve mentionne que « l'on sait comment et avec quels outils le lecteur se confronte au texte, [mais] reste à savoir ce qu'il en retire »<sup>2</sup>. De plus, si pour chaque lecture, il fallait recréer les conditions de réception du premier public, l'œuvre littéraire ne serait-elle pas dépourvue de tout intérêt ? En réduisant un livre à une signification recherchée par l'auteur, la littérature devient stérile : « c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité »<sup>3</sup>. Compagnon nous éclaire à ce sujet :

Les œuvres d'art transcendent l'intention première de leurs auteurs et veulent dire quelque chose de nouveau à chaque époque. La signification d'une œuvre ne pourrait pas être déterminée ni contrôlée par l'intention de l'auteur ou par le contexte d'origine (historique, social, culturel), sous prétexte que certaines œuvres du passé continuent à avoir pour nous de l'intérêt et de la valeur.<sup>4</sup>

Dans ce contexte, citons Alain Rabatel, qui distingue deux niveaux de prise en charge énonciative<sup>5</sup> :

L'énonciateur premier joue le rôle d'instance de prise en charge du discours et les énonciateurs seconds [...] assument la fonction d'instances internes de validation [...].<sup>6</sup>

La notion d'énonciateur interne au texte trace les contours d'un récepteur (énonciataire) interne à travers des stratégies d'énonciation. Le langage est orienté vers une destination précise. Quels sont les différents moyens linguistiques exploités par le locuteur pour marquer sa présence dans l'énoncé ? De quelle manière s'inscrit-il implicitement ou explicitement dans l'énoncé ? Quelle distance énonciative adopte-t-il ? Le linguiste Dominique Maingueneau écrit :

Tout discours peut être défini comme un ensemble de stratégies d'un sujet dont le produit sera une construction caractérisée par des acteurs, des objets, des propriétés, des événements sur lesquels il s'opère.<sup>7</sup>

Dans le dispositif d'énonciation, des stratégies particulières sont mises en place pour atteindre certaines finalités. L'observation des traces de la présence d'un énonciateur et des paramétrages de la production d'un message permet de découvrir si une stratégie

---

<sup>1</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p.19.

<sup>2</sup> JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, (1997) 2007, p.172.

<sup>3</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.45.

<sup>4</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.98.

<sup>5</sup> RABATEL, Alain, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur ». In : *Linha d'Água*, n.26 (2), 2013, p.161. | Rabatel explique que l'énonciateur doit être considéré « comme la source des points de vue ».

<sup>6</sup> *Art.cit.*, p.161.

<sup>7</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, 1987, p.18.

(co-)énonciative est recherchée. Dans *Les lieux de la communication*, Bernard Lamizet observe :

[...] Le destinataire de la communication assure la permanence de la relation d'identification entre l'énonciateur et lui. Il lui assure la permanence de la relation de communication en assurant une relation d'identification à chaque énonciateur engagé dans la stratégie de communication.<sup>1</sup>

Retenons qu'un discours s'adresse toujours à un destinataire :

[...] Les stratégies de communication s'adressent à toutes formes de public, il y a toujours un destinataire disponible, quelle que soit la forme d'énonciation engagée dans la stratégie.<sup>2</sup>

En analysant les conditions de production d'un énoncé, la relation entre énonciateurs dans la co-construction linguistique devient plus compréhensible. Rabatel ajoute :

Cette dissociation des niveaux [...] éclaire les stratégies dialogiques de positionnements par redoublement et dédoublement énonciatifs [...].<sup>3</sup>

Nous assistons à un dédoublement des instances. L'existence d'une intention première provenant de l'auteur n'est donc pas exclue. Cependant, celle-ci ne cesse de se transformer au fil du temps et des interprétations, « [qui sont] indispensable[s] à la perception du texte dans son ensemble »<sup>4</sup>. Iser spécifie que l'œuvre d'art incarne « la représentation des valeurs dominantes d'une époque et [...] prive le texte de sa dimension pragmatique »<sup>5</sup>. Or, même si certaines œuvres littéraires échappent au pouvoir destructeur du temps, cela ne signifie aucunement que l'œuvre ne peut pas se charger de significations nouvelles. Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot ose même avancer que « lire, voir et entendre l'œuvre d'art exige plus d'ignorance que de savoir »<sup>6</sup>. L'ignorance permet donc au lecteur de vivre au plus près une expérience de lecture personnelle dans laquelle il forme ses propres idées au lieu de juste reprendre ce qui a déjà été dit, au lieu d'essayer de revivre ce qui a déjà été décrit : « [...] La signification du texte tient essentiellement à la façon dont le lecteur réel va adopter [le] rôle qui lui est réservé »<sup>7</sup>.

Quant à Compagnon, il garantit que « les grandes œuvres sont inépuisables ; chaque génération les comprend à sa manière : cela veut dire que les lecteurs y trouvent de quoi

---

<sup>1</sup> LAMIZET, Bernard, *Les lieux de la communication*, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1992, p.299.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.299.

<sup>3</sup> RABATEL, *art.cit.*, p.161.

<sup>4</sup> ISER, *op.cit.*, p.41.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>6</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.252.

<sup>7</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.175.

éclairer un aspect de leur expérience »<sup>1</sup>. Logiquement, chaque lecteur aborde un livre en y projetant ses préoccupations et se concentre sur un aspect singulier de l'œuvre, qui n'est pas toujours le même, car « la lecture est empathique, projective, identificatoire »<sup>2</sup>. L'attention prêtée à une œuvre par les nouvelles générations est bien la preuve que « le sens ne peut pas être arrêté par l'intention de l'auteur ni par le contexte originel »<sup>3</sup>.

Quelle est la différence entre le sens et la signification d'un texte ?

Le sens est singulier ; la signification, qui met le sens en relation avec une situation, est variable, plurielle, ouverte, et peut-être infinie.<sup>4</sup>

Dans ce passage, Compagnon fait bien évidemment référence aux propos de Hirsch dans *Validity in Interpretation*. Le sens et la signification peuvent être ainsi synthétisés :

- a) Que veut dire ce texte ?
- b) Quelle valeur a ce texte ?

Dans le premier exemple, la réponse est toujours la même. Dans le second par contre, la signification dépend de « ce qui change dans la réception d'un texte »<sup>5</sup>. Certains critiques refusent d'attribuer un double rôle à l'auteur : celui du « producteur » et de l'« explicateur »<sup>6</sup>. Compagnon note ceci :

À l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature [...].<sup>7</sup>

La littérature devient cette voix inconnue qui parle, qui nous raconte une histoire. Le sujet dont émane cette voix n'est pas déterminé. La littérature se mue en un être impersonnel dès l'instant où « l'auteur cède [...] le devant de la scène à l'écriture, au texte »<sup>8</sup>.

Dans l'article « Écrire la lecture », Barthes apostrophe son lecteur en ces termes :

Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ?<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.101.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>6</sup> Barthes contribue largement au renversement de l'auteur.

<sup>7</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.55.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>9</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue, op.cit.*, p.33.

Ultérieurement, nous allons justement nous focaliser sur ces moments privilégiés où le lecteur « lit en levant la tête » et où il est encouragé « à entendre autre chose »<sup>1</sup>. Cet arrêt temporaire est souvent provoqué par des interférences de lecture, qui peuvent revêtir différentes formes. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes se livre :

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge.<sup>2</sup>

Que se produit-il entre l'instant où le lecteur lève la tête et celui où il se replonge dans le livre ? La déchirure béante du texte n'apporte-t-elle pas une plus-value latente à l'œuvre littéraire ? « Lisez lentement, lisez tout »<sup>3</sup>. Le plaisir du texte peut-il se ressentir lors d'une expérience de lecture précipitée ? Cette forme de lecture est ambivalente : elle est « irrespectueuse »<sup>4</sup>, puisqu'elle coupe le texte, et en même temps, « éprise »<sup>5</sup>, puisqu'elle y revient et s'en nourrit. Paradoxalement, le fait de « ne pas dévorer, [de] ne pas avaler, mais [de] brouter, [de] tondre avec minutie »<sup>6</sup> le texte permet d'en rendre la signification moins hermétique. Plus loin, nous analyserons dans quelle mesure cette distanciation se révèle nécessaire pour « interroger [sa] propre lecture »<sup>7</sup>.

Dans « Écrire la lecture », Barthes dénonce aussi de nouveau la pratique séculaire enveloppant l'auteur : « [...] Depuis des siècles, nous nous intéressons démesurément à l'auteur et pas du tout au lecteur »<sup>8</sup>. L'intérêt que la critique littéraire a toujours témoigné pour l'auteur est excessif et injustifié. Les recherches ont toujours été animées par les mêmes questions : « Pourquoi un auteur a écrit son œuvre, selon quelles pulsions, quelles contraintes, quelles limites [?] »<sup>9</sup> Cet attachement quasi exclusif à l'auteur s'accompagne souvent d'un sentiment de déception et de frustration, car tous ces doutes restent souvent suspendus dans le vide et si réponses il y a, celles-ci relèvent dans la plupart des cas de la pure spéculation. En outre, est-il possible de cerner toutes les facettes de la création artistique et les motivations intrinsèques de l'auteur ? Une partie des réponses ne se trouve-t-elle pas dans son subconscient ? Lui-même, y a-t-il accès ? En perçant le mystère de l'œuvre, serions-nous

---

<sup>1</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p.36.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>4</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.33.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>6</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p.21.

<sup>7</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.* p.33.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.34.

enfin soulagés ou au contraire nos attentes seraient-elles déçues ? D'après Barthes, le lecteur a toujours été délaissé :

[...] L'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers [...].<sup>1</sup>

Précédemment, nous avons vu que pour certains, l'auteur est celui qui possède le livre : l'œuvre se soumet à son « autorité », il s'agit de *son* œuvre. Néanmoins, l'œuvre est également liée à ses lecteurs, qui profitent eux aussi d'un statut privilégié. Pour Compagnon, le lecteur est même « l'élément littéraire le plus urgent à examiner »<sup>2</sup>. Pendant longtemps, il a juste été celui ayant le droit réel de jouissance d'un bien, l'œuvre littéraire, appartenant à un autre, l'écrivain. Barthes explique « [qu'] on cherche à établir ce que l'auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend »<sup>3</sup>. Pourquoi la perception du lecteur serait-elle moins pertinente que celle de l'auteur ? Lorsqu'un auteur se penche sur un ouvrage, il doit « canaliser »<sup>4</sup> toute son énergie créatrice et la diriger dans un sens déterminé tout en évitant la dispersion. Le lecteur prend le contre-pied systématique de cette posture intellectuelle et méthodologique. En effet, la lecture « disperse »<sup>5</sup>. L'activité de la lecture oblige sans cesse le lecteur à suivre « [un] cheminement »<sup>6</sup> précis et presque préétabli. Nonobstant, ce parcours de lecture balisé est difficile à suivre sans s'engager dans quelques détours inattendus, mais nécessaires. Ces interruptions passagères permettent au lecteur « [d']associer au texte matériel [...] d'autres idées, d'autres significations »<sup>7</sup>. Ces multiples interférences déclenchant de nouvelles associations enrichissent considérablement l'expérience de lecture qui est intrinsèquement « transindividuelle »<sup>8</sup>. Dans l'article « De l'œuvre au texte », Barthes compare le lecteur à « un sujet désœuvré [et] vide [qui] se promène »<sup>9</sup>. Si le lecteur est vide, ne serait-ce pas à l'œuvre de lui redonner vie et vice-versa ? Dans ces conditions déterminées, le lecteur enrichit l'œuvre autant que l'œuvre enrichit le lecteur. Comment va-t-il s'y prendre pour opérer pleinement ce processus ? Le lecteur va « traverser »<sup>10</sup> l'œuvre, qui ne se définit

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>2</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.163.

<sup>3</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.34.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.75.

point par « une coexistence de sens »<sup>1</sup>, mais plutôt par une « explosion »<sup>2</sup>, une « dissémination »<sup>3</sup> de sens. Le sens de l'œuvre est éclaté et cela s'accompagne d'une réalité « multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés [...] »<sup>4</sup>. Dans ce paysage littéraire pulvérisé, chaque lecteur parcourt divers trajets, bute sur différents mots, questions, problèmes. Aucune promenade ne se ressemble : « [le texte] ne peut être lui que dans sa différence »<sup>5</sup>. Pour maints théoriciens, « l'auteur n'est autre qu'une stratégie textuelle »<sup>6</sup>. Qu'en est-il du lecteur ? Celui-ci ne réside pas en dehors de l'œuvre, mais il s'inscrit aussi à l'intérieur de l'œuvre. Il faut donc distinguer l'énonciataire qui est inscrit dans le texte et le lecteur « en chair et en os ». Le lecteur est une partie intégrante de la création au même titre que l'auteur ; il est « une fonction du texte »<sup>7</sup>.

L'un des plus célèbres articles de Barthes est assurément celui au « titre fracassant »<sup>8</sup> « La mort de l'auteur », dans lequel il définit l'écriture comme suit :

[...] L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir — et — blanc où vient de se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.<sup>9</sup>

L'écriture fait disparaître la présence surplombant l'œuvre de l'auteur en la décomposant de façon à ce qu'elle ne puisse plus être reconstituée. Pour Barthes, l'écriture commence quand « [un] décrochage se produit, la voix perd son origine [et] l'auteur entre dans sa propre mort »<sup>10</sup>. Quand l'auteur se lance dans la création d'une œuvre, il doit s'effacer pour laisser place à l'écriture. C'est comme si l'auteur devenait en quelque sorte l'instrument de l'écriture : l'auteur est passif et l'écriture active. Il explique que « l'auteur est un personnage moderne ». Pensons à la période du Moyen Âge :

On a pu dire qu'au Moyen Âge l'auteur n'existait pas, car bien des textes se diffusaient alors de manière anonyme ou sous une fausse attribution.<sup>11</sup>

L'auteur n'existait-il pas au Moyen Âge ? Si, bien évidemment, mais le texte occupait le devant de la scène et l'auteur se contentait de rester dans les coulisses. Aujourd'hui, ces

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>6</sup> ECO, *op.cit.*, p.76.

<sup>7</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.167.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>9</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.63.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>11</sup> DUVAL, Frédéric, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge*, Librairie Droz, 2007, p.14.

valeurs se sont inversées. Souvent, le nom de l'auteur apposé sur un livre décide de son succès. Duval porte à notre attention :

Dès qu'un auteur se sépare de son manuscrit, il n'exerce plus de contrôle sur la diffusion de son texte, qui peut subir toutes sortes de transformations.<sup>1</sup>

L'effritement de l'auteur implique que celui-ci n'a plus aucun pouvoir sur son œuvre et que le texte se réconcilie avec le lecteur. Compagnon affirme que l'explication « disparaît avec l'auteur, puisqu'il n'y a pas de sens unique [...] au fond du texte »<sup>2</sup>. L'œuvre est exposée à des modifications aléatoires opérées par les lecteurs. À propos des ouvrages du Moyen Âge, Duval ajoute que « considérer la lecture, c'est éviter une démarche philologique centrée sur la reconstitution d'un archétype et sur l'intention de l'auteur [...] »<sup>3</sup>. Cette réflexion ne s'apparente-t-elle pas à la pensée barthésienne ? Dans les années 60, ne sommes-nous pas en train d'opérer un retour vers le passé ? Oublier l'auteur et parler de la lecture « c'est aussi considérer que le texte [...] est essentiellement réécriture »<sup>4</sup>. Si le texte est réécriture, il n'a donc pas de forme fixe. Il est important de retenir qu'il est en perpétuelle « mouvance »<sup>5</sup> et qu'il « se présente comme une lecture actualisée ou prolongée d'autorités dont il se réclame et qu'il réécrit »<sup>6</sup>. Barthes nous fait également comprendre qu'il ne faut jamais considérer l'écriture comme un terrain vierge :

[...] L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles [...].<sup>7</sup>

Dans ce passage, l'écrivain devient celui qui réénonce. Quelle est alors sa mission ? Si tout a déjà été dit, avons-nous encore besoin de l'auteur ou sa présence est-elle superflue ? Oui, nous avons besoin de l'auteur, car il est celui qui assemble des éléments préexistants selon un arrangement déterminé pour former une nouvelle combinaison littéraire. L'imitation est aussi production d'éléments nouveaux. Si tout a déjà été dit, la seule chose qui change est la manière dont cela est dit, la disposition des idées et des mots. L'auteur « [...] puise une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>2</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.56.

<sup>3</sup> DUVAL, *op.cit.*, p.14.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>7</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.67.

écriture qui ne peut connaître aucun arrêt »<sup>1</sup> dans « un immense dictionnaire »<sup>2</sup>. Barthes définit « l'être total de l'écriture »<sup>3</sup> en utilisant les mots suivants :

[...] Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation [...].<sup>4</sup>

L'œuvre hybride abrite la littérature sans tenir compte d'une quelconque origine. Pendant longtemps, nous pensions pouvoir trouver le lieu de rassemblement de cette multiplicité dans l'auteur. Erreur :

[...] Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite l'écriture [...].<sup>5</sup>

La lecture est le lieu où l'œuvre se réalise, car « le texte est vécu en étant lu »<sup>6</sup>. Sans lecteur, l'œuvre aurait-elle encore lieu d'être ? Iser aussi affirme que « le lieu de l'œuvre littéraire est celui où se rencontrent le texte et le lecteur »<sup>7</sup>. Mais alors, le lecteur ne devient-il pas en quelque sorte « un auteur de substitution »<sup>8</sup> ? On parle aussi de co-énonciation, qui est « la coproduction d'un [point de vue] commun et partagé par deux locuteurs/énonciateurs »<sup>9</sup>.

Pour Iser, l'auteur représente le « pôle artistique »<sup>10</sup> et le lecteur le « pôle esthétique »<sup>11</sup> réalisant la « concrétisation »<sup>12</sup> de l'œuvre. Stalloni préfère parler de « pôles de production et de réception »<sup>13</sup> dans le schéma de la communication. À l'inverse de l'écrivain, le lecteur « se sent naïvement superflu »<sup>14</sup> ; il ne prend pas conscience que son acte de lecture parachève l'œuvre et qu'il devient ce que Blanchot nomme « un auteur à rebours »<sup>15</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>6</sup> ISER, *op.cit.*, p.50. | COMPAGNON, *op.cit.*, p.191 - Pour Compagnon, « les textes sont les lectures que nous en faisons ».

<sup>7</sup> ISER, *op.cit.*, p.49.

<sup>8</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.57. /183 | Plus loin, Compagnon se demande si l'esthétique de la réception n'est pas qu'une « tentative pour sauver l'auteur sous un emballage rénové ».

<sup>9</sup> RABATEL, *art.cit.*, p.174.

<sup>10</sup> ISER, *op.cit.*, p.48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>13</sup> STALLONI, *op.cit.*, p.31.

<sup>14</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.267.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.270.

Barthes ajoute que « [...] l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle [...] »<sup>1</sup>. Le texte doit arriver au lecteur pour exister<sup>2</sup>, car « [il] ne peut agir tant qu'il n'a pas été lu »<sup>3</sup> et sans ce processus de constitution, « le livre reste inerte »<sup>4</sup>. La réception est toujours située dans un contexte social, historique, culturel où le lecteur « est [...] ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit »<sup>5</sup>. Barthes conclut son célèbre article ainsi :

[...] Pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.<sup>6</sup>

Quelle est alors la fonction du lecteur ? Pour Jouve, le lecteur est « d'abord un rôle inscrit dans le récit, une place proposée à quiconque lit un roman [...] »<sup>7</sup> et il doit avoir une « maîtrise minimale du code linguistique »<sup>8</sup>. Puis, il faut tout de même nous demander par « quelles stratégies le roman [fait] entrer le lecteur dans son jeu »<sup>9</sup>. L'acte de lecture s'envisage essentiellement du point de vue de la réception, qui entraîne un mouvement de repli sur soi et un développement de la conscience critique. Jouve fait remarquer que « la relation au récit dépend pour une grande part de la dialectique distance/participation »<sup>10</sup>. En éliminant l'auteur, le lecteur apporte une nouvelle légèreté au livre qui s'est débarrassé du sérieux, du travail, des lourdes angoisses et de la pesanteur de toute une vie<sup>11</sup>. Cette action « [ne rend-elle pas] l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est ? »<sup>12</sup> L'œuvre correspond alors à un ensemble de virtualités dont certaines sont portées au niveau de la réalisation par la lecture.

Compagnon met en évidence que « la mort de l'auteur entraîne derrière elle la polysémie du texte, la promotion du lecteur, et une liberté du commentaire jusque-là inconnue [...] »<sup>13</sup>. Avant, la littérature était « tyranniquement centrée sur l'auteur, sa

---

<sup>1</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.69.

<sup>2</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.56. | Compagnon confirme : « [...] Le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, dans sa destination au lieu de son origine [...]. »

<sup>3</sup> ISER, *op.cit.*, p.13.

<sup>4</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.171.

<sup>5</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.69.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>7</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.155.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>10</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.159.

<sup>11</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.254.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>13</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.57.

personne, son histoire, ses goûts, ses passions »<sup>1</sup> ; ce n'est plus le cas à présent. Sous la plume de Barthes, le long « règne »<sup>2</sup> de l'auteur touche à sa fin. Il aborde un autre thème intéressant en rappelant la théorie proustienne :

Proust lui-même [...] se donna visiblement pour tâche de brouiller inexorablement [...] le rapport de l'écrivain et de ses personnages : en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui va écrire [...].<sup>3</sup>

Cela n'est pas sans rappeler *La Modification* et un certain Léon Delmont qui à la fin de son voyage se dirige inexorablement « vers ce livre futur et nécessaire dont [il tient] la forme dans [sa] main »<sup>4</sup>. Barthes associe la lecture à « une aventure »<sup>5</sup> et affirme que « la lecture est conductrice du Désir d'écrire »<sup>6</sup>. Quelques personnages de Butor sont des lecteurs et certains sont animés par cette volonté d'écrire. L'écriture peut-elle s'envisager sans la lecture et inversement ? Le lecteur est « le sujet tout entier »<sup>7</sup>, c'est lui qui est soumis à la pensée, il devient le support de « l'aventure lectorale »<sup>8</sup> et il est influencé par le livre. En contrepartie, le livre est soumis à son analyse subjective.

Que ce soit dans le cadre du mouvement du Surréalisme ou du Nouveau Roman, le lecteur assiste au processus de « désacralis[ation] »<sup>9</sup> de l'auteur, qui est désormais juste celui qui écrit. Il est au service du langage pour le retranscrire et son rôle s'arrête là : le roman veut s'écrire. Logiquement, si l'auteur n'est plus le centre de l'attention, mais l'acte de l'écriture, le texte « se transforme de fond en comble »<sup>10</sup>. Barthes souligne que « [l'auteur] est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant ». Quel est le devoir d'un père ? Quand l'enfant vient au monde, il doit essentiellement veiller à ce qu'il grandisse dans de bonnes conditions. À l'âge adulte, quand celui-ci est prêt à prendre son envol, le père doit avoir le courage de couper le cordon ombilical. Il en est de même pour l'œuvre littéraire. Lorsque l'auteur a tracé son point final, il doit la laisser prendre son envol et « il faut que l'œuvre achevée lui échappe »<sup>11</sup>. En quelque sorte, il « nourrit » l'œuvre

---

<sup>1</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.64.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>3</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.65.

<sup>4</sup> BUTOR, *La Modification*, p.286.

<sup>5</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.45. | Il nomme « aventure » la façon dont le plaisir vient au lecteur.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>8</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.174.

<sup>9</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.65.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>11</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.266.

jusqu'à ce que celle-ci puisse être autonome. Par la suite, le lecteur prend le relais. Dans la théorie barthésienne, le texte renvoie aussi à une dimension supplémentaire :

[...] Un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique [...], mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.<sup>1</sup>

Si l'auteur est le père de l'œuvre, ne pourrions-nous pas considérer que la culture en est la mère ? Pour Barthes, le texte de plaisir est clairement « celui qui vient de la culture, [qui] ne rompt pas avec elle »<sup>2</sup>. La mort de l'auteur soulève plusieurs problématiques, notamment celle de la destination de l'œuvre. L'auteur écrit un texte et le « jette [ensuite comme] une bouteille à la mer »<sup>3</sup>. Cette bouteille contient un message ; la bouteille bouchée est ensuite jetée à la mer sans destinataire précis, mais avec l'espoir que quelqu'un la trouve. Métaphoriquement parlant, le message de l'auteur ne sera peut-être jamais entendu. Par conséquent, Eco fait savoir « [qu'] un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif »<sup>4</sup>. Lorsque l'auteur crée un texte, il doit prendre en considération la réception de cette même œuvre en mettant au point « une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre »<sup>5</sup>. Pour Blanchot aussi,

ce qu'il faut dire, c'est que la part du lecteur, ou ce qui deviendra, une fois l'œuvre faite, pouvoir ou possibilité de lire, est déjà présente, sous des formes changeantes, dans la genèse de l'œuvre.<sup>6</sup>

Plus loin dans sa réflexion, Eco précise même « [qu'] un texte n'est pas autre chose que la stratégie qui constitue l'univers de ses interprétations »<sup>7</sup>. L'interprétation d'une œuvre se réduit de moins en moins au sens du texte pour laisser place à l'analyse des « conditions de constitution du sens »<sup>8</sup>. Pourquoi une interprétation serait-elle plus « correcte »<sup>9</sup> qu'une autre ? Selon Iser, en nous intéressant au « potentiel d'action du texte »<sup>10</sup>, nous éradiquons

---

<sup>1</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.67.

<sup>2</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p.22-23. [Quelle est la différence avec le texte de jouissance ? Barthes répond : « [Le texte de jouissance est] celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. »

<sup>3</sup> ECO, *op.cit.*, p.65.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.65. | Pensons à l'énonciataire interne.

<sup>6</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.265.

<sup>7</sup> ECO, *op.cit.*, p.74.

<sup>8</sup> ISER, *op.cit.*, p.43.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.43.

« tout antagonisme entre significations compétitives »<sup>1</sup>. Ainsi, les discussions qui privilégient une interprétation plutôt qu'une autre n'ont plus lieu d'être : « [...] la cohérence peut être construite de diverses façons et investie de contenus différents »<sup>2</sup>. Soulignons cependant qu'il y a des interprétations qui ne sont pas correctes et qui sont contredites par le texte.

La critique procède à l'analyse d'une œuvre selon deux manières. Premièrement, elle fonctionne « au microscope »<sup>3</sup>, c'est-à-dire qu'elle se focalise sur les détails de l'œuvre pour l'éclairer<sup>4</sup>. Deuxièmement, elle fonctionne « au télescope »<sup>5</sup>. En d'autres termes, elle prend en considération « l'espace historique qui entoure l'auteur »<sup>6</sup>. Et le lecteur ? Ne circule-t-il pas dans un mouvement de va-et-vient entre un travail au microscope et un travail au télescope ? Plongé dans l'œuvre, il s'intéresse aux détails et lors d'un arrêt réflexif, il essaie de visualiser et d'appréhender tout ce qui environne le livre. Au moment où le lecteur lève la tête pour réfléchir à l'œuvre qu'il tient entre les mains, il écrit lui aussi le texte. Pensons aux concepts de l'énonciateur et du co-énonciateur.

Qu'est-ce que lire ?

Comment lire ?

Pourquoi lire ?<sup>7</sup>

Ces questions — amorçant l'écrit de Barthes pour la *Writing Conference* de Luchon de 1975 — s'inscrivent en plein cœur de la problématique associée à la lecture, qui est « un champ pluriel de pratiques dispersées »<sup>8</sup>. Barthes déclare « [qu']il n'y a pas la possibilité de décrire des *niveaux* de lecture, parce qu'il n'y a pas la possibilité de clore la liste de ces niveaux »<sup>9</sup>. La lecture possède plusieurs étages, mais nous ne savons pas combien de marches il faut gravir pour progresser et atteindre le degré suivant. Notre seul et unique point d'ancrage est « [l'] origine de la lecture graphique »<sup>10</sup>. Barthes poursuit son raisonnement :

[...] On ne sait où arrêter la profondeur et la dispersion de la lecture : à la saisie d'un sens ? Quel sens ? Dénoté ? Connoté ?<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>3</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.33.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.33. [Barthes indique qu'il s'agit du détail « philologique, autobiographique ou psychologique de l'œuvre ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.39.

Comment savoir où fixer la limite ? Le sens dénoté fait référence à chaque élément objectif et stable du sens d'une unité lexicale, indépendamment du contexte. Si le lecteur s'arrête à la dénotation, le texte reste pour ainsi dire fermé. Par contre, s'il considère le sens particulier qu'épouse un mot en plus de son sens ordinaire, il « [pose] un droit au sens multiple et [libère] la lecture [...] »<sup>1</sup>. Eco fait remarquer que le lecteur possède ce droit, car « *textuellement* la connotation est activée »<sup>2</sup>. La libération de la lecture n'est-elle pas recherchée par l'auteur ? Le lecteur doit s'activer et rechercher « les codes de l'émetteur »<sup>3</sup>. Cependant, il est très difficile de savoir « jusqu'où »<sup>4</sup> il peut mener « ce trajet communicatif »<sup>5</sup>, car cela est intimement lié à chaque expérience de lecture. Barthes note ceci dans « Sur la lecture » :

[...] La lecture, ce serait en somme l'hémorragie permanente, par où la structure [...] s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait, conforme en cela à tout système logique qu'en définitive rien ne peut fermer [...].<sup>6</sup>

L'auteur s'efforce de construire une charpente solide soutenant son œuvre. Or, celle-ci cède sous le poids de la lecture. Barthes compare la lecture à une hémorragie qui ne peut être endiguée. Étant abondant et incontrôlable, « le mouvement du sujet et de l'histoire »<sup>7</sup> ne cesse de se développer. Ainsi, « la lecture, ce serait là où la structure s'affole »<sup>8</sup>.

La littérature permet uniquement une communication *in absentia*. Lorsque l'auteur rédige son texte, le lecteur est absent. Il en est de même lorsque le lecteur se lance dans la lecture d'un livre : l'auteur est absent. Même s'ils ne se rencontrent à aucun moment, l'un ne cesse jamais de guetter la présence de l'autre. L'auteur écrit en fonction d'un « lecteur modèle »<sup>9</sup> et le lecteur lit en fonction d'un « auteur modèle »<sup>10</sup> ; tous deux se dessinent en filigrane. Le lecteur s'interroge sur les intentions de l'auteur et l'auteur sur l'aptitude interprétative du lecteur. Eco assure :

L'hypothèse formulée par le lecteur empirique à propos de son Auteur Modèle semble plus fondée que celle que l'auteur empirique émet à propos de son Lecteur Modèle.<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.39.

<sup>2</sup> ECO, *op.cit.*, p.78.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>4</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.39.

<sup>5</sup> ECO, *op.cit.*, p.79.

<sup>6</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.48.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>9</sup> ECO, *op.cit.*, p.61.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.77.

Rappelons le concept du dédoublement des instances. Lors de la conception de son œuvre, l'auteur ne peut imaginer qu'un lecteur modèle. Il lui est impossible d'accéder à une manifestation concrète de sa présence. Spécifions que l'auteur modèle porte une question à l'ordre du jour : « Qu'est-ce que je veux faire de ce texte ? »<sup>1</sup>. Pour le lecteur en revanche, cela se présente d'une manière tout à fait différente étant donné que l'objet-livre qu'il tient entre ses mains a été entièrement pensé par l'auteur. Page après page, il prend acte des choix effectués par celui-ci. Dans *Lector in fabula*, Eco présente le lecteur comme un organe vital du processus de signification. Dans l'analyse sémiotique « Le Lecteur Modèle », il écrit :

Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire.<sup>2</sup>

Le lecteur a un devoir, une obligation : actualiser ou réaliser des potentialités. Chaque fois qu'un lecteur donne vie à un ouvrage à travers l'opération de la lecture, il procède en quelque sorte à une mise au jour du contenu de l'œuvre, qui « [est déterminée] par les dispositions individuelles du lecteur et par le code socioculturel auquel il est soumis »<sup>3</sup>. Comme dans tout système, si cette « actualisation »<sup>4</sup> ne s'effectue pas, le risque est que le système soit considéré comme obsolète. Duval renchérit en expliquant que la « "mouvance" du texte est le fruit d'une lecture et prépare les lecteurs à venir »<sup>5</sup>. En résumé, le texte est réanimé à chaque lecture : « Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, - cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive »<sup>6</sup>.

Si l'œuvre n'est pas constamment actualisée par le lecteur, peut-elle exister ? Eco accentue qu'un « texte est [toujours] incomplet »<sup>7</sup> étant donné qu'il doit être actualisé par le destinataire. Peu importe le genre de l'œuvre, « le destinataire est toujours postulé »<sup>8</sup>. Le lecteur devient la condition de « [la] propre potentialité significatrice »<sup>9</sup> du texte. Précisons que le type de lecteur postulé nous permet d'établir l'identification de « la visée du récit, ses

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>3</sup> ISER, *op.cit.*, p.11.

<sup>4</sup> ECO, *op.cit.*, p.76.

<sup>5</sup> DUVAL, *op.cit.*, p.14.

<sup>6</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.254.

<sup>7</sup> ECO, *op.cit.*, p.61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.64.

intentions, et l'idéologie dans laquelle il s'inscrit »<sup>1</sup>. Nous retrouvons l'idée de la visée, de l'intention(nalité) dont on ne peut pas se séparer.

L'importance du destinataire apparaît déjà dans le schéma de Jakobson, modèle décrivant les six fonctions du langage. Nous y apprenons que « le message requiert un CONTACT, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication »<sup>2</sup>. La fonction conative, centrée sur le destinataire<sup>3</sup>, attire davantage notre attention :

La fonction conative (du latin *conatio*, tentative) marque l'orientation vers le *destinataire*, sur lequel on s'efforce de produire un effet [...]. [Elle] s'affirme lorsqu'elle s'adresse au destinataire dans le but de lui faire adopter un comportement [...].<sup>4</sup>

Le texte veut produire un effet sur le lecteur et lui faire adopter un comportement. Lequel ? Pour Eco, celui qu'il nomme le lecteur modèle est indispensable dans le contexte de l'actualisation mentionnée ci-dessus :

Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.<sup>5</sup>

Sans le lecteur, le texte n'accomplit pas sa destinée. C'est comme s'il essayait une défaite en étant dans l'impossibilité de dévoiler son contenu caché. Son plein épanouissement dépend de chaque expérience de lecture, mais chaque lecture est contrainte :

Dans l'activité de lecture le lecteur est mis en présence de représentations culturelles du monde dont il doit s'emparer à travers une communication sociale. [...] Les représentations sociales ont [...] un caractère « enveloppant » qui prédétermine les phénomènes de compréhension.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.163.

<sup>2</sup> JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963, p.219-220.

<sup>3</sup> Nous pourrions aborder cela sous l'angle de la fonction pragmatique. Dans ce contexte, citons John Searle, qui dans *Les Actes de langage* (1972) et *Sens et Expression* (1982) développe la théorie d'Austin figurant dans *How to do things with words* (1962). Selon Searle, les actes de langage sont basés sur la notion d'intentionnalité : la fonction du langage est d'agir sur le monde et non point juste de le décrire. À travers les actes de langage, le locuteur a pour but d'exercer une action sur l'interlocuteur.

<sup>4</sup> TILLEUIL, Jean-Louis (sous la direction de), *Théories et lectures de la relation image-texte*, E.M.E. & Intercommunications S.P.R.L., 2005, p.33.

<sup>5</sup> ECO, *op.cit.*, p.77.

<sup>6</sup> BEGUIN- VERBRUGGE, Annette, *Images en texte, Images du texte, Dispositifs graphiques et communication écrite*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.16.

La lecture est un « lieu de contrainte qui préserve cependant une marge de liberté pour l'interprète »<sup>1</sup>. Dans *L'Écriture emprisonnée*, Jean Bessière écrit à propos de l'œuvre qui « découle de la contrainte »<sup>2</sup> :

[...] Lire ou ne pas lire la contrainte. [...]

[Il n'y a] qu'une alternative : lire l'histoire et faire fi de ce qui la construit ou lire la règle et faire fi de ce qu'elle raconte.<sup>3</sup>

Le lecteur va-t-il essayer de se libérer des contraintes ou va-t-il les subir ? N'y a-t-il pas un autre chemin à suivre ?

Un autre point important est que l'emploi du terme « surface » appelle par la même occasion celui de « profondeur ». Celle-ci ne se borne pas à l'interprétation du lecteur. Non, elle réfère également à des inférences pragmatiques, « un tissu de non-dit »<sup>4</sup>, expression métaphorique empruntée à Ducrot :

« Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu.<sup>5</sup>

Le lecteur procède à une actualisation permanente de ce qui se passe au second plan de l'œuvre. Que ce soit dans la théorie de Barthes ou d'Eco, le texte « requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur »<sup>6</sup>. En collaborant, le lecteur intègre un système coopératif dans lequel il est pleinement lucide par rapport à son activité. De manière évidente, chaque collaboration aboutit à des résultats différents. Quelquefois, un lecteur a « un bagage sélectionné et restreint de connaissances »<sup>7</sup>, ce qui ne lui permet pas d'accéder à toutes les richesses du texte. Eco rajoute :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis [...].<sup>8</sup>

Les creux du texte — les petits espaces vides entre les mots que le lecteur doit remplir— semblent plus importants que le texte lui-même<sup>9</sup>. Selon Eco, « le texte est un mécanisme paresseux [...] qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>2</sup> BESSIÈRE, Jean, *L'Écriture emprisonnée*, L'Harmattan, 2007, p.29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>4</sup> DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972 cité in Eco, *op.cit.*, p.62.

<sup>5</sup> ECO, *op.cit.*, p.62

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>9</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.182-183. | Dans « L'œuvre ouverte », cette réflexion est confirmée : « La liberté concédée au lecteur est en effet restreinte aux points d'indétermination du texte, entre les lieux pleins que l'auteur a déterminés. »

destinataire »<sup>1</sup>. Seul, le texte refuse l'effort, il évite le travail et recherche la facilité. L'activité de lecture recharge en énergie un mécanisme qui semble rouillé. Le plaisir de la lecture ne vient-il pas de certaines ruptures ou de certaines collisions ?<sup>2</sup> Dans *Le plaisir du texte*, Barthes dit que la jouissance du texte est inextricablement liée au « lieu d'une perte, [la] faille, la coupure, la déflation, le *fading* [...] »<sup>3</sup>. Au moment où le texte s'évanouit, il réclame la présence du lecteur pour opérer « une transformation »<sup>4</sup>. Il a besoin de lui pour « l'aide[r] à fonctionner »<sup>5</sup>. Le plaisir du texte et du lecteur semblent ainsi se situer entre « les deux bords de la faille [nets et ténus] »<sup>6</sup> ; or, les bords et la faille sont « imprévisibles »<sup>7</sup>. *Lecteur, reste sur le qui-vive !*

Suivant Eco, la paresse est indissociable de la notion d'ouverture. Pourquoi ? Si le texte refuse de remplir son rôle tout seul, il délègue ce pouvoir au lecteur qui alors est face à une « liberté offerte »<sup>8</sup> : la liberté d'interpréter le texte, de remplir les failles du texte, de comprendre le texte<sup>9</sup> selon « le champ de son savoir »<sup>10</sup>. Compagnon ajoute qu'il doit « combler les lacunes afin de lire, dans le texte actuel, les autres textes virtuels en filigrane »<sup>11</sup>. Eco lance un avertissement :

[...] Le lecteur qui présente une carence encyclopédique est attendu tôt ou tard au tournant.<sup>12</sup>

Son ignorance peut le placer à un moment ou à un autre dans une situation délicate. C'est comme si cette confrontation directe était inévitable. Lorsque l'auteur met en place sa stratégie textuelle, il « doit se référer à une série de compétences »<sup>13</sup> :

C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.<sup>14</sup>

Le lecteur modèle, comme son nom l'indique, sert en quelque sorte de prototype à tous les lecteurs à venir. Un ensemble de compétences est nécessaire à la compréhension du

---

<sup>1</sup> ECO, *op.cit.*, p.63.

<sup>2</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p.13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>4</sup> ISER, *op.cit.*, p.13.

<sup>5</sup> ECO, *op.cit.*, p.64.

<sup>6</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.17.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>8</sup> ECO, *op.cit.*, p.64.

<sup>9</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.174. | Compagnon affirme : « [...] Il n'y a pas de lecture innocente ou transparente : le lecteur vient au texte avec ses propres normes et valeurs. »

<sup>10</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.157.

<sup>11</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.172.

<sup>12</sup> ECO, *op.cit.*, p.67.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.68.

récit. L'auteur crée le lecteur modèle à travers des stratégies énonciatives<sup>1</sup> : il va « agir sur le texte de façon à le construire »<sup>2</sup>. Dans ce contexte, Eco se demande s'il est alors légitime de qualifier le texte de *paresseux*. Les apparences sont souvent trompeuses. Un travail bien fait est souvent celui dont les contours sont indéfinissables. Eco renchérit en procédant à une comparaison résolument ludique, mais très parlante. Il se demande si le texte est plutôt un puzzle ou un Lego. Dans le premier cas, le lecteur peut juste « obtenir un seul et unique type de produit fini »<sup>3</sup>. Si une pièce manque, le puzzle reste inachevé. Dans le second cas, le lecteur peut « construire toutes sortes de formes au choix »<sup>4</sup> :

Y a-t-il des textes qui jouent sur ces écarts, les suggèrent, les espèrent – et sont-ce là des textes « ouverts » aux mille lectures possibles, procurant toutes une jouissance infinie ? Et ces textes renoncent-ils à postuler un Lecteur Modèle ou en postulent-ils un de nature différente ?<sup>5</sup>

Dans la recherche du sens de l'œuvre, le « jeu », qui occupe une place privilégiée, fonctionne à plusieurs niveaux. D'un côté, « le texte lui-même *joue* », c'est-à-dire il repose sur un mécanisme de fonctionnement complexe, qui se déclenche lorsque le lecteur se plonge dans l'œuvre. D'un autre côté, le lecteur « *joue au* Texte »<sup>6</sup> et « *il joue le* Texte »<sup>7</sup>, l'activité de la lecture possède donc un caractère ludique et instructif. Cette réflexion nous conduit tout droit à ce que Barthes nomme *le plaisir du texte*. Il est important de ne pas seulement considérer l'œuvre comme « l'objet d'une consommation »<sup>8</sup>, mais d'en dégager « le plaisir de l'œuvre » et « le plaisir de la consommation »<sup>9</sup>. Nous pouvons parler « d'obscurantisme du plaisir »<sup>10</sup> quand les personnes boudent la lecture. Qu'est-ce que le plaisir du texte ? Le plaisir du texte s'associe à une « pratique » dans laquelle nous trouvons des éléments qui rendent notre moment de lecture confortable<sup>11</sup>. La jouissance du texte, au contraire, ne dépend d'aucun élément précis : « Tout se joue, tout se jouit *dans la première vue* »<sup>12</sup> et toute

---

<sup>1</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.155. | Jouve écrit : « [...] C'est le lecteur imaginé. Construit par le roman : il renvoie à la figure que l'auteur avait en tête lorsqu'il a élaboré son récit ».

<sup>2</sup> ECO, *op.cit.*, p.69.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>6</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue, op.cit.* p.78.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>10</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p.63.

<sup>11</sup> Exemples : lire chez soi - la lampe qui éclaire le livre.

<sup>12</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p.71.

« brèche »<sup>1</sup> inattendue du texte peut en être la source. Barthes est aussi d'avis que l'ouverture du texte est inséparable du concept de « jeu » :

Ouvrir le texte, poser le système de sa lecture [...] c'est surtout [...] amener à reconnaître qu'il n'y a pas de vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique ; encore le jeu ne doit-il pas être compris ici comme une distraction, mais comme un travail — d'où cependant toute peine serait évaporée [...].<sup>2</sup>

« Ouvrir le texte » suppose qu'avant, il était fermé<sup>3</sup>. Nous comprenons que l'authenticité du texte réside dans le jeu. Ici, il ne s'agit pas de considérer le texte en tant que divertissement, mais d'arrêter notre regard sur le mouvement du texte produisant un effet esthétique. Le texte se joue devant nos yeux. En outre, Barthes dénonce fermement les textes dits « fermés » : « Donner un Auteur à un texte c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture »<sup>4</sup>. Selon cette conception, le texte doit s'incliner devant l'auteur, qui est donc le cran de sûreté qui fixe le sens de l'œuvre. Or, en nous focalisant sur lui, nous risquons de passer à côté de l'essentiel : l'œuvre d'art. Si l'auteur est trouvé, le texte est-il expliqué ?<sup>5</sup> Visiblement, Barthes n'est guère de cet avis. Il précise :

[...] L'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens, mais c'est toujours pour l'évaporer [...].<sup>6</sup>

Il est inutile de vouloir percer le cœur de l'œuvre, car l'espace de l'écriture « n'a pas de fond »<sup>7</sup>. Ainsi, le lecteur n'accède jamais aux entrailles de l'œuvre. En arpentant l'espace textuel en tous sens, il se rend compte que le sens s'envole. Si nous privons l'œuvre de l'autorité souveraine de l'auteur, par la même occasion, nous en éradiquons son « secret »<sup>8</sup>. La présence de l'auteur semble donc nécessaire. Indiquons au passage ce que pense Eco à propos des textes fermés :

Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'une initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas d'être utilisé par lui, en douceur. Il s'agit là de violence plus que de coopération.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>2</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.35.

<sup>3</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.258. | Blanchot confirme : « Tel est le caractère propre de cette "ouverture" dont la lecture est faite : ne s'ouvre que ce qui est mieux fermé [...] »

<sup>4</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.68.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.68. | Le secret est « le sens ultime » de l'œuvre.

<sup>9</sup> ECO, *op.cit.*, p.71.

Pour Eco, l'entreprise du lecteur est à l'origine de l'ouverture du texte. Il partage le même avis que Barthes ou Compagnon pour qui « le lecteur a de plus en plus à fournir de son propre cru pour compléter le texte »<sup>1</sup>. Dans *L'œuvre ouverte*, Eco garantit que « l'interprète accomplit [l'œuvre] au moment même où il en assume la médiation »<sup>2</sup>. En d'autres termes, le lecteur doit manipuler et exploiter le texte et non le contraire. Notons que le lecteur fait obstruction à son bon fonctionnement. La lecture se fonde en quelque sorte sur le pragmatisme du lecteur. Eco se demande « jusqu'à quel point [l'auteur] doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative »<sup>3</sup>. En réalité, nous pouvons nous demander si l'auteur possède vraiment ce pouvoir de contrôle. Quand le lecteur est seul avec le livre, l'auteur peut-il encore se faire entendre ? Ce que l'auteur maîtrise est indubitablement la formation du lecteur modèle à l'intérieur de sa création au moment de l'élaboration de l'œuvre :

Son Lecteur Modèle, il se le construit en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clés, des renvois, des possibilités, mêmes variables, de lectures croisées.<sup>4</sup>

À quels lecteurs l'auteur désire-t-il s'adresser en particulier ? Doivent-ils posséder un savoir langagier développé ? Leur bagage culturel leur permettra-t-il de saisir le foisonnement des liens intertextuels lancés par le texte ? Seront-ils capables de voyager au-delà des mots tracés sur la page blanche ?

Dans l'histoire littéraire, à chaque fois qu'une référence à l'œuvre est faite, la figure de l'auteur et celle du lecteur ne sont jamais loin. Au lieu de considérer ces trois éléments de manière distincte, il faudrait les considérer comme faisant partie d'un tout et les lier « dans une même pratique signifiante »<sup>5</sup>. Dans la suite de ce travail, nous nous intéresserons aux phénomènes d'interférence autour de la lecture. Assez rapidement, nous constaterons que les intrusions d'auteur visent bien des fois à engager un dialogue avec le lecteur et « à orienter la lecture aussi bien au niveau local, par une série de procédés qui déterminent le rapport du lecteur au monde romanesque, qu'au niveau global, par la structure d'ensemble du roman »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.181.

<sup>2</sup> ECO, *L'œuvre ouverte*, *op.cit.*, p.17.

<sup>3</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Éditions Grasset & Fasquelle, (1979) 1985, p.72.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>5</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.78.

<sup>6</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.159.

D'un côté, « [casser] l'illusion fictionnelle [...] [et dénoncer] le texte comme artefact »<sup>1</sup> est de toute évidence un procédé de distanciation. D'un autre côté, les questionnements suscités par l'œuvre à ce moment-là semblent favoriser une « participation »<sup>2</sup> active du lecteur. Dans *Poétique du roman*, Jouve établit une liste énumérant les principaux procédés de distanciation :

- a) L'emboîtement des récits [...]
- b) Les procédés typographiques (mise en pages expressive, pointillés, italiques, capitales) qui rappellent la réalité textuelle du monde romanesque [...]
- c) Les titres de chapitre *rhématiques*, c'est-à-dire désignant le texte en tant que tel [...]
- d) L'intertextualité explicite (références culturelles, allusions) [...]
- e) La « monstration » des artifices du récit [...]
- f) Le vocabulaire traditionnel d'un genre [...]
- g) Le jeu avec l'onomastique, en particulier la valeur symbolique des noms [...]
- h) Le rappel de la situation de communication [...]
- i) La parodie qui, prenant pour cible un texte connu, s'inscrit dans un débat d'abord littéraire [...]
- j) La mise en abyme de l'objet-livre [...]<sup>3</sup>

Dans ce contexte, nous pouvons nous demander de manière légitime : qu'est-ce que la lecture ou plutôt qu'est-ce qu'elle n'est pas ?

La lecture n'est pas une conversation, elle ne discute pas, elle n'interroge pas. Elle ne demande jamais au livre et, à plus forte raison, à l'auteur : « Qu'est-ce que tu as voulu dire, au juste ? Quelle vérité m'apportes-tu donc ? » La lecture véritable ne met jamais en question le livre véritable [...].<sup>4</sup>

Que ce soit l'auteur ou le lecteur, tous deux doivent laisser faire l'œuvre et chacun doit vivre une expérience personnelle sans précédent et en tirer des conclusions. Au début, le lecteur tient « un "objet", une pure présence compacte »<sup>5</sup> entre ses mains et « l'œuvre est encore cachée »<sup>6</sup>. Finit-elle par se révéler ?

Le texte provient de sources différentes : « [...] il est entièrement tissé de citations, de références, d'échos : langages culturels [...], antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part [...] »<sup>7</sup>. S'intéresser à l'intertextualité signifie clairement mettre de côté la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.159. | Les textes de Butor ne visent nullement à conforter l'illusion référentielle ; Jouve cite *La Modification* comme exemple.

<sup>2</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.159.

<sup>3</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.160. | Dans ce travail, nous nous focaliserons essentiellement sur le d) et le j).

<sup>4</sup> BLANCHOT, *op.cit.*, p.256.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.255.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>7</sup> BARTHES, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.76.

question de la filiation du texte : « la notion d'intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l'auteur »<sup>1</sup>. En considérant l'auteur comme un Dieu tout puissant, tout est automatiquement ramené à lui. Néanmoins, lorsque nous adhérons au parti pris de l'émergence d'un nouvel acteur qui est le lecteur, l'importance de l'origine d'un texte s'estompe. D'une part, il faut repenser la figure de l'auteur traditionnelle et mettre l'accent sur le pouvoir de l'interprétation (actualisation ou réalisation de potentialités) et, d'autre part, il faut considérer les couples « auteur modèle » et « lecteur modèle » inscrits dans le texte (ou énonciateur et énonciataire internes). Toutes les interprétations ne se valent pas et ne miser que sur les pouvoirs « illimités » du lecteur est problématique.

L'intertextualité présuppose qu'un texte est en quelque sorte l'héritage d'une littérature millénaire, ce qui peut être constaté grâce à « la *compétence intertextuelle* [qui] comprend *tous* les systèmes sémiotiques familiers au lecteur »<sup>2</sup>. L'intertexte ne représente-t-il pas simplement « l'impossibilité de vivre hors du texte infini »<sup>3</sup> ? Dans cette perspective, « la lecture se présente comme une résolution d'énigmes »<sup>4</sup> par le lecteur-détective<sup>5</sup>. Or, ne pouvant embrasser tous les points de vue simultanément, la construction du récit l'oblige à se déplacer au fur et à mesure de son expérience de lecture : « c'est à travers la façon [...] dont il coordonne les différentes perspectives qu'il construit le sens du texte »<sup>6</sup>.

Analysons à présent comment « l'intertextualité se présente comme une façon d'ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, sur la bibliothèque. Avec elle, on est passé du texte clos au texte ouvert [...] »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.56.

<sup>2</sup> ECO, *op.cit.*, p.102.

<sup>3</sup> BARTHES, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p.51.

<sup>4</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.179.

<sup>5</sup> ISER, *op.cit.*, p.40. | Iser préfère qualifier le lecteur de « voyageur ».

<sup>6</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.163.

<sup>7</sup> COMPAGNON, *op.cit.*, p.128.

## I.2. L'intertextualité

*J'attends de mes lecteurs qu'ils m'éclaircent non seulement sur le sens de mes livres, mais aussi sur la façon dont je les fais. En particulier dans la façon dont je reprends des textes antérieurs pour les mettre en volume en les faisant jouer avec d'autres [...].<sup>1</sup>*

Un auteur. Trois œuvres de référence. Avant de nous atteler à la décomposition analytique du corpus butorien, nous nous focaliserons initialement sur plusieurs idées théoriques fondamentales qui rythmeront le mouvement de notre étude. Intertextualité, mise en abyme, réflexivité, spéularité : telle sera la terminologie qui stimulera particulièrement notre intérêt et qui nous guidera dans l'exploration de l'espace-livre.

De Bakhtine à Compagnon, en passant par Kristeva ou bien encore Barthes, de nombreux critiques, écrivains et théoriciens littéraires se sont penchés sur le concept complexe de l'intertextualité, qui « souligne l'impérieuse nécessité d'arracher le texte à une autarcie illusoire et d'ouvrir sur la Bibliothèque, l'entre-jeu des textes et des discours qui se croisent, s'alimentent et se relaient »<sup>2</sup>. Qu'est-ce que l'intertextualité, cette « notion ambiguë du discours littéraire »<sup>3</sup> ?

Officiellement, Julia Kristeva, sémiologue d'origine bulgare, est la première à avancer le terme d'« intertextualité » en France :

[...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*.<sup>4</sup>

Il n'est guère envisageable de réfléchir à la notion d'« intertextualité », popularisée par Kristeva dans les années soixante, sans avoir préalablement souligné l'influence déterminante des recherches théoriques entreprises par l'historien de la littérature russe Mikhaïl Bakhtine, qui redynamise le champ de la linguistique et de la stylistique « alors trop fermées sur le texte

---

<sup>1</sup> FABRE-LUCE, Anne, RAILLARD, Georges, « Du mouvement en littérature : entretien avec Michel Butor ». In : *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, Mobiles I, n.1, 1973, p. 7-23.

<sup>2</sup> COLAS-BLAISE, Marion. In : MAILLARD, Pierre, GAUTHIER, Robert, *L'intertextualité*, 24<sup>e</sup> Colloque d'Albi, Langages et Signification, CALS/CPST, 2004, p.133.

<sup>3</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Armand Colin, [2001] 2014, p.5.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.85.

clos »<sup>1</sup>. Fixons comme point de départ de notre excursus historique, une citation révélatrice extraite du livre *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique* :

Aucun mot n'est donné à l'artiste dans une sorte de virginité linguistique. Le mot est déjà fécondé par les situations vécues et par les contextes poétiques où il a été rencontré [...]. C'est pourquoi la création du poète, comme celle de tout artiste, n'est capable de procéder qu'à certaines réévaluations, qu'à certains changements d'intonations, qui seront perçus par lui et son auditoire sur le fonds d'évaluations et d'intonations anciennes.<sup>2</sup>

Au moment où l'écrivain manie sa plume, chaque mot tracé porte en lui non seulement les germes primitifs, mais aussi la gestation sans fin de sa propre histoire. Étant donné que tout terme regorge d'une multitude de réalités, il en est de même pour la langue qui s'inscrit dans un mouvement giratoire d'enrichissement progressif en fonction de son utilisation. Croire qu'un auteur réinvente cette matière préexistante semble donc chimérique, car celle-ci ne fait que se soumettre aux variations individuelles des auteurs au gré des saisons et des créations : « Mikhaïl Bakhtine n'aura de cesse de relier le texte à son contexte, à son auteur, et aux auteurs qui l'ont précédé »<sup>3</sup>. Le passé s'érige ainsi en solide rempart d'une langue fourmillante : la langue n'est pas vierge, c'est l'intention artistique qui est pure.

« Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique »<sup>4</sup> : sur ces mots, Bakhtine ancre historiquement le concept de « polyphonie » dans la tradition littéraire du XX<sup>e</sup> siècle en jetant concurremment les fondements de l'intertextualité. De nombreuses réflexions théoriques formulées dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* côtoient les zones limitrophes de l'intertextualité. Du grec 'poluphônia', « combinaison de plusieurs voix, de plusieurs parties dans une composition »<sup>5</sup>, la polyphonie est la « clé littéraire »<sup>6</sup> de nombreux romans traversés par un système unique de voix dialoguant ensemble.

En musique, « il faut entendre par polyphonie [...] plusieurs voix mélodiques, c'est-à-dire plusieurs voix chantant chacune une mélodie différente »<sup>7</sup>. La polyphonie musicale suppose la mise en place d'un couloir d'intercommunication entre des mélodies singulières se développant et se croisant toutefois dans un climat d'harmonie consonante. Il en est de

---

<sup>1</sup> GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses Marketing, coll. Thèmes & études, 2005, p.10.

<sup>2</sup> VOLOSHINOV, V.N. [pseudonyme de Bakhtine], « Les frontières entre poétique et linguistique » (1930), cité par TODOROV, Tzvetan in *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Seuil, 1981, p.275.

<sup>3</sup> GIGNOUX, *op.cit.*, p.10.

<sup>4</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Éditions l'Âge d'Homme, 1970, p.10.

<sup>5</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (1967), Dictionnaires le Robert, 2011, p.1958.

<sup>6</sup> BAKHTINE, *op.cit.*, p.23.

<sup>7</sup> MALCUZYNSKI, M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtine ou Sociocritique de la [Dé]raison polyphonique*, Éditions Rodopi, 1992, p.179.

même<sup>1</sup> pour « l'authentique polyphonie »<sup>2</sup> dans l'espace romanesque que Bakhtine caractérise par « la multiplicité de voix de conscience indépendantes et non confondues »<sup>3</sup>. Le caractère individuel des multiples voix « possédant chacune leur monde et se combinant [...] dans l'unité d'un événement »<sup>4</sup> est donc un premier élément à retenir. Plus loin, nous verrons que cet « événement » est matérialisé par la surface du roman où l'auteur dialogue avec le passé. Une deuxième composante essentielle se dévoile dans le passage ci-dessous :

Dans le roman polyphonique [...] il ne s'agit pas de la forme courante du dialogue, où la matière est enfermée dans une signification donnée [...].<sup>5</sup>

Que ce soit dans le travail dostoïevskien ou dans l'art butorien, la matière en fusion dans le moule de l'objet-livre bouillonne et traverse d'autres siècles, d'autres écrits littéraires, d'autres visions du monde. Bakhtine nous fait clairement comprendre que la notion de « polyphonie » emmène le lecteur à la rencontre d'un roman qui arrête d'être un « appui solide »<sup>6</sup> :

L'image de la polyphonie [...] montre seulement les problèmes nouveaux qui surgissent quand la construction d'un roman cesse de s'en tenir à l'unité.<sup>7</sup>

Dans la mesure où la vision littéraire de Butor, voyageur du Nouveau Roman, repose également sur « la conscience et l'interaction »<sup>8</sup>, ces propos annoncent « prophétique[ment] »<sup>9</sup> l'envergure des questionnements quasi identitaires liés au genre du roman et soulevés dans les ouvrages butoriens où « [des rapports de dialogue existent] entre tous les éléments de la structure romanesque »<sup>10</sup>.

Pour Bakhtine, la polyphonie définit particulièrement un type de texte, le roman, dans lequel « plusieurs points de vue incarn[ent] différents contenus du monde »<sup>11</sup> dans une relation « d'équipollence »<sup>12</sup>. Nous découvrirons que chaque fragment intertextuel illumine le sens profond de l'œuvre étudiée :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.180. | « [...] Les éléments constitutifs de la polyphonie musicale sont ceux-là mêmes qui viennent définir la polyphonie littéraire. »

<sup>2</sup> BAKHTINE, *op.cit.*, p.10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>9</sup> KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 1969, p.83.

<sup>10</sup> BAKHTINE, *op.cit.*, p.52.

<sup>11</sup> MALCUZYNSKI, *op.cit.*, p.180.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.180.

Chaque fil est porteur de son message particulier. Mais sans les accords comme piliers de base, la polyphonie dégènerait en cacophonie [...].<sup>1</sup>

Comme une bobine réceptrice, le livre est une surface géométrique autour de laquelle on a enroulé plusieurs fils textuels conducteurs. Dans cet écheveau emmêlé, chaque filament véhicule un message spécifique, original et unique. La polyphonie repose sur la mise en œuvre de procédés différents, dont certains accusent les contrastes et d'autres aspirent à une impression d'harmonie apparente. Même si les angles sont rabattus sans coutures visibles, la production d'un parfait accord semble utopique. Jacques Bres note ceci :

L'analyste distinguera donc, dans un énoncé dialogique, deux énoncés (au moins) et par conséquent deux systèmes d'énonciation, celui de l'énoncé enchâssant et celui de l'énoncé enchâssé.<sup>2</sup>

Ajoutons que l'énoncé enchâssé et l'énoncé enchâssant se révèlent grâce à différents marqueurs :

Cette relation entre énoncé enchâssé et énoncé enchâssant peut être marquée par différents outils linguistiques, tels que la négation, le détachement, le conditionnel (Bres 1998,1999).<sup>3</sup>

Le lecteur doit rester sur ses gardes pour ne pas passer à côté des signaux, qui tout comme pour l'allusion, concept étudié par Authier-Revuz, n'ont d'existence que si le lecteur les reconnaît. Pour que la polyphonie reste saisissable, les « coutures » doivent donc rester apparentes.

À l'origine des postulats de l'intertextualité, nous trouvons donc les travaux de Bakhtine particularisant les concepts clés de la « polyphonie » et de ce qu'il nomme le « dialogisme », plus précisément « la propriété que possède un énoncé d'entrer en relation avec d'autres énoncés »<sup>4</sup>. Ainsi, le roman peut être perçu comme un espace favorisant le dialogue entre une multiplicité de voix. Notons que « l'idée de dialogisme évolue au fur et à mesure que se construit une œuvre »<sup>5</sup>. Comme l'explique Bakhtine :

Tout discours est dirigé sur une réponse et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu. [...] Se constituant dans l'atmosphère du « déjà-dit », le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.180.

<sup>2</sup> BRES, Jacques, VERINE, Bertrand, « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté ». In : *Faits de langue* 19, p.162.

<sup>3</sup> DELAMOTTE-LEGRAND, Régine, *Dialogues, mouvements discursifs, significations*, EME éditions, coll. Sciences du langage, 2008, p.22.

<sup>4</sup> LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres*, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p.14.

<sup>5</sup> RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, coll. Corpus Littéraire, 2002, p.75.

<sup>6</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p.103.

Appliqué au genre du roman, ce raisonnement signifie que l'espace romanesque est marqué par l'ouverture sur l'autre, où une part d'imprévu et de risque se mêle à une source d'apprentissage inépuisable. Il ajoute :

[...] Toute causerie est chargée de transmission et d'interprétation de paroles d'autrui. On trouve à tout instant une « citation », une référence à ce que dit telle personne, à ce qu'on dit, aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures.

Chaque dialogue poursuit un mouvement binaire. D'un côté, il favorise la pérennisation du langage à travers la réutilisation des mots — Rabau souligne que « toute prise en compte de l'altérité est en même temps une transformation du discours de l'autre »<sup>1</sup> — d'un autre côté, dans le réseau communicationnel, chaque mot-phrase est filtré par le centre d'interprétation propre à chaque lecteur. Le langage se divise en plusieurs composantes qui ne cessent d'être en mouvement et cette « multiplicité du discours [est] portée par les mots »<sup>2</sup>. La dimension transformationnelle<sup>3</sup> joue un rôle important dans la mesure où le texte littéraire se forme à partir d'une combinaison inédite de textes antérieurs. Chaque citation subissant une inflexion particulière transforme le discours de l'autre et participe activement au processus de production du texte. Qui plus est, l'intertextualité métamorphose non seulement le texte en présence, mais il éclaire aussi d'un jour nouveau les autres textes.

Entre 1966 et 1968, Julia Kristeva présente la théorie bakhtinienne à l'occasion de la publication d'articles<sup>4</sup> dans les revues *Tel quel*<sup>5</sup> et *Critique* : « de Bakhtine à Kristeva, du dialogisme à l'intertextualité, [...] les phénomènes décrits sont les mêmes »<sup>6</sup>. Fortement marquée par la théorie du roman de Bakhtine, la méthode d'analyse littéraire de Kristeva se construit elle aussi dans un souci de prise en compte « [...] des strates différenciées et confrontées dans le signifiant feuilleté — multiplié — de la langue [...] »<sup>7</sup>. Comme toute confrontation n'est pas exempte de tensions, la réalité effective de la langue et du texte apparaît dès lors comme une combinaison complexe de couches superposées : sans le

---

<sup>1</sup> RABAU, *op.cit.*, p.76.

<sup>2</sup> SAMOYAUULT, *op.cit.*, p.11.

<sup>3</sup> Concept étudié par Bakhtine, Kristeva ou bien encore Genette.

<sup>4</sup> La majorité de ces articles a été publiée dans *Séméiotikè* (1969).

<sup>5</sup> La notion d'intertextualité est inextricablement liée aux travaux des théoriciens gravitant autour de la revue *Tel Quel* créée en 1960 par l'époux de Julia Kristeva, Philippe Sollers, qui écrit : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » in *Théorie d'ensemble*, textes réunis par Sollers, Seuil, 1971.

<sup>6</sup> SAMOYAUULT, *op.cit.*, p.13.

<sup>7</sup> KRISTEVA, *op.cit.*, p.18.

moindre doute, son étude porte aussi bien sur les structures profondes que sur les structures de surface du texte. Dans l'article « Le texte clos », Kristeva note à propos de la citation :

[...] La citation vient d'un texte écrit. La langue latine et les *autres* livres (lus) pénètrent dans le texte du roman directement recopiés (citations) ou en tant que traces mnésiques (souvenirs). Ils sont transportés intacts de leur propre espace dans l'espace du roman qui s'écrit, recopiés entre guillemets ou plagiés.<sup>1</sup>

Tout lecteur aguerri l'a bien compris : le roman est un espace pluridimensionnel qui héberge non seulement une œuvre en devenir, mais aussi les traces d'autres auteurs. Ces empreintes apposées sur le livre, qui se « [ressource] au contact de l'autre multiple »<sup>2</sup>, revêtent les formes les plus diverses et impliquent « différentes prises de position par rapport à l'emprunt »<sup>3</sup> : d'un côté nous trouvons la citation empruntée en toute connaissance de cause et placée entre guillemets, d'un autre côté, nous sommes confrontés, en reprenant les termes kristeviens, aux « traces mnésiques » comme de petits frémissements quasi imperceptibles. Combien de fois un écrivain éprouve-t-il cette vive impression de trouver un concept, une formulation ou tout simplement une idée alors même qu'il l'a enregistrée inconsciemment dans sa mémoire au cours de l'une de ses innombrables lectures ? Parfois, l'auteur ne se rend pas compte de la provenance de son emprunt ni même qu'il s'agit d'une reproduction mécanique et d'autres fois, il choisit volontairement de taire cette source. De nombreux auteurs, notamment Jacqueline Authier-Revuz, s'intéressent à cette « complexité énonciative »<sup>4</sup> et à la problématique « du discours comme produit de l'interdiscours »<sup>5</sup>, qui englobent de nombreux concepts comme celui de *la distanciation, des degrés de prise en charge* ou bien encore de *la polyphonie*<sup>6</sup>. Authier-Revuz écrit :

[Ces] formes linguistiques, discursives ou textuelles altè[ent] l'image d'un message monodique.<sup>7</sup>

Chaque discours n'est point exécuté par une seule voix, mais par une combinaison de plusieurs voix. Dans ce contexte, le discours de l'autre épouse de nombreux contours :

[...] Discours rapportés (direct, indirect, indirect libre), guillemets, italiques, citations, allusions, ironie, pastiche [...]<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>2</sup> COLAS-BLAISE, *op.cit.*, p.146.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>4</sup> AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s). In : *Langages*, 19<sup>e</sup> année, n°73, 1984. Les Plans d'Énonciation, sous la direction de Laurent Danon-Boileau, p.98.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.98.

Toutes ces formes « [s']inscrivent “de l’autre” dans le fil du discours »<sup>1</sup>. Quel jeu de correspondances entre *le dehors* et *le dedans* : l’interdiscours envahit l’espace de l’intradiscours<sup>2</sup>.

À bien des égards, Kristeva ne fait qu’insuffler un nouvel élan au noyau théorique bakhtinien en y greffant des précisions méthodologiques. Pour Bakhtine, « la structure littéraire n’est pas, mais [...] elle *s’élabore* par rapport à une *autre* structure »<sup>3</sup> ; Kristeva commente cette affirmation dans l’article « Le mot, le dialogue et le roman » :

[...] Le « mot littéraire » n’est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l’écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.<sup>4</sup>

Chaque mot apparaît alors comme une plaque tournante menant vers un nombre infini d’espaces textuels. Selon le bagage culturel, l’expérience personnelle et le degré d’attention porté aux mots au moment de la lecture, le lecteur va choisir de traverser un carrefour plutôt qu’un autre. Logiquement, chaque œuvre va se doter de significations variables tributaires de la réception de l’œuvre. D’après Kristeva, « Bakhtine situe le texte dans l’histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l’écrivain lit et dans lesquels il s’insère en les récrivant »<sup>5</sup>. Dans cette perspective, chaque ouvrage se présente conséquemment comme une réinterprétation de l’histoire et de la société dans un intervalle de temps englobant un passé lointain, un présent insaisissable et un futur indéfini. La vision kristevienne s’échafaude sur toutes « les articulations »<sup>6</sup> du mot, qui devient « le *médiateur* qui relie le modèle structural à l’environnement culturel (historique) »<sup>7</sup>. Celui-ci siège au cœur d’un espace textuel tridimensionnel embrassant « le sujet de l’écriture, le destinataire et les textes extérieurs »<sup>8</sup>. Dans son article renommé datant de 1966, Kristeva ajoute :

Le statut du mot se définit [...] :

*horizontalement* : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l’écriture et au destinataire, et

*verticalement* : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>3</sup> COLAS-BLAISE, *op.cit.*, p.83.

<sup>4</sup> KRISTEVA, *op.cit.*, p.83.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.84.

L'axe horizontal est inhérent au système gouvernant la lecture. Celui qui attire davantage notre attention est l'axe vertical, auquel chaque lecteur n'a pas toujours accès. L'axe vertical génère quelquefois des interférences rendant impossible une lecture linéaire sans la moindre perturbation, phénomène sur lequel nous reviendrons.

L'intertextualité suppose par conséquent que chaque texte soit construit comme un ensemble hétérogène de pavés littéraires formant un gigantesque patchwork artistique<sup>1</sup>. Par essence, tout texte semble, dans un mouvement de va-et-vient, s'imprégner d'autres textes et à son tour pénétrer « un espace textuel multiple [...] que nous appellerons espace intertextuel »<sup>2</sup>. Envisageant ce réseau de fils intertextuels, Kristeva déclare que « le roman polyphonique de [son] siècle se fait *illisible* [...] et intérieur au langage [...] »<sup>3</sup>. En tant que lecteur, quelle stratégie faut-il alors adopter pour déchiffrer ce qui à présent apparaît comme inaccessible, c'est-à-dire l'œuvre ?

Finalement, Kristeva aborde un autre thème intéressant :

[...] Un dialogue constant avec le corpus littéraire précédent [est] une contestation perpétuelle de l'écriture précédente<sup>4</sup>.

En convoquant les écrits du passé, l'écrivain s'affirme et s'ancre simultanément fermement dans l'Histoire en cours, voilà ce que Kristeva nomme « la négation comme affirmation »<sup>5</sup>. L'intertextualité est donc synonyme de tensions et revêt même une dimension polémique. Or, les enjeux de la négation ne s'arrêtent pas là. Mentionnons brièvement les Nouveaux Romanciers, ces « avant-gardes littéraires du XX<sup>e</sup>, qui font de la négation le moteur de leur appréhension du monde »<sup>6</sup>. Nous l'avons vu : ils contestent avec véhémence les valeurs du roman traditionnel. Dans son article « Quand nier, c'est agir », Marion Colas-Blaise explique :

[...] La force négative appelle à la *présence* en inscrivant en creux le comblement de l'absence qu'elle a elle-même créée, la restitution du contenu positif originel comme part manquante [...].<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.194. | En parlant du langage poétique, Kristeva déclare : « Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble. » Cette réflexion est aussi valable pour le roman.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>5</sup> *Ibid.* p.89.

<sup>6</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Quand nier, c'est agir vers une définition de la "textualité négative" ». In : *Nouveaux Actes Sémiotiques* (2014), 117, PULIM, p.2., consulté le 11 novembre 2018. URL : <http://orbilu.uni.lu/handle/10993/16716>.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.5.

Il est important de souligner que la négation « devient une force d'instauration »<sup>1</sup>. Dans les romans de Butor, nous verrons que certains éléments brillent par leur absence. Colas-Blaise se demande si la négation contribue « à une construction du sens alternative, qui [rend] compte, par exemple, de ce qui est *possible* »<sup>2</sup>. Vraisemblablement, la perception de l'espace d'accueil varie en fonction de la grille d'interprétation du lecteur : « [...] L'intertextualité impulse la réactivation du sens et participe au déploiement des virtualités sémantiques »<sup>3</sup>.

En 1974, Roland Barthes, figure majeure de la nouvelle critique, creuse les principaux concepts théoriques kristeviens dans l'article fondateur « Théorie du texte » rédigé pour l'*Encyclopédie Universalis*. Précisons d'abord la différence qu'il établit entre le texte, l'œuvre et le langage :

Le texte ne doit pas être confondu avec l'œuvre. Une œuvre est un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique [...] Dans telle ou telle œuvre, il y a (ou il n'y a pas) *du* texte : « L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage. » [...] Autrement dit, « le texte ne s'éprouve que dans un travail, une production » [...].<sup>4</sup>

Récapitulons. L'œuvre est confectionnée à partir de lambeaux textuels soigneusement choisis. Elle réalise des choix à partir du système de la langue. L'œuvre est clôturée, la langue est un système ouvert de possibilités :

Le langage parlé est le moyen de communication central et spécifique de l'espèce humaine. C'est également notre instrument privilégié pour manipuler les représentations mentales pour penser. [...] Le langage est né avec la parole [...].<sup>5</sup>

Qu'est-ce qu'une œuvre sinon une suite de « représentations mentales » couchées sur papier ? D'entrée de jeu, Barthes choisit un angle d'approche connexe en soulevant l'interrogation suivante : « Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante ? »<sup>6</sup> La réponse à cette question suit sans trop tarder :

C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique.<sup>7</sup>

Le texte se résume-t-il uniquement à « l'entrelacs d'un tissu » ? Dans quel but amorcer un article en interpellant le lecteur de la sorte ? Toute proposition de définition n'est en aucune façon anodine. Au contraire, chaque définition implique l'inclusion et l'exclusion à la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.1.

<sup>3</sup> COLAS-BLAISE, *L'intertextualité*, *op.cit.*, p.146.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland, « Théorie du texte » (1973). In : *Encyclopédie Universalis France S.A.*, Corpus 22, 2002, p.464.

<sup>5</sup> BOYSSON-BARDIES (de), Bénédicte, *Le Langage, qu'est-ce que c'est ?*, Odile Jacob, 2003, p.8.

<sup>6</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.461.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.461-462.

fois ; en résumé, un choix. Nous pourrions considérer la définition ci-dessus à l'envers. Pourquoi se limiter à la surface quand à chaque ligne le lecteur risque d'entrevoir et de jauger la profondeur du texte ? Le texte n'est guère synonyme de restriction ou bien encore d'encapsulage. Non, le texte est mû par une impulsion s'inscrivant dans la continuité linguistique, culturelle, temporelle, mais aussi, et surtout sociétale.

La fonction du texte n'outrepasse-t-elle pas son rôle de « sauvegarde » et « d'arme contre le temps [et] l'oubli »<sup>1</sup> ? Dans les soubassements complexes de chaque œuvre littéraire se cache en réalité une richesse insoupçonnée alimentée par n'importe quel lecteur potentiel.

Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss se penche sur « le concept d'actualisation ou de réactualisation »<sup>2</sup>. Il note ceci :

Dans le domaine de l'art, la réactualisation doit être fondée sur et par l'établissement conscient, réfléchi, d'un lien entre la signification passée et la signification présente des œuvres.<sup>3</sup>

Entre le passé et le présent, la signification de l'œuvre évolue en fonction du lecteur. De ce fait, il est nécessaire de prendre en considération « le rapport dialectique entre l'œuvre reçue et la conscience réceptrice »<sup>4</sup>. Celle-ci correspond à « la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre »<sup>5</sup>. « Le processus d'accueil d'un texte » varie d'un lecteur à l'autre. Chacun est guidé par tout un système de « valeurs littéraires [et] morales » qui lui sont propres. Celles-ci sont inextricablement liées à la mentalité de la société dans laquelle il vit, à ses intérêts, à sa culture, à son horizon<sup>6</sup>. Starobinski affirme :

[...] C'est toujours à partir de notre présent que nous essayons de reconstruire les rapports de l'œuvre à destinataires successifs [...].<sup>7</sup>

Un lecteur de 2019 lit-il une œuvre de Butor comme un lecteur de 1960 ? Cela est peu probable. Dans ce contexte, Jauss certifie :

[...] Cette réactualisation de l'art ancien peut être considérée comme un aspect de la totalisation du passé [...].<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.462.

<sup>2</sup> JAUSS, *op.cit.*, p.278.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.278.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.278.

<sup>5</sup> STAROBINSKI, Jean, *Préface*. In: JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, p.14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>8</sup> JAUSS, *op.cit.*, p.278.

Cette idéologie d'une vision totalisante permet non seulement de synthétiser un grand nombre d'éléments, mais aussi de prétendre à un développement continu de l'art. Jaus croit en « la vertu de pouvoir rendre au passé vie et jeunesse »<sup>1</sup>.

Selon Barthes, la lecture est investie d'une mission essentielle et vitale, qui est celle de « [...] restituer au langage son énergie active »<sup>2</sup>. Ne l'oublions pas, le langage est vivant et s'épanouit « au cœur de la pratique signifiante »<sup>3</sup>. Il nous fait comprendre à juste titre qu'il ne faut pas considérer le texte comme « le produit d'un travail », mais comme « le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur »<sup>4</sup>. L'auteur et son lecteur semblent enchaînés par un lien invisible et indissoluble. Toutefois, précisons que si le récepteur est un co-énonciateur, il y a toujours une marge de manœuvre et d'actualisation. Le mot « théâtre », provenant du grec *theatron* et signifiant « lieu de représentation », revêt ici toute sa signification. Métaphoriquement, le texte désigne le lieu où l'on regarde, contemple et vit une expérience unique. Pourquoi l'unicité est-elle garantie ? Voilà comment Barthes répond à cette question en apparence innocente :

[...] Le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production.<sup>5</sup>

Le lecteur comprend que le texte est une matière en mouvement qui ne s'enlise jamais dans une stagnation prolongée. Malgré sa forme fixe, nous découvrirons, en particulier dans *Mobile*, que la langue subit une constante fermentation, plus précisément des forces internes et externes à l'œuvre s'exercent sur la matière littéraire qui, dans une suite de phases distinctes de la création, se décompose pour mieux se reconstruire. Ainsi, l'œuvre littéraire s'inscrit dans un mouvement circulaire d'actualisation permanente et surtout nécessaire. En plaçant l'intertextualité au cœur de l'acte de lecture, Barthes renouvelle la conception traditionnelle de la littérature. Certes, les mots jaillissent de la plume de l'auteur, néanmoins, il s'agit bien du lecteur qui prolonge et démultiplie l'effet de son acte à l'infini. Barthes s'empresse d'ajouter que « [...] le signifiant appartient à tout le monde ; c'est le texte qui travaille inlassablement [...] »<sup>6</sup>. À de nombreuses reprises, il réfute vigoureusement la doctrine de la critique d'interprétation qui confère « un signifié global et secret »<sup>7</sup> au texte : pour lui,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.278.

<sup>2</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.463.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.463.

l'écrivain n'est en aucune manière le dépositaire des secrets impénétrables de l'œuvre. Qui plus est, il ne faut pas la considérer comme un produit figé, mais comme une production dotée d'un prologue et d'aucun épilogue. En outre, Barthes désigne le texte « comme un espace polysémique, où s'entrecroisent plusieurs sens possibles »<sup>1</sup>. Le texte s'égaré dans les dédales inextricables d'un réseau mobile de significations multiples dans un mouvement binaire de « déconstruction-reconstruction »<sup>2</sup>. Barthes ajoute :

[...] L'analyse textuelle récuse l'idée d'un signifié dernier : l'œuvre ne s'arrête pas, ne se ferme pas ; il s'agit [...] d'entrer dans le jeu des signifiants : de les énumérer peut-être [...], mais sans les hiérarchiser ; l'analyse textuelle est pluraliste.<sup>3</sup>

Le raisonnement barthésien poursuit un double objectif. D'un côté, nous devons retenir que l'œuvre est synonyme d'ouverture et non de cloisonnement et de compartimentage. D'un autre côté, elle se déploie dans un espace libre et pluriel régulé par un système reconnaissant l'existence de plusieurs modes de pensée. La littérature se conjugue au pluriel et rime avec plaisir des mots. Barthes affirme :

L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.<sup>4</sup>

Aux yeux de Barthes, le texte peut être assimilé à une plateforme multimodale utilisée pour la constitution de différentes combinaisons d'une série de fragments textuels. Ces bribes phrastiques proviennent d'ici et d'ailleurs, à savoir d'une littérature embrassant un passé exhumé qui se confond avec un présent atemporel. Si le texte est un tissu, chaque fil textuel peut être décousu et réutilisé pour suturer d'autres patchworks littéraires. À la manière d'un habile mathématicien, Barthes énonce une formule qui fait mouche : « Tout texte est un intertexte »<sup>5</sup>. Aucune exception ne semble donc être tolérée.

Le texte ne peut être perçu comme une forme figée dans le temps puisqu'il ne cesse de travailler. Un mot pris au hasard peut faire pousser un « arbr[e] d'associations »<sup>6</sup>, notamment au moyen de « la connotation [et de] la polysémie latente »<sup>7</sup>. Ici, l'intertextualité

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.465.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.464.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.464.

peut être comparée à un greffon, c'est-à-dire à la partie prélevée d'un autre corps littéraire. Si le lecteur perçoit cet organe transplanté, cette greffe est synonyme de succès. Barthes souligne clairement que la pratique textuelle repose sur un dispositif binaire : la fabrication de l'écrit et l'activité de lecture<sup>1</sup>. Au cours de notre pérégrination butorienne, nous croiserons une multitude de formes intertextuelles. Barthes n'hésite guère à pointer du doigt l'une des problématiques épineuses liées à l'intertextualité :

L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences, l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques données sans guillemets.<sup>2</sup>

Suivant les dires de Barthes, peu importe l'origine du texte, son existence individuelle est intrinsèquement liée à l'intertextualité. Il confirme explicitement que l'intertextualité est la condition nécessaire à l'émergence de chaque nouveau texte. Il serait excessivement simplificateur d'associer l'intertextualité à la seule question des sources. L'auteur laissant libre cours à sa créativité ne se rend pas toujours compte que sa production écrite est parsemée de fragments littéraires empruntés à d'autres écrivains. Dans le chapitre « Énonciation et tradition », le chercheur Jacques Fontanille nous apporte un éclaircissement au sujet de l'impersonnel de l'énonciation :

[...] La tradition est une propriété de la praxis énonciative [...] qui donne un accès direct, immédiat et crédible aux valeurs de l'origine. Mais il s'agit d'une énonciation impersonnelle, qui, à chaque relais, peut être réactivée sous forme personnelle.<sup>3</sup>

La parole ne cesse de se diffuser en continu. La production d'un énoncé soulève toujours indirectement la question cruciale de son origine. Or, un énoncé impersonnel n'a pas de sujet réel ou bien le sujet n'est pas déterminé. Fontanille précise qu'on « ne peut pas se passer d'un "impersonnel", d'une instance collective et débrayée qui garantit la fiabilité de la chaîne »<sup>4</sup>. Dans le discours collectif, les traces personnelles sont inexistantes. Or, ces *formules anonymes* sont nécessaires pour assurer le bon fonctionnement de la chaîne communicationnel. Il ajoute :

Mais il faut aussi, pour que la tradition fonctionne, que des énonciations personnelles viennent à chaque moment vivifier cet impersonnel ; la tradition n'est efficiente dans le présent,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.464.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.463.

<sup>3</sup> FONTANILLE, Jacques, « Énonciation et tradition ». In : *Corps et sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 2015. [Pas de pagination]

<sup>4</sup> *Ibid.*

justement, que parce que des énonciations personnelles peuvent l'actualiser et s'en réclamer, et parce que ces énonciations personnelles restent en tension avec l'impersonnel *sans se fonder en lui*.<sup>1</sup>

Le discours pris en charge par chaque individu s'oppose logiquement à tout ce qui a déjà été dit. Chaque énonciation s'inscrivant dans le présent permet d'actualiser le discours du passé.

Ce phénomène de mimétisme aveugle s'exécute sans l'intervention de la volonté et de la conscience : il s'agit plutôt d'un réflexe naturel qui semble inné. Certains esprits étriqués songeraient immédiatement à une imitation pure et simple. Or, Barthes nous fait comprendre qu'au lieu d'établir un lien entre cette pratique et un système de calque, il faudrait plutôt parler de « dissémination »<sup>2</sup>, c'est-à-dire que le langage antérieur et contemporain ne fait que se répandre en divers points sur un espace étendu : l'espace-temps. Colas-Blaise certifie :

Si l'intertextualité engage d'office une position spécifique par rapport au passé, parler *au moyen d'autres œuvres*, c'est mettre en avant surtout la continuité et rejoindre le modèle de la remémoration proustienne comme rattachement du passé à la sphère du présent.<sup>3</sup>

Qu'est-ce que le texte alors ? Ne pourrions-nous pas assimiler le texte à une machine littéraire à recycler ? L'auteur récupère consciemment ou inconsciemment la partie utile des informations qui l'intéresse afin de les réintroduire dans le cycle complexe de production de la littérature : le texte devient une épaisseur avec des strates de profondeur. Grâce à l'intertextualité, nous ne nous focaliserons pas seulement sur le volume textuel, mais nous essaierons d'étudier « sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants »<sup>4</sup>. En résumé, nous comprenons que l'œuvre littéraire est conçue comme une structure finie, le texte en revanche ne commence ni s'arrête à la première ou dernière page, mais « déborde »<sup>5</sup> cette ossature porteuse. En d'autres termes, il se répand hors des bords du livre : voilà ce que Barthes nomme « le texte au travail »<sup>6</sup>. Dans « Le texte et l'œuvre », nous lisons :

Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc. Les œuvres, dans certains cas, préparent elles-mêmes la subversion des genres [...].<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.463.

<sup>3</sup> COLAS-BLAISE, *art.cit.*, p.143.

<sup>4</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.464.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.464.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.464.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.464.

Cette clarification est essentielle dans la mesure où l'œuvre de Butor engage un « dialogue avec les arts »<sup>1</sup>. Par la suite, nous nous pencherons sur cet aspect fondamental de l'œuvre butorienne où l'écriture est systématiquement animée d'un souffle nouveau grâce à la peinture, à la photographie ou bien encore à la musique. Ainsi, le texte ne se limite pas seulement à l'écriture, mais à « une infinitude de langages » mettant en éveil notre sens visuel ou bien encore auditif à la manière de la madeleine de Proust. Barthes ajoute :

Si la théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts, c'est parce qu'elle [considère les œuvres] comme des productions perpétuelles, des énonciations, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre ; ce sujet est celui de l'auteur sans doute, mais aussi celui du lecteur. La théorie du texte amène donc la promotion d'un nouvel objet épistémologique : la lecture.<sup>2</sup>

La dissolution des frontières hermétiques séparant les genres et les arts sillonne en tous sens la création butorienne. Une œuvre — et cela peu importe le domaine artistique concerné — n'arrête jamais de faire sens. Pour Barthes, chaque production individuelle est alimentée par son auteur et ensuite par chaque lecteur dans des conditions spatio-temporelles précises. Retenons pour notre analyse la forte valeur attribuée au rôle désormais significatif du lecteur et de son activité de décodage séquentiel. La théorie du texte nous demande de considérer l'écriture et la lecture, l'auteur et le lecteur dans une relation d'équivalence : l'un sans l'autre perd toute légitimité. La pratique textuelle présuppose que « [...] le sujet de l'écriture et/ou de/la lecture n'a pas affaire à des objets (les œuvres, les énoncés), mais à des champs (les textes, les énonciations) »<sup>3</sup>. Que ce soit l'écrivain ou le lecteur, ces deux figures sont nécessaires à la survie de la littérature. Barthes souligne :

[...] Le sujet de l'analyse [ne peut se croire] extérieur au langage qu'il écrit ; son extériorité n'est que toute provisoire et apparente : *lui aussi est dans le langage* [...].<sup>4</sup>

Toute production écrite s'inscrit au cœur même du langage. Au moment où une phrase frappe la blancheur du papier pour commenter, interpréter ou bien encore citer une œuvre, la personne qui compose l'écrit s'imagine porter un regard extérieur sur celui-ci. Or, cette distance focale s'amenuise graduellement. Ce travail est « lui aussi dans le langage ». Barthes précise :

---

<sup>1</sup> Titre d'un ouvrage de GIRAUDO, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Perspectives, 2006.

<sup>2</sup> BARTHES, *op.cit.*, p.464.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.464.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.465.

[...] Si un auteur est amené à parler d'un texte passé, ce ne peut être alors qu'en produisant lui-même un nouveau texte (en entrant dans la prolifération indifférenciée de l'intertexte) [...].<sup>1</sup>

Suivant cette logique implacable, Barthes affirme que tout producteur de textes devient un authentique écrivain.

Dans les réseaux multidimensionnels de l'intertextualité, l'acte d'interprétation joue également un rôle non négligeable : l'interprétation est liée au commentaire. Citons le philosophe français Michel Foucault :

[...] C'est admettre par définition un excès du signifié sur le signifiant, un reste nécessairement non formulé de la pensée que le langage a laissé dans l'ombre [...].<sup>2</sup>

Pour Foucault, les mots constituant l'œuvre sont exposés sous un éclairage direct. Toutefois, il existe aussi une autre réalité dans laquelle se cache un horizon sans limites de significations particulières : « ce non-parlé dort dans la parole »<sup>3</sup>. La mission de réveiller l'un des sens masqués incombe au lecteur. L'interprétation, thème universel, intervient dans un mécanisme automatique de germination du texte au cœur du langage. Ce processus génère de nombreuses possibilités à l'intérieur des espaces mentaux.

Revenons à l'intertextualité dont la naissance est indissociable des recherches menées par le linguiste français, Michel Riffaterre. Dans *La Production du texte*, il formule à propos des « démarches d'interprétation »<sup>4</sup> :

Toutes reposent sur un même critère : on juge des mots en fonction des choses, du texte par comparaison avec la réalité.<sup>5</sup>

Pour Riffaterre, il y a donc une confrontation permanente entre les mots choisis par l'écrivain et la réalité du lecteur. La réalité évoquée par Riffaterre traverse les siècles et subit une éternelle mise à jour. Donc, toute démarche d'interprétation est indissolublement connectée à la théorie de la réception. Lorsqu'on parle de la théorie de la réception, il est impossible de ne pas tenir compte des travaux de Jauss, Iser ou bien Eco. Jauss réclame une revalorisation de l'histoire littéraire. Dans ce contexte, l'horizon d'attente joue un rôle fondamental :

La littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité — lecteurs, critiques et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.465.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France, [1963] 1994, p.12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>4</sup> RIFFATERRE, Michel, *La Production du texte*, Seuil, 1979, p.29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>6</sup> JAUSS, *op.cit.*, p.53.

La lecture nous permet de remettre en question voire de changer notre vision du monde grâce à l'écart esthétique qui se creuse entre le passé et le présent. Le sens se révèle lors de l'activité de la lecture.

Selon Iser, « le texte est un *potentiel d'action* qui est actualisé au cours du processus de lecture »<sup>1</sup>. L'acte de lecture est un acte de parole, qui concrétise l'œuvre. L'acte du lecteur crée donc l'objet littéraire en faisant émerger le sens du texte de l'auteur. Que ce soit dans la théorie de Jauss ou d'Iser, le rôle du lecteur en tant qu'actualisateur est mis en lumière. La théorie d'Eco abordée antérieurement présente elle aussi le lecteur comme un élément essentiel du processus de significations lors duquel la coopération textuelle s'impose en force motrice.

L'esthétique de la réception s'articule autour d'une double orientation :

Au sens strict du terme, la réception étudie le travail du texte. Elle prend appui dans une large mesure sur des témoignages qui révèlent les opinions et les réactions qu'elle considère comme des facteurs déterminants.<sup>2</sup>

Résumons. La réception du texte est dépendante de plusieurs facteurs clés : les circonstances historiques, sociétales, politiques, temporelles, etc. À cela s'ajoute donc le concept central de l'attente développé par Jauss.

À propos de Riffaterre, n'oublions pas de mentionner la notion de « contexte ». Tout lecteur devrait s'interroger sur la valeur d'un mot, d'une phrase, d'une citation dans un contexte particulier. Dans « La trace de l'intertexte », Riffaterre déclare :

Il y a intertextualité obligatoire, lorsque la signification de certains mots du texte n'est ni celle que permet la langue ni celle que demande le contexte, mais le sens qu'ont ces mots dans l'intertexte.<sup>3</sup>

Lorsque la signification du texte donné devient compréhensible en considérant l'ensemble des textes mis en relation, nous sommes en présence d'intertextualité. Ces mots révélés contrastent donc sensiblement avec le contexte :

Cette trace de l'intertexte [...] est sentie comme la déformation d'une norme ou d'une incompatibilité par rapport au contexte.<sup>4</sup>

Ainsi, l'effort interprétatif du lecteur s'appuie simultanément sur le texte en présence, le contexte et l'intertexte.

---

<sup>1</sup> ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1995, p.13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>3</sup> RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte ». In : *La pensée*, n°215, octobre, 1980, p.9.

<sup>4</sup> *Art.cit.*, p.5.

Riffaterre précise que « la réalité sert soit à vérifier le texte, voire à le compléter, soit à mesurer un décalage »<sup>1</sup>. La confrontation du texte avec la réalité semble quasi inévitable et même indispensable. Dans son exploration méthodique des auteurs et théoriciens prolixes de l'intertextualité, Sophie Rabau observe et note à juste titre :

[...] La méthode de Riffaterre engage à sortir du texte en une quête érudite d'autres textes qui n'est pas si éloignée d'une étude des sources, même si c'est au sein du texte que s'observe le jeu de ses sources. [...] L'intertextualité devient une notion beaucoup plus opératoire qui invite à des analyses précises et minutieuses.<sup>2</sup>

Pour comprendre le texte, il faut sortir du texte en adoptant une distance critique. Chez Butor, chaque page se transforme en un terrain de jeu : jeux d'esprit, casse-tête, jeu de mots, jeu-questionnaire, mots croisés, mots mystères. À chaque fois que le lecteur bute sur une citation ou une allusion littéraire (artistique), il est nécessaire qu'il dévie son regard de l'œuvre pour le tourner vers la réalité : sa réalité. Après avoir effectué des recherches sur le lien intertextuel en question, il revient à l'œuvre de Butor, armé de nouvelles références et convictions pour illuminer le texte. Lorsque le lecteur s'engouffre dans une brèche ouverte du texte, son questionnement intérieur l'aiguille sur la voie d'une lecture ponctuée de moments d'errance, d'exploration et d'analyse : à la manière de Baudelaire, la lecture devient une invitation au voyage. Chaque trouvaille sémantique implique des tentatives réitérées pour disséquer et appréhender le texte. La mission confiée au lecteur est de déployer des moyens et des processus opératoires pour pénétrer les souterrains intarissables de l'art butorien. En 1983, Riffaterre écrit ceci dans *Sémiotique de la poésie* :

[...] Je voudrais revenir au lecteur, qui seul est en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et intertexte ; celui dans l'esprit duquel a lieu ce transfert sémiotique de signe à signe.<sup>3</sup>

L'existence de l'intertextualité dépend de la capacité du lecteur à la détecter. Ainsi, au moment où « [le lecteur] bute sur le sens du texte »<sup>4</sup>, son questionnement critique peut le guider sur la piste de l'intertextualité. Selon Rabau, cette « difficulté de lecture [...] peut être dépassée par un éclairant détour par l'intertexte, cela en un mouvement de va-et-vient continu »<sup>5</sup>. Dans ses réflexions théoriques, Riffaterre soulève aussi le rôle de catalyseur du lecteur :

---

<sup>1</sup> RIFFATERRE, *La Production du texte, op.cit.*, p.30.

<sup>2</sup> RABAU, *op.cit.*, p.60.

<sup>3</sup> RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p.205.

<sup>4</sup> RABAU, *op.cit.*, p.161.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.161.

Puisque la lecture est un processus restrictif, l'interprétation du lecteur consiste à passer en revue les lieux communs du sociolecte, à mettre en pratique sa connaissance d'*exempla* éprouvés, bref, à retrouver des formes et des symboles consacrés et tout cela à travers le brouillage de l'intertexte.<sup>1</sup>

La réception de l'intertexte est aléatoire : il s'agit d'une interaction entre le texte et le lecteur. Le texte fait connaître ses propres promesses et contraintes. Pour Riffaterre aussi, même si le lecteur « est [...] toujours étroitement contrôlé et guidé lorsqu'il comble les lacunes et reconstitue le puzzle »<sup>2</sup>, la lecture demeure « instable »<sup>3</sup> et l'interprétation varie selon le type de lecteur.

Il est impensable d'analyser la naissance de l'intertextualité sans rappeler brièvement le travail de recherche de Gérard Genette, théoricien de la littérature. Dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, le lecteur comprend que dans l'espace littéraire genettien, l'intertextualité est une infime partie « d'une autre notion englobante "la transtextualité " »<sup>4</sup> qu'il définit comme suit : [...] Tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.<sup>5</sup> Genette distingue « cinq types de relations transtextuelles »<sup>6</sup> :

L'intertextualité<sup>7</sup>

Le paratexte<sup>8</sup>

La métatextualité<sup>9</sup>

L'hypertextualité<sup>10</sup>

L'architextualité<sup>11</sup>

La catégorie qui retient notre attention est la première dont Genette propose une définition selon ses propres dires « restrictive »<sup>12</sup> :

[C'est] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore moins explicite et moins littéral, celle de

---

<sup>1</sup> RIFFATERRE, *op.cit.*, p.206.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.205 et 206.

<sup>4</sup> RABAU, *op.cit.*, p.68.

<sup>5</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, p.7.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.8.

*l'allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...].<sup>1</sup>

Dans cette définition, nous retrouvons les composantes classiques de l'intertextualité, néanmoins, celle-ci est limitative dans la mesure où elle n'inclut que la citation, le plagiat et l'allusion. Qu'en est-il des autres transformations du texte ? Genette les répertorie consciencieusement dans les rubriques citées ci-dessus. L'hypertextualité est la section qui a l'air de lui tenir particulièrement à cœur :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.<sup>2</sup>

Le texte B est un texte « dérivé d'un autre texte préexistant »<sup>3</sup>. Genette inventorie plusieurs cas de figure dont le plus important semble être décrit dans les termes suivants :

[Un texte], tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation* [...].<sup>4</sup>

Cette réflexion met à nouveau l'accent sur le caractère de continuité associé à l'évolution de la littérature à travers les siècles. Tous les mots ont déjà été dits et redits. Chaque écrivain ne fait que créer du neuf avec du vieux : c'est ce qu'on pourrait nommer la « (re)création littéraire ». En outre, tout lecteur attentif note que les cinq types de relations transtextuelles correspondent approximativement aux mêmes catégories « envisagées »<sup>5</sup> d'un point de vue kristevien (et barthésien)<sup>6</sup>.

Le dernier écrivain et critique littéraire français auquel nous allons nous intéresser n'est autre qu'Antoine Compagnon. En 1979, il se penche à son tour sur « la pratique intertextuelle dominante »<sup>7</sup> : la citation. Lui, qui associe la citation à « un jeu d'enfant »<sup>8</sup> à « la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller »<sup>9</sup>, écrit :

Le travail d'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre [...]. Récrire,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>5</sup> RABAU, *op.cit.*, p.68.

<sup>6</sup> Voilà pourquoi, dans la dernière partie de ce travail nous nous tournerons plutôt vers la terminologie de ces deux pionniers de l'intertextualité au lieu de nous assujettir uniquement à la perspective restrictive genettienne.

<sup>7</sup> COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, 1979, p.23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.32.

réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage, et glose, citation, et commentaire.<sup>1</sup>

La dernière formule à caractère général s'applique à l'intégralité de l'écriture : toute écriture est collage, glose, citation, commentaire. La technique du collage occasionne toujours des raccords, des coutures apparentes :

[...] La particularité du collage est [...] de préserver la discontinuité des figures mises en rapport, qui construisent un espace hétérogène. Ce collage ne « doit pas coller » dit le dictionnaire.<sup>2</sup>

Selon Samoyault, le fait « [d'] envisager l'intertextualité comme collage, c'est mettre l'accent sur un transfert/d'extériorité plus que sur le dialogue, sur les traces d'un passage, d'un emprunt plus que sur le processus de transformation »<sup>3</sup>. Or, la valeur culturelle de la citation se limite-t-elle à une simple question de provenance ? Dans son étude, Samoyault se focalise entre autres sur « le matériau emprunté »<sup>4</sup>, « le texte d'accueil »<sup>5</sup> et « la dynamique du bricolage »<sup>6</sup>. Elle surenchérit en rapprochant la pratique de la citation littéraire « [du] principe du collage pictural prôné par le cubisme puis par le surréalisme »<sup>7</sup>. L'art du collage émerge aux alentours des années 1910 « avec l'approche picturale proposée par le cubisme »<sup>8</sup>. Cette « pratique créatrice »<sup>9</sup> met en place un rapport particulier avec celui qui se confronte à l'œuvre :

L'art du collage transforme [...] les rapports entre l'œuvre et le [lecteur]. Les artistes collagistes proposent aux regardeurs-spectateurs, élevés au rang d'acteurs complices d'un jeu aux règles incertaines, de se confronter à d'incongrues configurations visuelles et mentales. Une telle expérience esthétique prend inévitablement sens dans l'écart et le trouble. Les œuvres collagistes, en promulguant « la dissolution du commun »<sup>10</sup>, font vaciller les repères qui structurent l'ancrage des récepteurs au sein d'une réalité administrée. Elles modifient leurs manières de voir, de sentir, de penser, tout simplement d'exister.<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>2</sup> BEYAERT-GESLIN, Anne, « Devoir ne pas savoir faire », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 115, 2012, consulté le 20 février 2019. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2477>.

<sup>3</sup> SAMOYAULT, *op.cit.*, p.24-25.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.25. | Remarque : Selon Samoyault, il faudrait même écrire « bri-collage ».

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.25. | Nous le constaterons de manière évidente dans la composition textuelle de *Mobile*.

<sup>8</sup> LACHAUD, Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XX<sup>e</sup> siècle : Volume 1, L'art du choc*, Éditions L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2018, p.21.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>10</sup> RUBY, Christian, *Les résistances de l'art contemporain*, Bruxelles, Labor, 2002, p.80.

<sup>11</sup> LACHAUD, *op.cit.*, p.25.

Nous verrons que *Mobile* est l'une des œuvres de Butor dans lesquelles le lecteur est le plus actif. Au commencement, il ne se rend pas immédiatement compte des nouvelles règles de lecture. Désarçonné par la forme et le contenu du livre, il peine à la tâche. Il erre çà et là, sans guide, d'une page à l'autre. En découvrant que *Mobile* est loin d'être un roman classique, il éprouve inconsciemment le besoin de lire différemment le livre dont Michel Butor a consciemment repoussé les limites. Ce rapprochement est intéressant, toutefois, il ne faudrait pas oublier de considérer par la même occasion le principe de l'assemblage. Dans le *Dictionnaire du cubisme*, nous lisons :

L'assemblage se distingue [...] du collage, dont il est le prolongement, par le pliage qui permet à la surface de devenir du volume et par l'insertion de matériaux issus du réel [...].<sup>1</sup>

L'assemblage des citations crée du « volume » et permet de « [mettre à l'épreuve] la planéité »<sup>2</sup> de la page. Les enjeux de l'intertextualité touchent le dedans et le dehors du livre.

---

<sup>1</sup> LEAL, Brigitte, *Dictionnaire du cubisme*, Robert Laffont, SAS, Paris, 2018. [Pas de pagination]

<sup>2</sup> *Ibid.*

## I.2 L'autoréflexivité

... [ou quand] la littérature  
devient sa propre héroïne.<sup>1</sup>

Avant même de réfléchir au phénomène de l'autoréflexivité<sup>2</sup>, un petit détour par le terme générique de *mise en abyme* semble indispensable. Voici un passage tiré du *Journal des faux-monnayeurs* d'André Gide :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'.<sup>3</sup>

Selon Gide, son « premier roman » est *Les faux-monnayeurs* (1925), dans lequel il met en scène un romancier libre-penseur, Édouard, qui tient un journal dans lequel il décrit le développement de son projet littéraire<sup>4</sup>. Parallèlement, Gide a lui aussi travaillé sur une sorte de journal de bord, *Le Journal des faux-monnayeurs*, proposant des réflexions esthétiques sur les difficultés et les contraintes d'écriture de ce premier roman. Soulignons que Gide n'invente point le procédé de la mise en abyme. Il établit une comparaison avec l'art des blasons tenant son origine dans l'héraldique<sup>5</sup> ; celle-ci « figure bien la réduplication du *sujet* [...] de l'œuvre à l'intérieur d'elle-même »<sup>6</sup>. Qu'est-ce que la mise en abyme ? Serait-ce « un alibi

---

<sup>1</sup> WESSLER, Éric, *La littérature face à elle-même, L'Écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Éditions Rodopi, 2009, p.366.

<sup>2</sup> *Ibid.* p.19. | Wessler explique : « [...] En France, les termes *réflexivité* et *autoréflexivité* [...] s'apparentent à une évocation de l'œuvre par elle-même en tant qu'œuvre. »

<sup>3</sup> GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p.41.

<sup>4</sup> GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1925, p.186. | Édouard déclare sur son projet d'écriture : « [...] Sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit : oui, c'est une sorte de journal [...] Ce carnet contient la critique de mon roman ; ou mieux : du roman en général [...]. L'histoire de l'œuvre, de sa gestation ! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même... »

<sup>5</sup> JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001, p.270.

<sup>6</sup> DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, 1977, p.31.

terminologique à un monstre protéiforme »<sup>1</sup> intensifiant « la redondance de l'œuvre »<sup>2</sup>? Dans son livre consacré au « récit se réfléchissant »<sup>3</sup>, Lucien Dällenbach détermine « [qu'] est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »<sup>4</sup> et « [qu'] elle n'est l'apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature »<sup>5</sup>. En d'autres termes, il peut s'agir là de la représentation du livre à l'intérieur du livre comme « l'image d'un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi-même »<sup>6</sup> et qui provoque une « oscillation du dedans et du dehors »<sup>7</sup>. Dans *Les faux-monnayeurs*, le journal d'Édouard devient le « principal organe de réflexion du roman »<sup>8</sup> :

[...] Ce qui distingue [la mise en abyme gidienne] entre toutes, c'est qu'elle revient à attribuer à un personnage du récit l'activité même du narrateur qui le prend en charge [...].<sup>9</sup>

L'auteur et son personnage réfléchissent simultanément à l'architecture de l'œuvre qu'ils mettent sur pied dans « un espace ambidextre »<sup>10</sup>. Tous deux intitulent leur création *Les faux-monnayeurs*, ce qui illustre parfaitement le procédé de la mise en abyme. Que ce soit dans l'œuvre de Gide ou de Butor, la mise en abyme instaure un dialogue entre la partie et le tout ; elle « se [mue] en *embrayeur d'isotopie* et [réalise] ainsi une pluralisation des sens »<sup>11</sup>. Chaque élément réflexif pousse le lecteur à se doter d'une « loupe grossissante »<sup>12</sup>, à zoomer et à « épier les clins d'œil de l'auteur »<sup>13</sup> :

[Le] lecteur critique, c'est-à-dire entre autres soucieux en lisant de remonter aux principes du texte qu'il lit, peut collecter dans cet esprit [...] des morceaux de phrases lui paraissant renvoyer à l'aspect général du livre même qu'il est en train de lire.<sup>14</sup>

Une passerelle relie l'infiniment grand et l'infiniment petit. Plus le lecteur entre dans le détail de ce voyage réflexif « [attirant] l'attention sur ses propres signifiants »<sup>15</sup> et plus une envie d'obtenir des révélations importantes se manifeste en lui. Suivant cette logique, comme

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>3</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture. |Dällenbach ajoute que « la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion », p.16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>12</sup> FRAISSE, Luc, « L'autoréflexivité en pratique ». In : *Poétique*, avril 2011, n° 166, Seuil, p.158.

<sup>13</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.45.

<sup>14</sup> FRAISSE, Luc, « Gracq et l'autoréflexivité du récit ». In : *Poétique*, septembre 2008, n° 155, Seuil, p.297.

<sup>15</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.21.

l'un reflète l'autre, l'analyse du détail permettrait alors d'obtenir autant d'informations sur la structure de l'œuvre qu'une analyse de l'ensemble du texte la constituant. Un couloir réflexif n'est pas toujours emprunté par le lecteur qui peut quelquefois ne pas le repérer. Cependant, lorsqu'il l'entrevoit, « sa conscience »<sup>1</sup> et toutes les « lois de la perspective »<sup>2</sup> sont troublées ; le détail se pavane tout à coup à l'avant-plan de l'espace romanesque : nous assistons à un renversement radical des valeurs. En s'interrompant, le texte fait un retour sur lui-même : pourrait-on « assimiler le concept de la mise en abyme à celui du miroir ? »<sup>3</sup>

Du latin 'specularis', de 'speculum' « miroir », la spécularité véhicule l'idée que le texte littéraire se représente lui-même. Ce reflet miroitant affecte l'ensemble de l'œuvre et l'une de ses parties.<sup>4</sup>

Pourquoi se regarde-t-on dans un miroir ? Par narcissisme<sup>5</sup> ? Par masochisme ? Pour nous apitoyer sur nos défauts tout en faisant ressortir nos qualités ? Ou serait-ce pour nous réconcilier avec notre reflet ? Wessler confirme que « la littérature dans son ensemble, autant que l'écriture singulière d'un auteur en action, semblent se regarder comme en un miroir »<sup>6</sup> et que « le texte ne se mire pas uniquement pour se critiquer, mais peut-être aussi pour se mettre en valeur, s'admirer ou se révéler »<sup>7</sup>. Or, une littérature trop réflexive n'est-elle pas essentiellement enfermée dans la contemplation narcissique ? La dimension spéculaire existe en toute histoire littéraire. Pour Tore, « toute apparition de miroirs, de fenêtres et de n'importe quel cadre dans le cadre de l'image suffisent à produire le vertige de la mise en abyme »<sup>8</sup>.

Toutefois, « l'éveil critique »<sup>9</sup> du lecteur est requis pour mettre des mots sur ce processus d'interprétation<sup>10</sup>. L'œuvre et son reflet, le récit et le récit du récit : « l'œuvre qui s'exhibe comme telle se replie sur elle-même »<sup>11</sup> et cela perturbe « aussi bien l'écriture que la lecture »<sup>12</sup>. Dans *Le récit spéculaire*, nous lisons :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.21.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>4</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française, op.cit.*, p.2420.

<sup>5</sup> HUTCHEON Linda utilise l'expression « narcissisme littéraire » dans « Modes et formes du narcissisme littéraire », traduit par Richard, J.-P., *Poétique*, n° 29, février 1977, p.90-106 | WESSLER, *op.cit.*, p.69.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.28

<sup>8</sup> TORE, Gian Maria, « La réflexivité : une question unique, des approches et des phénomènes différents ». In : *Signata*, Annales des Sémiotiques, 2013 [En ligne], p.16, consulté le 19 novembre 2018.

<sup>9</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.51.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.79. | Pour Wessler, le récit réflexif est une « forme de polyphonie ».

<sup>11</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.12.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.24.

L'usage de la plupart des critiques témoigne suffisamment du caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir pour qu'il soit permis de les confondre et de baptiser *récit spéculaire* tout texte recourant à notre procédé.<sup>1</sup>

Le terme de mise en abyme est donc remplaçable par celui de spécularité. Dällenbach explicite que la mise en abyme « regroupe un ensemble de réalités distinctes »<sup>2</sup> :

- a) La réduplication simple (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude)
- b) La réduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite)
- c) La réduplication aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)<sup>3</sup>

Ces exemples, évoluant « selon une triple direction »<sup>4</sup>, sont tous inextricablement liés au motif du miroir et de la réflexion spéculaire et suggèrent « l'auto-enchâssement »<sup>5</sup>. L'œuvre entretient avec le livre qui l'inclut un rapport de subordination<sup>6</sup>. La réflexivité est donc « la racine commune »<sup>7</sup> de ces trois modalités. Wessler certifie que « le récit [...] ne cherche jamais à faire oublier sa nature de roman »<sup>8</sup>. Précisons que

[...] l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème.<sup>9</sup>

Henning Nølke, spécialiste de la polyphonie linguistique, explique que le thème « est défini comme constitué des segments de l'énoncé qui présentent 'ce dont on parle' [...] »<sup>10</sup>. Dans la suite de sa réflexion, il évoque « le contenu sémantique véhiculé par le thème »<sup>11</sup>. Celui-ci semble résider en grande partie dans le reflet de l'œuvre. La réflexivité renvoie donc « à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit »<sup>12</sup>. Pour Tore, « la réflexivité non autoréflexive est le simple fait que, par exemple, un roman parle de l'écriture [...] »<sup>13</sup>. Alors, qu'est-ce que l'autoréflexivité en comparaison à « la réflexivité simple »<sup>14</sup> ?

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.51.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.53. | WESSLER, *op.cit.*, p.77.

<sup>6</sup> DÄLLENBACH, Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des lettres modernes 135, 2000, p.6.

<sup>7</sup> DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, op.cit.*, p.60.

<sup>8</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.22.

<sup>9</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.62.

<sup>10</sup> NØLKE, Henning, *Linguistique modulaire : de la forme au sens*, Éditions Peeters, 1994, p.181.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>12</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.62.

<sup>13</sup> TORE, *art.cit.*, p.16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.16.

Dans la théorie de la littérature, l'autoréflexivité a été définie assez tard, même si elle existait déjà bien avant. En France, ce concept émerge à l'époque marquée par les Nouveaux Romanciers<sup>1</sup> qui déconstruisent la structure romanesque traditionnelle dans une œuvre « où l'auteur ne gouverne plus le monde »<sup>2</sup> : ils proposent des textes avec des personnages anémiques, sans histoire linéaire, mais avec des questionnements, présents en filigrane, sur le roman. Avant de parler d'autoréflexivité, on employait le terme « spécularité » pour faire référence à ce phénomène complexe. L'autoréflexivité peut renvoyer à l'œuvre en question, mais aussi à la littérature du passé. Le texte autoréflexif « se représente, se réfléchit, se fait miroiter par un dispositif spéculaire élaboré »<sup>3</sup>. Le lecteur parcourt et parfois s'égaré dans « ce dédale de reflets »<sup>4</sup>. Nous verrons que la problématique du « livre et ses miroirs » occupe une place considérable chez Butor.

L'une des études qui propose une vision d'ensemble détaillée sur la naissance et le développement de la spécularité est la synthèse d'Éric Wessler. *La littérature face à elle-même*, tel est le titre de cette recherche qui « [clarifie] les définitions et enjeux théoriques reliant et distinguant [les] notions »<sup>5</sup> suivantes : autoréférence – autoréflexion – autoréflexivité – mise en abyme – méta-poétique – spécularité. Tore évoque cette « prolifération terminologique et conceptuelle »<sup>6</sup> en se demandant si « on ne parle pas essentiellement du même phénomène avec des termes différents [...] ou si on ne parle pas de phénomènes différents avec un même terme »<sup>7</sup>. L'objectif de notre travail vise le soulèvement des interrogations suscitées par la réflexivité plutôt que l'analyse de la terminologie. Avant le travail de Wessler, l'autoréflexivité a plus ou moins toujours été abordée de manière allusive : quelques commentaires semés çà et là. Selon Fraisse, théoricien moderne de l'autoréflexivité, le volet pratique reste encore à explorer en détail :

[Il] resterait à appliquer au problème de l'autoréflexivité une approche au contraire inductive, une démarche empirique, consistant à descendre dans les textes, pour observer la spécularité à l'œuvre.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.152. | Dällenbach atteste : « Elle s'est trouvée associée dès l'origine au Nouveau Roman dont elle est apparue d'emblée comme l'une des marques distinctives. »

<sup>2</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.161.

<sup>3</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.26.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.50.

<sup>5</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique ». *art.cit.*, p.155.

<sup>6</sup> TORE, *art.cit.*, p.2.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.1.

<sup>8</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.155.

La démarche empirique est pilotée par l'observation et l'expérience. Jusqu'ici, les théoriciens de l'autoréflexivité se sont démenés pour trouver des points d'ancrage à ce concept émergent tout en consolidant ses bases théoriques. Fraisse souligne l'importance de vivre une expérience hors des sentiers battus et aux antipodes de l'approche inductive. Le lecteur commence par devenir spectateur et le livre, le lieu de représentation, où l'on regarde avec attention la spécularité travailler. À partir de ces observations, Fraisse nous incite à émettre des hypothèses et des structures théoriques : il revendique une approche de généralisation à partir de l'étude de cas particuliers. Dans la dernière partie de ce travail, nous adopterons la posture du « lecteur empirique »<sup>1</sup> dans l'intention de systématiser cette démarche « de lecture à portée autoréflexive comme pratique »<sup>2</sup>. Il explique que l'autoréflexivité peut s'exhiber sous diverses formes, notamment celle de l'autoréférence<sup>3</sup> : « [...] Le récit [inclut] dans sa diégèse la mise en scène d'une forme littéraire [...] »<sup>4</sup>. Que ce soit dans *La Modification* ou *Degrés*, le lecteur prend conscience que ces deux romans renferment la description de la genèse d'une œuvre. Et si celle-ci concernait justement l'historicité de l'œuvre que le lecteur tient entre ses mains ?

Dans *La littérature face à elle-même*, Wessler développe l'idée qu'il est improbable « [d'] imaginer une autoréflexivité sans référence à un autre texte »<sup>5</sup>. Souvenons-nous, l'intertextualité suppose un dialogue avec le passé. Il semble en être de même pour l'autoréflexivité :

Il entre dans la démarche autoréflexive une remontée aux origines de la littérature, à ses modèles perdus qui viendraient se refléter dans le texte présent [...].<sup>6</sup>

Un montage autoréflexif se manifeste aussi quand l'auteur fait référence à d'autres œuvres littéraires. Le lecteur se demande à juste titre si ces interventions éclairent le sens de l'œuvre : il y a donc interrogation sur une littérature tâtonnante, qui « se met en scène, [...] se commente, se regarde et se démultiplie »<sup>7</sup>. La réflexivité apparaît parfois comme « une citation de contenu ou un résumé intertextuels »<sup>8</sup>. Wessler précise :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.160-161. | Fraisse déclare : « L'autoréférence révèle d'abord ne pas se confondre avec la spécularité — la littérature mise en scène dans l'œuvre ne correspondant pas nécessairement à cette œuvre même, qui peut refléter dans son miroir autre chose qu'elle. »

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>5</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.41.

<sup>6</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.155.

<sup>7</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.18.

<sup>8</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.76.

[...] Le rapprochement entre l'autoréflexivité et l'intertextualité permet d'appréhender la création d'un texte dans sa temporalité, dans son historicité, car les deux phénomènes, lorsqu'ils sont reconnus, brisent l'ordre du discours.<sup>1</sup>

La démarche de création de Butor, stimulée par « les objets spéculaires et les reflets »<sup>2</sup>, est indéniablement porteuse des enjeux majeurs de l'écriture et des obstacles auxquels elle se heurte. Fraisse précise à propos des passages autoréflexifs :

Ces lignes ont, pour le lecteur, une valeur de signe et même d'avertissement. Il s'y arrête parce qu'il reconnaît intuitivement la structure du récit qu'il tient entre les mains.<sup>3</sup>

Certaines œuvres sont émaillées d'ilots autoréflexifs destinés à attirer l'attention du lecteur sur un aspect particulier de la création. En détectant avec stupeur que l'auteur parle du livre qu'il est en train de lire à l'intérieur même du roman, « il s'arrête [...] dans sa lecture, qui cesse d'être *cursive* pour opérer une boucle [...] »<sup>4</sup>. Peu importe l'action en cours, le lecteur suspend momentanément le fil de son activité afin d'amorcer un virage brusque, mais impératif : le texte se retourne sur sa propre constitution, le lecteur fait retour sur sa propre lecture.<sup>5</sup> Quel est l'aboutissement recherché par ce mécanisme mis en place ?

Dans l'ère des Nouveaux Romanciers, revendiquant une nouvelle manière de penser la littérature, ce qui importe est « le processus d'écriture en lui-même [...] et non l'histoire »<sup>6</sup>. De ce fait, « la chronologie est ébranlée et l'intrigue décousue, multiple ou répétitive »<sup>7</sup>. Par conséquent, certaines scènes sont reprises systématiquement épousant d'innombrables combinaisons. Lorsque le lecteur tombe sur une scène ou une description avec laquelle il a déjà été en contact, son centre d'attention se focalise sur la structure du roman et néglige l'intrigue dans laquelle il était embarqué. Étant dans l'impossibilité d'adhérer à l'univers romanesque, il s'égaré dans l'incertitude :

[...] Toute « histoire dans l'histoire », *en tant que réflexive*, est nécessairement conduite à contester le déroulement chronologique [...].<sup>8</sup>

Pourquoi a-t-il ce sentiment étrange de relire constamment les mêmes séquences ? Un auteur digne de ce nom ne se moquerait pas ainsi de son lecteur. En scrutant le texte avec

---

<sup>1</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.41.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.153.

<sup>3</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.156.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>6</sup> VIENNE Magali, « Le Nouveau Roman ou l'ère du soupçon. À contre-courant du roman réaliste ». In : *50 minutes*, 2015, p.28.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>8</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.82.

soin, le lecteur note des divergences mineures entre ces échos. Le statut des descriptions change dans le Nouveau Roman :

[...] Elles ne servent plus à camper un décor qui représente le monde, mais deviennent *l'objet même de l'écriture*, sa fonction créatrice.<sup>1</sup>

Celui qui est attentif aux détails remarque promptement que ces répétitions à priori ennuyeuses sont en réalité des *variations*. Le terme renvoie ici à la même définition que dans le domaine musical. Il s'agit d'un procédé de composition consistant à employer un thème que l'on modifie tout en le laissant reconnaissable : « une même réalité [n'est] jamais perçue qu'à travers des 'foyers' divers »<sup>2</sup>. Au cœur de ces descriptions se dissimulent fréquemment des « alertes autoréflexives »<sup>3</sup>. L'autoréflexivité surgit rarement au cours d'une série d'actions servant à faire avancer le récit. Au contraire, elle s'immisce plutôt sournoisement dans la pause descriptive supposée étoffer le récit. Dans l'article « Introduction à l'analyse structurale des récits », Barthes revient sur le sujet de la description comme pause. Il explique « [qu']un récit n'est jamais fait que de fonctions »<sup>4</sup> :

[...] Ses unités n'ont pas toutes la même « importance » ; certaines sont de véritables charnières du récit [...]; d'autres ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières [...].<sup>5</sup>

L'action qui fait avancer le récit est ce que Barthes nomme une « fonction cardinale » ou un « noyau »<sup>6</sup>. La deuxième fonction « à nature complétive »<sup>7</sup> est « la catalyse »<sup>8</sup>, la pause descriptive. Barthes explique que même si la catalyse « peut avoir une fonctionnalité faible », celle-ci n'est pas inexistante. En effet, les passages descriptifs – qui sont « [...] des zones de sécurité, des repos, des luxes [...] » – à caractère autoréflexif s'accompagnent de multiples interrogations de la part du lecteur. Barthes souligne :

[...] La catalyse réveille sans cesse la tension sémantique du discours, dit sans cesse : il y a eu, il va y avoir du sens [...].<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> YANOSHEVSKY, Galia, *Les discours di Nouveau Roman, Essais, entretiens, débats*, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p.134.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.46.

<sup>3</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.299.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p.7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.9.

Au lieu de faire percevoir au lecteur uniquement les éléments du cadre dans lequel se déroule l'action, cet arrêt descriptif le pousse à « prendre la distance nécessaire pour discerner »<sup>1</sup>. Tout à coup, il se met à chercher, à évaluer, à décomposer l'univers romanesque. Le romancier, fauteur de trouble, entraîne le bouleversement et le désordre. Que fait le romancier ? Propose-t-il réellement le « mode d'emploi » de son roman dans ces quelques lignes pouvant passer inaperçues pour un lecteur lisant dans l'urgence ? Fraisse souligne l'importance du détail autoréflexif qui peut se transformer en « l'aventure d'une écriture » selon la célèbre formule de Ricardou :

Le détail autoréflexif cultive le paradoxe : essentiel, il peut passer inaperçu ; minuscule, il supporte le tout [...].<sup>2</sup>

L'intervention autoréflexive se dévoile par petites touches disséminées au sein de l'objet-livre. Toutefois, ces éléments fournissent de grandes précisions sur l'œuvre. Le rôle du lecteur est de les relever tout en les agrandissant pour les rendre visibles. L'autoréflexivité relève donc d'une logique antinomique : d'un côté, elle ne retient pas toujours l'attention du lecteur étant d'une petitesse quasi imperceptible, d'un autre côté, à l'image d'un mur porteur, il s'agit bel et bien d'un pilier qui sert de support à la construction de l'œuvre. En outre, chaque fragment autoréflexif met en évidence « une hésitation entre comparant et comparé »<sup>3</sup> :

Le comparé [...] fonctionne comme un repère référentiel, il renvoie à un *denotatum* identifiable dans une situation énonciative donnée. La relation du comparé et du comparant [...] implique une orientation qui va du comparé au comparant. Le comparant est un mot qui intervient dans la phrase selon une autre modalité, il introduit la visée subjective de l'énonciateur.<sup>4</sup>

Nommé pour référer, le comparé est le point d'ancrage à partir duquel on compare. Or, qu'en est-il lorsque le livre du lecteur se retrouve à l'intérieur de ce même livre ? « [L']œuvre porteuse »<sup>5</sup> est comparée à « [l']œuvre portée »<sup>6</sup>... ou est-ce l'inverse ? Dans *Problèmes du nouveau roman*, Ricardou note ceci :

[...] La micro-histoire ne doit être plus longue que l'histoire qu'elle reflète, sous peine de devenir l'histoire reflétée. C'est dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.112.

<sup>2</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.157.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>4</sup> RULLIER-THEURET, Françoise, « L'emploi des mots 'comparé' et 'comparant' dans la description de la comparaison et de la métaphore ». In : *Faits de langue*, 1995, p.210.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.43.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>7</sup> RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, 1967, p.189.

Le clivage entre ces deux sphères du récit est extrêmement poreux. Dans *Degrés* par exemple, Butor semble « effacer la distinction entre [...] surface réfléchissante et surface réfléchie »<sup>1</sup>. Fraisse renchérit :

Le statut du texte vacille, de pouvoir simultanément être comparant ou comparé, comme le phénomène d'emboîtement fait hésiter sur les valeurs du tout et de la partie, le détail [...] se révélant l'œuvre même.<sup>2</sup>

Rappelons brièvement la théorie barthésienne qui stipule qu'il ne faut pas confondre l'œuvre (objet fini) et le texte qui loge dans le langage. Ici, il s'agit de savoir si le texte est comparé à l'objet-livre ou l'objet-livre au texte. Cela change la donne étant donné que le comparant « introduit une visée subjective »<sup>3</sup>. Qu'est-ce qui incarne par conséquent le système de référence ? Considérons que dans une œuvre autoréflexive, l'œuvre est le comparé et le message censé être révélé par le passage autoréflexif le comparant. Or, sans la révélation de ce « secret », la comparaison est lacunaire et le lecteur reste sur sa faim. Pour Fraisse, « la comparaison fait apparaître en annexe et en arrière-plan dans la phrase le mystère essentiel »<sup>4</sup>. Cette formulation sonne très énigmatique : quel est donc ce mystère essentiel ? Ne serait-ce pas la réflexion critique menée par le lecteur sur l'œuvre en cours de lecture ? Ne serait-ce pas le questionnement profond sur une « littérature toujours renouvelée »<sup>5</sup> ? Ne tenons-nous pas là un enjeu majeur de l'autoréflexivité ? « [...] Questionner le sens de l'œuvre même, modéliser l'intérieur de cette dernière »<sup>6</sup> est l'une des conditions de l'autoréflexivité, qui figure « en annexe » : elle complète l'œuvre en archivant des informations sous-jacentes qui facilitent la compréhension du texte et allègent sa densité. Le lecteur entre l'immensité de l'œuvre et la petitesse du détail — le macrocosme et le microcosme<sup>7</sup> — doit trouver un juste équilibre pour ne pas se perdre dans les méandres de l'acte interprétatif. Pour Tore, « comprendre un énoncé, c'est toujours comprendre non seulement ce qui est dit, mais le geste que le dire constitue – que celui-ci laisse ou non des traces dans le dit »<sup>8</sup>. La plupart du temps, une situation fonctionnant comme un système d'emboîtement, à l'image des « poupées gigognes (matriochkas ukrainiennes) qui

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.129.

<sup>2</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.157.

<sup>3</sup> RULLIER-THEURET, *op.cit.*, p.210.

<sup>4</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.157.

<sup>5</sup> WESSLER, *op.cit.* p.46.

<sup>6</sup> TORE, *art.cit.*, p.16.

<sup>7</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.35.

<sup>8</sup> TORE, *art.cit.*, p.5.

s'engendrent l'une l'autre »<sup>1</sup>, favorise l'apparition d'un commentaire réflexif. Parler d'un livre dans les pages d'un livre crée un phénomène d'emboîtement et donc d'autoréflexivité. Les Nouveaux Romanciers condamnent le roman traditionnel et notamment son usage trop scolaire de l'objet-livre. De manière paradoxale, les œuvres de Butor regorgent d'allusions à des ouvrages classiques et à des manuels scolaires. Cette volonté de déscolariser la littérature passe-t-elle par un rappel obligatoire de celle-ci ? Si l'évolution de la littérature nécessite une *tabula rasa*, pourquoi ne pas l'oublier une fois pour toutes ? Peut-on réellement renouveler l'art sans porter un regard rétrospectif sur le passé ? En mettant en scène des formes périmées, les Nouveaux Romanciers assurent un travail de réénonciation : toute répétition ou reprise est liée à un changement. Dans la littérature traditionnelle, l'œuvre se devait de proposer une construction sans défauts apparents. Dans le Nouveau Roman, la faille béante apparaît comme une valeur ajoutée. Notre réalité n'est pas caractérisée par la logique et la cohérence. Pourquoi serait-ce différent pour la littérature ? Il faut accepter les lacunes, car voilà où réside l'authenticité de l'œuvre, qui cesse d'être une construction factice : la spéculativité témoigne d'une « impossibilité de montrer ou de construire un univers cohérent »<sup>2</sup>. La vérité réside dans l'imperfection – qui devient source de sens, et donc une force – dans l'aveu de faiblesse du romancier et de sa création. La lacune est donc recherchée comme preuve d'authenticité et de créativité d'une littérature vraie. Pensons au linguiste Greimas et à *De l'imperfection*, ouvrage dans lequel il met l'accent sur la différence, qui est signifiante. L'imperfection « apparaît comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le sens »<sup>3</sup>. Cette conception invite à la valorisation du « détail »<sup>4</sup>. La différence « s'affirm[ant] comme un surplus de sens »<sup>5</sup>, le sentiment d'imperfection débouche inévitablement sur une nouvelle émotion esthétique.

Ce qui bien souvent pousse le lecteur sur la trajectoire de l'autoréflexivité est donc cette certitude inébranlable que l'auteur a caché un message secret dans sa création. Si le lecteur lève le voile sur cette énigme, il accède à un statut privilégié :

L'autoréflexivité renvoie toujours à un lieu hypothétique de révélation sur le sens et la structure de l'œuvre, qu'en réalité elle diffracte en un nombre indéterminé d'endroits.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.35.

<sup>2</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.212.

<sup>3</sup> GREIMAS, Algirdas, Juien, *De l'imperfection*, Éditions Fanlac, 2003, p.99.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>6</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.158.

Pour pouvoir reconnaître des passages autoréflexifs sur la structure de l'œuvre, ne doit-il pas d'abord s'y confronter ? N'est-ce pas la condition pour mettre en alerte la vigilance analytique du lecteur ? Songeons rapidement à *Mobile* :

[Un mobile] est un ensemble d'éléments construits en matériaux légers et agencés de telle sorte qu'ils prennent des dispositions variées sous l'influence du vent ou de tout autre moteur.<sup>1</sup>

À la manière des mobiles d'Alexandre Calder, *Mobile* est un vaste collage de citations. L'interprétation de l'œuvre est soumise au hasard : tout dépend de la manière dont le lecteur manie l'œuvre et de l'angle interne qu'il adopte lors de son contact avec celle-ci. Le problème est que ces différents schèmes d'interprétation prêtent à discussion. L'autoréflexivité n'est pas une science exacte et de nombreux critiques littéraires ne la prennent pas au sérieux en raison de la fragilité et du caractère discutabile de ses interprétations. Les Nouveaux Romanciers se jouent de toutes ces critiques et ont ironiquement recours au vocabulaire de la critique littéraire, qui « [...] indique souvent, à la surface du texte, la présence d'une charge autoréflexive »<sup>2</sup>. D'autres auteurs font usage de l'autoréflexivité sans même s'en rendre compte. De ce fait, ces écrivains exploitent l'autoréflexivité inconsciemment et enrichissent l'œuvre d'informations supplémentaires qui bien des fois sont aussi complémentaires pour ne pas dire essentielles. En résumé, un auteur ne peut contrôler toutes les connexions intermodales qui se tissent entre les différents mots de son œuvre. Si nous pensons au concept de l'allusion (Authier-Revuz), nous savons que cela vaut aussi pour le lecteur.

Celui qui est persuadé de pouvoir trouver un lieu de révélation dans le texte — qui est composé comme un « quilt »<sup>3</sup> et « qui partage avec le textile la propriété d'être un entrelacement »<sup>4</sup> — semble quelque peu naïf de par sa « [...] volonté de lever le voile qu'on a commencé par poser [et] de réduire le spectacle à la pure transparence de sa signification[...] »<sup>5</sup>. Dans un tel cas, l'auteur ne faciliterait-il pas trop la tâche à celui qui est censé faire revivre son ouvrage ? Ce procédé infantilisant et stéréotypé dans lequel on enferme l'auteur doit disparaître une fois pour toutes. Non, la valeur et la portée d'une œuvre ne s'arrêtent pas aux mots alignés sur le papier. De toute manière, le flux et le reflux de notre esprit nous poussent instinctivement à approfondir nos pensées. Les ondes autoréflexives se propagent dans un réseau de diffraction. Cependant, leur caractère évanescent force le

---

<sup>1</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française, op.cit.*, p.1612.

<sup>2</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.168.

<sup>3</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.124. | BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.29.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.125.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.64.

lecteur à être constamment sur le qui-vive : il doit rester sur ses gardes et dans l'attente. Quand l'onde émise est captée par son radar d'interprétation, celle-ci l'entraîne dans un tourbillon impulsant une dynamique de questionnements critiques incessants.

Tout comme pour l'intertextualité, la réception de l'autoréflexivité n'est pas garantie. Parfois, le lecteur suit la bonne inclinaison et son œil discerne au loin des contours de ce phénomène si particulier. Néanmoins, « "le moindre déplacement" de point de vue fait disparaître le double sens »<sup>1</sup>. En évitant les gestes brusques et en se focalisant sur « la source d'éclairage »<sup>2</sup> dessinant un « réseau d'allusions autoréflexives »<sup>3</sup>, il peut envisager de le saisir. Certains lecteurs vont donc identifier ces correspondances verticales et d'autres vont les frôler et passer à côté. Qui a raison, qui a tort ? La multitude qui passe à côté sans broncher ou ceux qui détournent le regard de l'œuvre pour mieux s'y plonger ?

L'autoréflexivité ne se révèle jamais au grand jour ornée de sa plus belle parure, non, elle suggère plutôt que d'étaler. Elle ne fonctionne pas selon des règles strictes. Une grille d'analyse préétablie pourrait difficilement être appliquée à tous les cas de figure envisageables d'autoréflexivité, car « les procédés de compréhension ne peuvent pas être transposés mécaniquement d'une œuvre à l'autre, cela est dû au caractère propre de l'expression artistique »<sup>4</sup>. Qui plus est, ce serait même utopique d'envisager la possibilité d'un recensement complet et exact. Tant qu'il y aura de la littérature, il y aura de nouveaux fragments autoréflexifs. Toutefois, il serait « extrêmement difficile d'établir un protocole régissant ces analogies »<sup>5</sup>. L'une de ses caractéristiques les plus intéressantes ne tient-elle pas justement à son caractère fugace et insaisissable ? Fraisse constate :

Faute d'un lieu précis de révélation promis par sous-entendu mais jamais donné, le lecteur cherche donc la clé du récit sur toute sa surface [...].<sup>6</sup>

En lisant certains passages autoréflexifs, le lecteur a l'impression de déceler une anomalie du récit, une faille, des signes révélateurs. Il se demande si cette différence, cette anomalie, cette réinvention du récit, qui est productive, n'est pas une erreur de jugement. Son interprétation ne lui jouerait-elle pas des tours ? Soudainement, il se retrouve « dans la position du détective [et] enquête sur la construction de l'œuvre et du dessin de l'auteur »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.158.

<sup>2</sup> FRAISSE, « Gracq et l'autoréflexivité du récit », *art.cit.*, p.298.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.313.

<sup>4</sup> SPITZER Leo, *Études de style* précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Gallimard coll. « Tel », 1970, p.68.

<sup>5</sup> FRAISSE, *op.cit.*, p.297.

<sup>6</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.159.

<sup>7</sup> FRAISSE, *op.cit.*, p.159.

Toutefois, s'il s'agit bien là d'un message codé de l'auteur, il fait partie de ce que Stendhal nomme les *happy few*<sup>1</sup>, qui « [doivent] essayer de se placer au centre de la création – et de créer l'organisme de l'œuvre »<sup>2</sup>.

Que ce soit dans l'univers pictural ou littéraire, le phénomène de l'autoréflexivité est protéiforme et pose des problèmes d'interférence. Qui n'a pas déjà entendu parler des tableaux suivants : *Les époux Arnolfini* (1434)<sup>3</sup> de Van Eyck, *L'art de la peinture* (1666)<sup>4</sup> de Vermeer ou bien encore *L'Éloge de la dialectique* (1937)<sup>5</sup> de Magritte. Quel est le point commun entre toutes ces peintures ? À premier abord, il n'y a guère de similitude frappante. Néanmoins, lorsque l'œil aiguisé du spectateur flâne sur la toile et s'attarde sur les détails, il se rend compte assez rapidement qu'elles sont toutes gouvernées par un même principe. Revenons juste sur le premier ouvrage cité, *Les époux Arnolfini* de Van Eyck<sup>6</sup>. Dans ce tableau, nous découvrons un homme tenant la main d'une femme vraisemblablement enceinte et ayant sa main délicatement posée sur son ventre rebondi. Jusqu'ici, rien de vraiment exceptionnel. Or, un infime détail, le reflet dans le miroir convexe au fond de la pièce, dissimule une présence insoupçonnée. Van Eyck s'est invité à la fête :

Le miroir placé sur le mur du fond renvoie non seulement les reflets des deux protagonistes, mais projette également l'image du peintre au travail [...]. Le peintre suggère un hors-champ qui dépasse le cadre du tableau et ouvre ce dernier sur le monde réel. Jan Van Eyck crée ainsi une mise en abyme : il représente son œuvre dans sa propre œuvre et ouvre le débat sur la fonction de la peinture elle-même.<sup>7</sup>

Le peintre contemple sa création et figure dans ce même tableau : « un miroir bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos »<sup>8</sup>. Ce qui semblait être un simple objet de décoration devient la clé de voûte du tableau. Le spectateur pénètre dans les coulisses de la création pour ne plus les quitter. En quelque sorte, le miroir déforme la structure de la peinture dans la mesure où il est propulsé à l'avant-plan et inversement, l'avant-plan brossant le portrait d'un couple devient tout à coup secondaire pour ne pas dire

---

<sup>1</sup> DEL LITTO, Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées*, (1962) 1997, Slatkine Reprints, p.94.

<sup>2</sup> SPITZER, *op.cit.*, p.68.

<sup>3</sup> En annexe.

<sup>4</sup> En annexe.

<sup>5</sup> En annexe.

<sup>6</sup> Exemple commenté par Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire*.

<sup>7</sup> MULLER Céline, *Jan Van Eyck et la maîtrise du détail. Un primitif flamand en avance sur son temps*, Lemaitre Publishing, 2014, p.27.

<sup>8</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.19.

accessoire. Van Eyck réussit le tour de force de fusionner l'art avec la réalité à l'intérieur même de sa toile grâce à un « jeu optique »<sup>1</sup>. Michel Butor s'est lui aussi intéressé plusieurs fois à cette œuvre au cours de sa carrière. Une première fois en 1957 à la fin de son roman *L'Emploi du Temps* :

[...] Ce qui m'importe c'est que dans le miroir sphérique au-dessus de la cheminée où brûlait de nouveau le charbon sur sa grille, se sont inscrites les deux images des fiancés entre les deux visages des deux époux qui nous recevaient, les images d'Ann et de James et la mienne aussi, tout près au bord, minuscule dans l'embrasement d'une minuscule porte courbée, les images d'Ann et de James qui se rejoindront de nouveau sous mes yeux demain soir, dans le miroir sphérique au-dessus de la cheminée chez les Bailey, au milieu de l'agitation chaleureuse et de la cohue, pour leurs fiançailles officielles.<sup>2</sup>

Dans ce passage, le lecteur a l'impression que le « miroir sphérique » abrite un deuxième récit à l'intérieur du premier récit. Cela n'est pas sans évoquer le récit-cadre et le récit-encadré dans la représentation narrative. Toutefois, il ne s'agit nullement de deux récits radicalement distincts, mais l'un apparaît comme le reflet de l'autre. Le véritable intérêt réside dans le « minuscule » détail qui nous force à remettre la scène en perspective, avec une vision résolument autre, pour en deviner le sens profond. Michel Butor revient sur *Les époux Arnolfini* dans son essai *Les Mots dans la peinture* datant de 1969 où il aborde le sujet du « miroir piège ». Le miroir devient donc un dispositif destiné à attirer le lecteur plus près de l'auteur. Pourquoi se servir d'un tel artifice caché et propulser le lecteur en quelque sorte dans une situation périlleuse ? Pour Arambasin, cette taupière sert habilement à mettre en lumière « la réflexion de l'écriture »<sup>3</sup>. Pourquoi ne pas ajouter « la réflexion sur l'écriture » ? Elle écrit sur les *Arnolfini* :

C'est ce récit dans le miroir qui se donnera à la littérature en héritage, exemple type de « peinture dans la peinture » qui ne cesse de travailler l'écriture de notre époque.<sup>4</sup>

Sans entrer dans les détails, chaque tableau cité ci-dessus s'inscrit dans la dimension réflexive en mettant en scène des jeux de miroirs « [qui ouvrent], à perte de vue, de vertigineuses perspectives »<sup>5</sup>. Dällenbach déclare :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>2</sup> BUTOR, Michel, *L'Emploi du Temps*, Les Éditions de Minuit, 1956, p.379.

<sup>3</sup> ARAMBASIN, Nella, in PICKUP, Ian, BARON, Philippe, *Aspects de la critique, Colloque des universités de Birmingham et de Besançon*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 638-1998, p.88.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.50.

[...] Peinture, pièce de théâtre, morceau de musique, roman, conte, nouvelle, tout se passe comme si la réflexion, pour prendre son essor, devait pactiser avec une réalité homogène à ce qu'elle reflète : *une œuvre d'art*.<sup>1</sup>

Au cours de sa carrière, Butor n'a eu de cesse de dialoguer avec les arts. En règle générale, cet échange « [...] apporte au récit une richesse polysémique [et] neutralise le temps de l'histoire »<sup>2</sup>. Pour cette raison, il n'est pas rare de retrouver d'autres formes d'art — musique, peinture, photographie — à l'intérieur de ses romans, qui instaurent « un pur jeu de rapports »<sup>3</sup>. Mentionnons que « le passé des formes d'écriture ne deviendra héritage que dépecé, les pages de vieux livres intéressent dès lors qu'elles ont été arrachées »<sup>4</sup>. L'auteur ne crée pas son livre *ex nihilo* : il crée de la littérature avec de la littérature. Selon Tore, « [quand] le texte est apparenté à une myriade de textes, son sens devient surtout un questionnement sur sa propre construction en tant que texte »<sup>5</sup> et il nous permet de dégager l'intentionnalité de l'œuvre. Dans ce contexte, citons l'*ekphrasis* :

Terme emprunté au grec, qui désigne un exercice rhétorique consistant dans la description détaillée d'un objet, et particulièrement d'un objet d'art. Les principales qualités de l'*ekphrasis* [...] sont la clarté et l'évidence, car il s'agit de mettre sous les yeux l'objet décrit.<sup>6</sup>

Cette figure ne résume-t-elle pas la manière dont procède Butor ? Dans son article « Déclinaisons et figures ekphrastiques »<sup>7</sup>, Liliane Louvel rappelle que l'*ekphrasis* « signifie dire en détail, mettre sous les yeux (J. Lichtenstein) »<sup>8</sup>. À propos de ce qu'elle nomme « le moment ekphrastique »<sup>9</sup>, elle écrit :

Il fait mine d'être transparent alors qu'une couche d'opacité (et d'incompréhension en plus) lui est superposée.<sup>10</sup>

En nous livrant une description méticuleuse de l'objet, l'art butorien devient essentiellement visuel et démonstratif et transforme le lecteur aussi en spectateur. Louvel développe l'idée qu'on « peut déceler une autre modalité temporelle, comme un changement

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.95. | Selon Dällenbach, il faut tout de même faire attention au « sens surabondant [de l'œuvre d'art qui] risque d'entraver la réflexion », p.126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>4</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.160.

<sup>5</sup> TORE, *art.cit.*, p.17.

<sup>6</sup> JARRETY, *op.cit.*, p.152.

<sup>7</sup> LOUVEL, Liliane, « Déclinaisons et figures ekphrastiques, Quelques modestes propositions ». In : *Arborescences*, n°4, novembre, 2014, [En ligne], p.15-32, consulté le 21 février 2019, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1027429ar>.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

de régime ou de vitesse »<sup>1</sup>. Ce qui par instants semble être une longue digression artistique se transforme en un prétexte fallacieux cherchant à attirer notre regard sur la dimension autoréflexive. L'ekphrasis est donc un « agent d'opacité sous couvert de transparence »<sup>2</sup> :

[...] Un moment ekphrastique [...] est une révélation, le lever d'un voile, pour mieux le laisser retomber [...].<sup>3</sup>

Quand Butor décrit une œuvre d'art, notre esprit se retourne simultanément sur celle qui se trouve en notre possession. Tore explique que « lorsqu'une œuvre d'art parle du monde de l'art, elle change, plus ou moins puissamment, le monde de l'art auquel elle-même appartient »<sup>4</sup>. Traditionnellement, l'ekphrasis a surtout une valeur « d'ornement »<sup>5</sup>, ce qui n'est guère le cas chez les Nouveaux Romanciers. Le lecteur intrigué se demande pourquoi l'écrivain fait ressurgir « le spectre des auteurs [classiques] »<sup>6</sup> à l'intérieur de son roman, car à l'origine, il désire découvrir une nouvelle œuvre littéraire et non pas qu'on lui rabâche un discours truffé de citations. À ce moment précis, le lecteur se demande si ces œuvres parasites ne sont pas censées le guider sur un autre chemin :

L'image inscrite au creux du texte y fait surgir un sens, une vision, une révélation, que celui-ci ignore (ou fait mine d'ignorer).<sup>7</sup>

N'est-ce pas un moyen habile de lever ce voile et de « [...] laisser entrevoir la genèse de l'œuvre en suggérant qu'elle est autre [...] »<sup>8</sup> ? Au moment où le lecteur soulève de telles interrogations, il interrompt le mouvement horizontal de sa lecture. Subitement, il a une clé en main donnant accès aux secrets de l'œuvre, mais il ne trouve pas la serrure et chaque tentative s'achève sur une déroute cinglante. Face à ces échecs répétés, le lecteur ne sait plus sur quel pied danser. D'un côté, il tient un livre entre ses mains rempli de promesses, mais d'un autre, il sait qu'il y a toute une dimension supérieure à découvrir. Il se tient devant une porte fermée, il a la clé, mais il est impossible de l'ouvrir. Alors, il enchaîne sa lecture, avec l'espoir que la clé tournera dans la serrure et qu'elle autorisera enfin l'accès difficile à la vérité de l'œuvre. Les mêmes doutes ressurgissent périodiquement, mais le résultat est toujours le même. Paradoxalement, plus on lui refuse l'accès au sens de l'œuvre et plus il s'entête à poursuivre son enquête. Dällenbach énonce :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> TORE, *art.cit.*, p.16.

<sup>5</sup> JARRETY, *op.cit.*, p.152.

<sup>6</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.349.

<sup>7</sup> LOUVEL, « Déclinaisons et figures ekphrastiques, Quelques modestes propositions », *art.cit.*

<sup>8</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.49.

[...] La clé herméneutique ne peut en aucun cas ouvrir l'accès à une réflexion avant que le récit n'en ait révélé l'existence et indiqué l'emplacement.<sup>1</sup>

Nous en revenons au même point. Et si l'accès à cette « réflexion » représentait justement le secret de l'œuvre ? Le raisonnement analytique du lecteur, qui doit avoir « l'aptitude du décodeur à effectuer les substitutions nécessaires pour passer d'un registre à l'autre »<sup>2</sup> est peut-être ce qui est recherché par l'auteur. Quels sont les livres qui nous ébranlent et qui restent gravés dans notre mémoire ? Souvent, ce sont ceux qui ont su susciter en nous d'innombrables interrogations et réflexions.

Qu'est-ce que donc la réflexivité ? L'œuvre littéraire repose sur un système qui a tendance à se référer à lui-même, idée développée dans la quatrième partie des *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson, l'un des plus grands maîtres de la linguistique du XX<sup>e</sup> siècle. Souvenons-nous de la poétique jakobsonienne et de ses six fonctions du langage, notamment de la *fonction poétique*, proche de l'autoréférence<sup>3</sup>, « où l'accent [est] mis sur le message pour son propre compte »<sup>4</sup>. Qu'est-ce que plus précisément la fonction poétique ?

[La présence de la fonction poétique] pourrait être reconnue à la relation spécifique existant entre les deux opérations qui fondent toute construction linguistique : la *sélection* et la *combinaison*. En transmettant un message, nous combinons, sur un axe syntagmatique, des unités choisies parmi d'autres, plus ou moins équivalentes, réunies virtuellement sur un axe paradigmatique. La particularité de la fonction poétique consisterait à *projeter le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur celui de la combinaison*.<sup>5</sup>

La fonction poétique est donc essentiellement axée sur « [les] similarités et [les] différences entre les termes combinés »<sup>6</sup>, ce qui selon Jakobson « attir[e] l'attention sur le message pour son propre compte »<sup>7</sup>. En ce qui concerne l'autoréflexivité, elle doit être articulée avec le métalinguistique :

La notion de « métalangage » est solidaire de l'idée que la formulation d'un certain nombre de traits essentiels d'un langage ne peut être entièrement réalisée dans ce langage lui-même, mais suppose de passer à un langage du moins partiellement différent du premier, c'est-à-dire

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>3</sup> WESSLER, *op.cit.* p.34.

<sup>4</sup> JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963, p.214.

<sup>5</sup> ANGELET, Christian, *Méthodes du texte : Introduction aux études littéraires*, De Boeck & Larcier, 1995, p.19-20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>7</sup> JAKOBSON, *op.cit.*, p.218.

disposant de moyens d'expression [...] au moins partiellement distincts de ceux qui caractérisent le premier et que l'on cherche précisément à décrire.<sup>1</sup>

« [...] *La décomposition de l'objet* à travers l'identification de ses éléments constituants »<sup>2</sup> est donc une fonction essentielle du métalangage. Comment peut-on parler de l'interprétation, la considérer du dehors alors que depuis toujours nous nous trouvons dedans ?<sup>3</sup> Selon Caputo, il est nécessaire d'être « dans le langage et dans le sens pour parler du langage et du sens »<sup>4</sup>. Il ajoute :

[Il est quelque chose] qui parle de soi et d'autre que soi, et sa condition, son identité dynamique, fait qu'il échappe constamment à lui-même [...].<sup>5</sup>

Nous constatons qu'il y a donc une différence entre mettre l'accent sur le message pour lui-même et parler de soi-même. Tout texte littéraire comporte une composante poétique, mais ne parle pas forcément du livre, de la littérature, etc.

La littérature est centrée sur elle-même, sur sa forme esthétique « [...] d'où la nécessité, pour le contexte, de frayer parfois la voie au sens métaphorique »<sup>6</sup> et d'exploiter « la fonction poétique [...] pour exhiber sa propre fabrication »<sup>7</sup>. Dällenbach observe :

Avec ces structures de double sens, le segment réflexif a en commun d'être surdéterminé, de donner asile au parasitisme sémantique [...] et de sédimenter ses significations de telle sorte qu'un sens premier, littéral et obvie, recouvre et découvre à la fois un sens second et figuré.<sup>8</sup>

La dimension autoréflexive d'un livre se caractérise par le fait que l'œuvre parle d'elle-même en tant qu'œuvre : on passe alors au niveau « méta- ». À ce moment-là, le lecteur endosse l'habit du critique littéraire pour décrypter les mécanismes de fonctionnement de l'œuvre tout en se focalisant sur le sens second et figuré. Dans leurs écrits, les Nouveaux Romanciers remettent en cause l'ordre établi du roman en cours de lecture. Le lecteur a la vive impression que le Nouveau Romancier appelle au boycott à l'intérieur même de son œuvre. Jakobson nous fait comprendre que la conscience de l'artiste se dédouble dans l'œuvre pour se lancer dans une sorte de monologue intérieur littéraire. L'autoréflexivité jaillit

---

<sup>1</sup> BOUQUIAUX, Laurence, DUBUISSON, François, LECLERCQ, Bruno, « Modèles épistémologiques pour le métalangage ». In : *Signata*, [En ligne], 4, 2013, p.15-52, consulté le 21 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/signata/544>.

<sup>2</sup> ZINNA, Alessandro, « L'épistémologie de Hjelmslev: entre métalangage et opérations ». In : *Signata*, [En ligne], 4, 2013, p.129-155, consulté le 21 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/signata/676>.

<sup>3</sup> CAPUTO, Cosimo, « Le paradoxe du métalangage ». In : *Signata*, [En ligne], 4, 2013, p.341-361, consulté le 21 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/signata/1013>.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.66.

<sup>7</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.95.

<sup>8</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.62.

au-dessus de l'œuvre en devenir et se métamorphose en une réflexion profonde sur la littérature, qui s'apostrophe et procède à une remise en question. Ici, ne se dénonce-t-elle pas comme artifice en exposant ainsi ses rouages et en devenant « un acte de narration fabriqué »<sup>1</sup>? L'autoréflexivité exige « des lectures et relectures transversales »<sup>2</sup>. Elle joue clairement sur le double sens des mots. Selon le contexte, un mot peut revêtir d'innombrables significations. Lorsque le lecteur bute sur un tel mot « pivot »<sup>3</sup>, automatiquement il doit relire les autres mots qui l'entourent pour confirmer « la prise de conscience autoréflexive »<sup>4</sup> et développer sa réflexion dans un mouvement de mise à jour. Comme l'autoréflexivité repose sur un système de leurres, les attentes du lecteur ne cessent d'être déçues.

Selon Dällenbach, le récit déploie des « ruses »<sup>5</sup>. L'auteur « [recrute] un personnel qualifié »<sup>6</sup> et il a recours à des personnages types comme le romancier, l'artiste, l'homme de science, l'ecclésiastique, le libraire, le rêveur, etc.<sup>7</sup>. Lorsqu'un personnage se met à lire un livre, symbole de la mise en abyme classique, le lecteur suspend aussi spontanément son activité de lecture. Pourquoi ? Sans doute parce qu'une lecture en boucle apparaît à nouveau en filigrane : le lecteur est en train de lire et le personnage, « fait de papier et de mots »<sup>8</sup>, aussi. De la sorte, l'œuvre littéraire rappelle sa présence. Chez Butor, l'autoréflexivité apparaît aussi sous le trait de personnages envisageant ou entreprenant d'écrire un livre (*La Modification, Degrés*) même si le personnage du roman autoréflexif n'est pas toujours un écrivain<sup>9</sup>. Pensons au personnage principal de *La Modification* qui affirme : « [...] il me faut écrire un livre ; ce serait pour moi le moyen de combler le vide qui s'est creusé [...] »<sup>10</sup>. Le lecteur s'interroge pourquoi Butor élabore un roman en parlant de la « découverte d'une genèse »<sup>11</sup>. N'y a-t-il pas là une intention de mettre en scène le rôle de l'écrivain et de se mettre en scène ? Les motivations des personnages, à travers « des analogies frappantes »<sup>12</sup>, pourraient-elles expliquer celles de Butor ? Qu'est-ce que l'auteur cherche à nous dire ? Le

---

<sup>1</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.87.

<sup>2</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.163.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>4</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.317.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.73.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>8</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.106.

<sup>9</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.73. | « [...] introduire dans le roman un romancier. Il servira de prétexte à des généralisations esthétiques, qui pourront être intéressantes [...] » (C.E. Magny)

<sup>10</sup> BUTOR, *La Modification*, p.274.

<sup>11</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.119.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.42.

lecteur veut enfin accéder à la vérité. À la manière de Van Eyck, certains grands maîtres de la peinture multiplient les apparitions dans leurs tableaux. Il en est de même au cinéma, nous n'avons qu'à penser à Hitchcock, Besson ou Klapisch qui apparaissent régulièrement à l'intérieur de leurs réalisations. Pourquoi serait-ce différent en littérature ? Dans les exemples cités ci-dessus, la présence du créateur artistique est flagrante. En littérature par contre, le phénomène de l'autoréflexivité est plus timide. Comment l'« heureux petit nombre » fait-il pour reconnaître « la réflexivité [qui] se manifeste avant tout dans des traces »<sup>1</sup> ?

[...] L'autoréflexivité ne procède pas seulement par images chargées de symboles, mais aussi repose volontiers sur le double sens des mots, envisageables dans la logique de la diégèse [...].<sup>2</sup>

Repérer l'autoréflexivité n'est point chose aisée : elle n'est pas toujours décelable au niveau du vocabulaire utilisé par l'auteur. Elle est discrète et se dissimule dans le caractère polysémique du langage : rappelons-nous que les mots sont des plaques tournantes menant vers des horizons indéterminés et « qu'un mot quelconque peut toujours évoquer tout ce qui est susceptible de lui être associé d'une manière ou d'une autre »<sup>3</sup>. Le lecteur n'est pas censé apercevoir l'artiste ou les modalités de son travail, mais juste le résultat. Certes, l'écrivain doit provoquer une réaction, un « trouble dans l'esprit du [lecteur] »<sup>4</sup>, un débat intellectuel, mais en restant dans l'ombre de sa création et non pas en pénétrant insidieusement l'espace privilégié réservé au lecteur. Sans aucun doute, ce phénomène pique au vif la curiosité naturelle du lecteur. Cette suggestion mentale n'est autre que l'auteur qui lève une partie du voile camouflant le travail qui enveloppe sa création. Plus loin, nous constaterons que chaque passage autoréflexif à l'intérieur d'une œuvre a pour mission essentielle d'encourager la pensée critique du lecteur afin que celui-ci vienne greffer une réflexion esthétique sur le roman. Cependant, le lecteur ne doit point se leurrer d'espérances, car en réalité, il s'agit bel et bien d'un faux dévoilement. Si le lecteur devait dissiper l'obscurité enveloppant la création littéraire, il ne pourrait proposer aucune réponse concrète. Résumons : l'auteur lève le voile pour mieux le rabattre par la suite. Comment expliquer les finalités de ce jeu qui s'instaure entre l'écrivain et son lecteur et qui vraisemblablement est agaçant, dérangeant et à la longue

---

<sup>1</sup> TORE, *art.cit.*, p.4 | Il écrit : « Lorsque nous sommes face à des traces, qui explicitent la réflexivité d'une manière locale, on parlera de *réflexivité ponctuelle*. Or, l'étude de telles traces a montré qu'il ne s'agit là que d'autant de manifestations d'une *réflexivité diffuse*, qui est susceptible d'être localisée à tout moment. » Plus loin, Tore ajoute à propos d'un troisième type de réflexivité : « La *réflexivité globale*, en effet, ne fonctionne qu'en mobilisant la globalité du texte ou de l'événement sémiotique en question : elle ne se trouve que dans le sens qui résulte du rapport entre les éléments, leurs tensions, leur dynamique, leur 'texture' ».

<sup>2</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.159.

<sup>3</sup> SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1973, p.174.

<sup>4</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.70.

peut-être même fatigant ? Quelle est l'intention de l'auteur ? Se dévoiler ou se cacher ? L'autoréflexivité provoque un face-à-face haletant entre l'auteur et le lecteur. Au moment où le lecteur s'approche pour l'affronter, l'auteur prend la poudre d'escampette. Cette volatilisisation subite est la preuve qu'il lui jette perpétuellement de la poudre aux yeux.

*Lecteur, interromps ta lecture !* Ceci n'est pas nouveau, pensons au *Voyage sentimental* de Sterne. Cette injonction implicite semble pressante. D'une phrase à l'autre, le lecteur recherche activement un indice qui lui confirmerait cette impression tenace. Rien. Son investigation est menée en vain : l'évocation de la structure du roman dépend de la validité du raisonnement analogique du lecteur. La dimension autoréflexive repose en grande partie sur « [l'] intuition de lecture, l'intuition d'une analogie »<sup>1</sup> du lecteur et sur sa persistance singulière à développer sa réflexion critique. Dans *Études de style*, Léo Spitzer évoque « ce déclic »<sup>2</sup> :

C'est la conscience qu'on vient d'être frappé par un détail et que ce détail entretient un rapport fondamental avec l'œuvre ; ou qu'on a été amené à poser une question, qui demande une réponse [...].<sup>3</sup>

Cette réponse ne vient pas. Le lecteur doit considérer ses intuitions comme vraies pour qu'elles servent de base à un raisonnement et cela même si son esprit est floué. Néanmoins, il n'y a aucune preuve tangible confirmant ses hypothèses. Il serait illusoire de croire que l'écrivain balise clairement et soigneusement un itinéraire reliant les différents commentaires autoréflexifs pour guider le lecteur : un roman n'est pas un traité théorique. Contrairement à un problème mathématique ou linguistique, une question liée à l'autoréflexivité n'a jamais de réponse claire et définitive. Nous souhaitons obtenir des explications et nous sommes désireux de couper court à la vague de spéculations autoalimentées. Or, comme l'allusion devient l'outil de prédilection de l'auteur, il ne faut surtout pas s'attendre à des réponses théoriques et méthodologiques. Si les réponses existent, elles s'intègrent harmonieusement à la fiction romanesque. Ainsi, le lecteur s'interroge, suppose, mais l'auteur ne lui explique rien, ce qui intensifie notablement « les arcanes [mystérieuses] du roman »<sup>4</sup>. Les théoriciens de l'autoréflexivité se font rares, car ce phénomène ne repose pas sur des faits précis et vérifiables ; chaque élément peut donner lieu à toutes sortes d'interprétations plus ou moins

---

<sup>1</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.164.

<sup>2</sup> SPITZER *op.cit.*, p.67.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>4</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.14.

farfelues dépendant « des compétences intellectuelles du décodeur »<sup>1</sup>. Nous verrons que Butor semble quelquefois pointer du doigt « le mode d'emploi » de ses romans, mais très vite, cette supposition s'évanouit en laissant le lecteur perplexe. Pour Fraisse, l'usage de l'autoréflexivité n'est manifestement pas gratuit :

Si l'on est entraîné « loin du point de départ », c'est donc qu'il y a un point d'arrivée, départ et arrivée du récit n'étant pas conçus comme disposés sur une ligne, mais en boucles et en profondeur — l'arrivée demeurant en outre plus problématique et indéterminée que le départ [...].<sup>2</sup>

La remarque autoréflexive est le point de départ de tout ce processus mental. Si point de départ il y a, quoi de plus compréhensible que de vouloir franchir un point d'arrivée ? Entre le point de départ et le point d'arrivée, une progression continue se confirme. La lecture du texte, qui est « engendreur de questions »<sup>3</sup>, ne se fait plus linéaire, mais elle tournoie dans une spirale centripète « [...] qui l'induit à se boucler sur soi ou à vaciller »<sup>4</sup>. Le moment de l'arrivée est certes imprédictible, mais inévitable. Quand le lecteur franchira-t-il la lignée d'arrivée ? Le lieu de départ et le lieu d'arrivée seront-ils les mêmes pour chaque lecteur ? À quoi doit s'attendre un lecteur en butant sur un passage autoréflexif ?

L'écrivain peut raconter toutes sortes de choses : le rôle qu'il assigne au romancier, les rapports entre l'écrivain et son public, entre l'écrivain et l'institution littéraire, mais surtout les aspects plus techniques de sa création, le processus même de cette création, c'est-à-dire le surgissement de l'illumination initiale, l'œuvre en gestation portée par la pensée, le mode de confection des personnages, la structuration du roman, le problème de son achèvement ou de son inachèvement.<sup>5</sup>

L'interprétation est parfois tirée par les cheveux et son « degré de fiabilité [...] pose évidemment problème »<sup>6</sup>, mais pourquoi serait-elle moins valable ou moins pertinente qu'une autre tentative d'explication ? Où sont les limites de l'analyse autoréflexive et du livre, cette « machine à résonner et à tisser des communications transversales »<sup>7</sup> ?

L'autoréflexivité « [pallie] la limitation de notre regard et nous [révèle] ce qui normalement [est] exclu de notre champ de vision »<sup>8</sup>. Or pour cela, l'auteur exige de son

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.110.

<sup>2</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.156.

<sup>3</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.307.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.50.

<sup>5</sup> FRAISSE, « L'autoréflexivité en pratique », *art.cit.*, p.164.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>7</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.68.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.20.

lecteur « une audace aux limites de l'acceptable et du probable - qui est de superposer au récit lu un autre récit, qui est le récit du récit »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> FRAISSE, « Gracq et l'autoréflexivité du récit », *art.cit.*, p.313.

**CHAPITRE II**  
**LA THÉORIE DU ROMAN**



## II.1 Le Nouveau Roman

*Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme.<sup>1</sup>*

Avant de nous intéresser aux *Entretiens* de Michel Butor, plaçons cette analyse sous le signe du mouvement du Nouveau Roman auquel Butor se rattache et qui « a fait l'objet d'interprétations hâtives »<sup>2</sup>. Une telle mise en perspective doit nous permettre de mieux cerner les caractéristiques de cette époque littéraire hors du commun dans laquelle « l'évolution du roman [conduit inexorablement] vers la réflexion sur la littérature »<sup>3</sup>.

Dans *Le roman depuis la Révolution française*, Blanckeman s'interroge comme suit :

Comment assumer la reconstruction d'un pays qui passe bientôt de l'univers chaotique de 1945 marqué par la désolation à la société de consommation des années 1960 marquée par la prospérité ?<sup>4</sup>

Le Nouveau Roman émerge dans une période vacillante de l'entre-deux. Après les guerres mondiales qui ont saigné l'Europe à blanc, une époque florissante ouvre ses portes poussant la population à consommer à pleines mains. À quel moment s'opère la transition nécessaire entre ces deux cycles antagonistes de l'Histoire ? En un clin d'œil, le monde passe d'un déclin catastrophique à une ascension fulgurante marquée par l'épanouissement collectif. Faut-il continuer la vie comme si rien ne s'était passé ? La littérature, fidèle témoin de chaque siècle, ne peut consciemment fermer les yeux sur le passé et l'Histoire ne peut être ignorée sous peine de revivre éternellement les mêmes tourments. Dans cette période de profondes mutations et de réflexions, de nouveaux écrivains, voulant traduire le mal de ce siècle, foulent la scène littéraire d'un pas décidé :

[...] Les Nouveaux Romanciers partent du constat formulé dès les années 1930, mais réactivé par la Seconde Guerre que la conscience humaine ne peut tout expliquer ni du monde ni d'elle-même.<sup>5</sup>

Nombreux sont ceux qui s'accordent à dire que la littérature est tenue de projeter le reflet de la réalité. Or, « le récit nous donne fatalement un monde faux »<sup>6</sup>. La réalité ne peut

---

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.11.

<sup>2</sup> DUGAST-PORTES, *Le Nouveau Roman, Une césure dans l'histoire du récit*, Nathan Université, coll. Fac. Littérature, 2001, p.150.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>4</sup> BLANCKEMAN, Bruno, *Le roman depuis la Révolution française*, Presses Universitaires de France, coll. Licence Lettres, 2011, p.145.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>6</sup> BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. Tel, (« Le roman comme recherche », 1960) 1992, p.110.

être entièrement appréhendée, des zones d'ombres persistent obstinément. L'être humain et par corrélation l'écrivain doivent se résoudre à dresser ce constat de carence. Conséquemment, la littérature se matérialise en images incomplètes, instables et lacunaires. Ce malaise palpable germe dans le contenu et dans la forme du livre :

Parler du contenu d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art.<sup>1</sup>

Ces deux versants du roman sont interdépendants. Quand l'un va mal, l'autre aussi. Le Nouveau Romancier met en lumière une « poétique du malaise »<sup>2</sup>, qui « [renonce] à rendre compte du réel dans une forme totale qui lui donnerait sens [...] »<sup>3</sup>. La réflexion critique sur la forme est essentielle, car elle permet au romancier de « trouve[r] un moyen d'attaque privilégié, un moyen de forcer le réel à se révéler [...] »<sup>4</sup>. Bien des fois, le réel s'avère déroutant. Dans *Problèmes du Nouveau Roman*, Jean Ricardou écrit :

Lire la littérature, en conséquence, c'est tenter de *déchiffrer* à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement les caractères typographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite. Pour elle, il existe un *second alphabétisme* qu'il importe de réduire.<sup>5</sup>

La lecture impose un travail en amont : l'alphabétisation. La maîtrise du système d'écriture basé sur l'alphabet permet au lecteur de lire et de comprendre machinalement les signes typographiques sur la page. Nonobstant, Ricardou nous fait comprendre que nous sommes loin d'avoir enrayé l'analphabétisme. Il assimile la littérature à un répertoire, c'est-à-dire un inventaire méthodique regroupant l'ensemble des signes. L'obscurantisme dont il est question concerne le vaste réseau souterrain de significations qui se tissent entre ces signes. Quelle est la définition du *roman* dans lequel ces signes se manifestent ?

Un roman, pour la plupart des amateurs — et des critiques — c'est avant tout une « histoire ». Un vrai romancier, c'est celui qui sait « raconter une histoire ».<sup>6</sup>

Que se passe-t-il lorsque cette histoire se fractionne violemment en morceaux ? Cela signifie-t-il que le romancier ne sait pas raconter une histoire ou tout simplement qu'il la raconte différemment ? Que faire quand « raconter est devenu proprement impossible »<sup>7</sup> ?

---

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.42.

<sup>2</sup> BLANCKEMAN, *op.cit.*, p.151.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>4</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.17.

<sup>5</sup> RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman, op.cit.*, p.20.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.29.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.31.

Le XX<sup>e</sup> siècle inaugure l'ère du soupçon, où le lecteur « se méfie de ce que lui propose l'imagination de l'auteur »<sup>1</sup>. Robbe-Grillet sous-entend qu'à cette époque « bien raconter, c'est [...] faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite de la réalité »<sup>2</sup>. Aucune place à la nouveauté, aucune place à la spontanéité. Un roman abouti est celui qui se calque sur le modèle du roman traditionnel, encore et encore. Le lecteur ne se pose aucune question, car la matière coule dans un moule romanesque bien huilé. Robbe-Grillet se demande si « l'écriture, comme toute forme d'art »<sup>3</sup> n'a pas pour but d'être « une intervention »<sup>4</sup>. Une intervention est relative à la personne :

Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle.<sup>5</sup>

L'art est développement, l'art est évolution, l'art est liberté. Lorsque l'écrivain se lance dans un nouveau projet, « il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des lignes et des couleurs »<sup>6</sup>. Malgré tous les efforts possibles, deux toiles ne se ressemblent jamais. Il y a toujours l'original et sa copie. Dans le même esprit, la littérature ne devrait pas être composée d'un livre original et d'une multitude de reproductions, mais exclusivement de livres originaux.

Suite à la publication d'un article de Robbe-Grillet dans *la Nouvelle Revue française* proclamant entre autres que « les formes romanesques doivent évoluer pour rester vivantes »<sup>7</sup>, la critique littéraire s'empresse de prôner l'avènement d'une nouvelle école et d'y « ranger, un peu au hasard, tous les écrivains qu'on ne savait pas où mettre »<sup>8</sup>. N'est-ce pas une solution de facilité que de regrouper anarchiquement tous les auteurs souhaitant exprimer de nouvelles relations entre *l'homme, le monde et la littérature* et proposant dans cette optique des romans différents ? La tâche serait nettement plus ardue s'il fallait analyser tous leurs livres comme des œuvres irréductiblement individuelles. À la place, la critique préfère faire le procès sonnante et trébuchant du Nouveau Roman et accuser leurs créations

---

<sup>1</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.63.

<sup>2</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.8.

d'être des « attentat[s] saugrenu[s] contre les belles-lettres »<sup>1</sup> : le Nouveau Roman est rapidement dénoncé comme une violation délibérée de la littérature. Le proverbe ne dit-il pas que la critique est aisée et l'art difficile ?

Les Nouveaux Romanciers, ces « froids expérimentateurs »<sup>2</sup>, mettent la littérature sens dessus dessous avec en ligne de mire « les auteurs contemporains qui persistent à écrire sur le modèle balzacien »<sup>3</sup>. Aux yeux de Robbe-Grillet, chaque écrivain « doit accepter avec orgueil de porter sa propre date »<sup>4</sup>. Pour quelle raison vouloir rester prisonnier du passé ? Pourquoi ne pas s'appuyer sur le passé pour proposer autre chose ? Sarraute enfonce le clou en soutenant que « [le] crime le plus grave [est de] répéter les découvertes de ses prédécesseurs »<sup>5</sup>. En outre, Robbe-Grillet mentionne que la critique se base sur ce même argument pour dénigrer (ou valoriser) leurs œuvres :

Ce qui me surprenait le plus, dans les reproches comme dans les éloges, c'était de rencontrer presque partout une référence implicite – ou même explicite – aux grands romans du passé qui toujours étaient posés comme le modèle sur quoi le jeune écrivain devait garder les yeux fixés.<sup>6</sup>

Quand un roman, ou de manière plus globale, un courant, remporte un franc succès, pourquoi se borner à copier invariablement le même modèle ? Pourquoi ne pas faire preuve d'ouverture d'esprit et surtout de curiosité intellectuelle aiguillant la littérature vers l'avant-gardisme ? Non, la critique s'adonne à la stigmatisation de ceux qui ont le courage de se lancer dans de nouvelles entreprises romanesques. Dans le feu des critiques, le lecteur est épargné, car « ses goûts ont été progressivement conditionnés par diverses institutions »<sup>7</sup>.

La plupart des Nouveaux Romanciers a toujours refusé de reconnaître une quelconque appartenance à ce mouvement et chacun revendique une autonomie créatrice malgré des « préoccupations communes »<sup>8</sup>. Comme ils refusent de se rallier et de former une école, il n'y a aucune doctrine<sup>9</sup> à proprement parler. Cependant, certains ouvrages sont tout de même considérés comme des manifestes instituant une nouvelle théorie littéraire<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 1961, p.10.

<sup>2</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.7.

<sup>3</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.38. | Cela ne veut nullement dire que les Nouveaux Romanciers déprécient la valeur de l'œuvre de Balzac. Ils critiquent ceux qui continuent d'imposer ce modèle un siècle plus tard.

<sup>4</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.10.

<sup>5</sup> SARRAUTE, *op.cit.* p.79.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.7.

<sup>7</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.38.

<sup>8</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*.56.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.55. | Lors du colloque de New York en 1982, Robbe-Grillet, Simon, Sarraute et Pinget « se défendent d'avoir jamais cherché à appliquer une doctrine préalable ».

<sup>10</sup> Exemples : *L'Ère du Soupçon* (1963) de Sarraute, *Pour un Nouveau Roman* (1963) de Robbe-Grillet ou bien encore *Essais sur le roman* (1964) de Butor.

Le Nouveau Romancier perpétue la belle tradition de l'écrivain engagé. Qu'est-ce que l'engagement pour un tel écrivain ?

[...] C'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur.<sup>1</sup>

Il essaie de trouver la clé de certains problèmes au sein de sa création. En s'improvisant instrument de nouveauté, le roman « devient par conséquent [un instrument] de libération »<sup>2</sup>. Selon Butor, une grande œuvre modifie notre manière de voir le monde ; par conséquent, elle a aussi un impact sur notre façon d'écrire et de décrire le monde. L'auteur se délivre de l'emprise de certains modes de transmissions et de certaines manières de penser. Pendant longtemps, le Nouveau Roman traîne une « réputation de littérature pour spécialistes »<sup>3</sup>. Plusieurs étiquettes réductrices sont collées sur ce mouvement dès son apparition : anti-roman — littérature objective — littérature littérale — romans blancs — temps des choses — roman d'une nouvelle genèse — roman futur — alittérature — technique du cageot — roman de la table rase — roman nouveau — roman au ras du sol,<sup>4</sup> etc. Cette pléthore de qualifications traduit l'impossibilité de cerner clairement la diversité des nouvelles entreprises proposées, « tax[ées] de complexités "gratuites" »<sup>5</sup>. De nombreuses expressions sont connotées négativement, parce que cette nouvelle forme de littérature n'est pas immédiatement comprise et tout ce qui demeure impénétrable et symbolise un changement pour l'être humain, est souvent sévèrement critiqué et rejeté. De plus, certains estiment aveuglement qu'une nouvelle forme est tout simplement « une absence de forme »<sup>6</sup>. Quelques critiques et lecteurs expriment leur « perplexité [ou] hostilité »<sup>7</sup> face à cette littérature célébrant « le retour au chaos »<sup>8</sup>.

L'appellation « Nouveau Roman » ne s'impose pas sur-le-champ et la critique préfère parler de « l'école du refus », des « romans de l'être-là » ou bien encore du « roman sans romanesque »<sup>9</sup>. Comment expliquer toutes ces formulations ? Sont-elles justifiées ? Dans *Le Nouveau Roman*, Allemand observe :

---

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.39.

<sup>2</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.17.

<sup>3</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.4.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.17.

<sup>7</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>9</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.21.

[...] Le Nouveau Roman *n'a rien à dire [...], mais cherche à dire ce rien.*<sup>1</sup>

Robbe-Grillet nuance ce constat : « Le véritable écrivain *n'a rien à dire, [mais] seulement une manière de dire* »<sup>2</sup>. Si les Nouveaux Romanciers — ces « techniciens du roman »<sup>3</sup> — *n'ont rien à dire, dans quelle mesure pouvons-nous parler d'une littérature pour spécialistes, fermée et élitiste ? Ils cherchent à explorer et à transposer « la vacuité existentielle »*<sup>4</sup> et cela les oblige souvent à proposer « un monde [romanesque] en complète désagrégation »<sup>5</sup>. Citons également Butor qui aborde ce sujet :

Il y a une 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 [...].<sup>6</sup>

Le Nouveau Romancier *n'a rien à dire, parce qu'il laisse la parole à la matière. Le roman parle et engendre la littérature. Le romancier ne siège plus au centre, mais « aux frontières »*<sup>7</sup> de l'œuvre, car « le flux imaginaire échappe à tout contrôle prolongé »<sup>8</sup>. L'œuvre est nécessaire, mais « nécessaire *pour rien* »<sup>9</sup>. La fonction de l'art n'est-elle pas essentiellement de « mettre au monde des interrogations »<sup>10</sup> ? Les dernières lignes, souvent négligées, de *Pour un Nouveau Roman* sont pourtant capitales :

« [...] Dès que le Nouveau Roman commencera à « servir à quelque chose » [...] ce sera le signal pour les inventeurs qu'un Nouveau Nouveau Roman demande à voir le jour, dont on ne saurait pas encore à quoi il pourrait servir — sinon à la littérature »<sup>11</sup>.

Le roman est au service de la littérature et sa mission semble s'arrêter là. Dugast-Portes remarque à propos des habitudes de lecture :

Il est probable que le grand public, le plus souvent, continuait à évaluer un roman selon des critères simples et traditionnels : une aventure, des personnages, des lieux, une vision du monde ; les œuvres ainsi définies suscitaient chez le lecteur un sentiment généralisé d'analogie avec ce qu'il considérait comme le réel — même s'il ne s'agissait que de sa représentation stéréotypée.<sup>12</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>2</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.42.

<sup>3</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.19.

<sup>4</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.5.

<sup>5</sup> RICARDOU, *op.cit.*, p.44.

<sup>6</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.18.

<sup>7</sup> RICARDOU, *Le Nouveau Roman, op.cit.*, p.28.

<sup>8</sup> RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman, op.cit.*, p.58.

<sup>9</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.43.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.12-13.

<sup>11</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.144.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.63.

Généralement, l'ouvrage qui plait au lecteur est celui dans lequel il réussit à s'identifier. À qui ou à quoi ? Cela dépend. Dans tous les cas, ce processus d'identification passe par la reconnaissance explicite d'éléments semblables entre le roman et le réel ou plutôt ce qu'il croit être le réel. Les Nouveaux Romanciers fomentent « la subversion générale »<sup>1</sup> du roman. Il n'est pas juste de croire qu'ils sont les premiers à vouloir apporter des modifications à la chronologie, à l'intrigue, aux lieux ou aux personnages. Ils se fondent souvent sur des « réflexions préexistantes »<sup>2</sup>. La nouveauté réside ailleurs :

La nouveauté véritable venait de la primauté donnée ouvertement au jeu des formes, à l'écriture et à ses possibilités heuristiques, à la réflexion systématique sur le texte intégrée au texte lui-même, et surtout à l'accumulation des choix narratifs insolites.<sup>3</sup>

Le roman devient un terrain de jeu que le Nouveau Romancier arpente sans relâche en procédant par hypothèses et évaluations successives.

Dans *Pour un Nouveau Roman*, nous lisons :

[...] Il semble que l'on s'achemine de plus en plus vers une époque de fiction où les problèmes de l'écriture seront envisagés lucidement par le romancier [...].<sup>4</sup>

Cette assertion suggère que les problèmes d'écriture posés par le roman n'ont jamais été pris en considération par le passé ou dans tous les cas, ils n'ont pas été analysés de manière clairvoyante et perspicace. Retenons que « chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction »<sup>5</sup>. En d'autres termes, chaque roman exerce deux forces opposées. D'un côté, il met en scène un univers régi par son propre mécanisme de fonctionnement, mais d'un autre côté, ce nouveau dispositif expérimental est aussitôt décomposé, ce qui empêche d'autres romans de calquer leur organisation sur ce modèle. Ricardou constate également cette double nature du récit :

Avec le Nouveau Roman, le récit est en procès : il subit à la fois une mise en marche, et une mise en cause.<sup>6</sup>

Ce statut ambivalent caractérise l'ensemble du mouvement. Sous le joug des Nouveaux Romanciers, le roman traditionnel est démonté pièce à pièce. Cette déconstruction est une méthode efficace pour explorer d'autres constructions et d'autres possibilités. Néanmoins, il faut s'accorder à dire que cette profonde mutation est amorcée bien des années

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>4</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>6</sup> RICARDOU, *Le Nouveau Roman, op.cit.*, p.43.

auparavant. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, le cubisme<sup>1</sup> « est une révolution dans la manière de voir, ou plutôt dans la manière de concevoir »<sup>2</sup>. Soulignons que les cubistes ne filtrent plus la réalité avec les yeux, mais avec l'esprit. Dans les livres des Nouveaux Romanciers, ne pouvons-nous pas affirmer que seul « [leur] parcours mental, le tracé virtuel de [leur] regard compte »<sup>3</sup> ? Les cubistes, « qui en faisant éclater la perspective, déconstruisent les unités traditionnelles de l'espace pictural »<sup>4</sup>, bouleversent profondément le monde de l'art. Ils procèdent à une « mise à plat [des] dimensions jusqu'alors différenciées »<sup>5</sup> et s'intéressent à l'essence du monde et non pas à son apparence. Puis, nous pouvons aussi mentionner les surréalistes, qui cultivent « le goût de l'objet »<sup>6</sup>. Pensons à Salvador Dalí et à l'exploitation symbolique des objets dans ses œuvres : « les objets du monde extérieur [sont détournés] de leur usage premier »<sup>7</sup>. De manière générale, avant le XX<sup>e</sup> siècle, les œuvres picturales ou littéraires font illusion en nous proposant une fausse interprétation des sensations réelles : « [...] tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »<sup>8</sup>. Maintenant, tout vacille et les artistes s'efforcent de corriger ces erreurs de perception provoquées par des apparences trompeuses :

[...] L'œuvre crée la réalité dans un mouvement qui n'est plus de l'ordre de l'illusion référentielle.<sup>9</sup>

À présent, le roman désire montrer la vie telle qu'elle est et cette vie est soumise à de multiples aléas<sup>10</sup>. N'oublions pas que « le monde réel échappe à la compréhension humaine et à la pensée classificatrice »<sup>11</sup> ; voilà pourquoi le Nouveau Romancier ne peut reconstituer que des bribes de réalité. Celle-ci est fuyante et changeante : « la coulée, la marche du temps, nous ne la vivons que par prélèvements »<sup>12</sup>.

Croire qu'un roman traditionnel reproduit la réalité fidèlement est bien naïf. Les Nouveaux Romanciers s'en prennent aussi à la traditionnelle progression chronologique du

---

<sup>1</sup> Le cubisme est né entre 1907 et 1908.

<sup>2</sup> SÉRULLAZ, Maurice, *Le cubisme*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1963.

<sup>3</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.49.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>6</sup> CORTANZE (de), Gérard, *Le Monde du Surréalisme*, Éditions Complexe, 2005, p.256.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.256.

<sup>8</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.31.

<sup>9</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.12. | L'illusion référentielle est l'équivalent de ce que Ricardou nomme « l'illusion réaliste » dans *Problèmes du Nouveau Roman*.

<sup>10</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.26. | Dugast-Portes note que l'histoire est « déjà dissoute chez Proust, Faulkner [et] Beckett ».

<sup>11</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.39

<sup>12</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.119.

récit. L'intrigue ne forme plus « l'armature du récit »<sup>1</sup>. Cet abandon de l'ordre chronologique se fait « sans transition »<sup>2</sup>. Chaque personne perçoit la réalité autrement, voilà pourquoi le romancier va « mettre en pratique un nouveau réalisme [étant] inscription de la réalité psychique de la temporalité »<sup>3</sup>. Le récit épouse un nouveau rythme, celui de la matière psychique, qui ne s'arrête jamais. Les Nouveaux Romanciers réalisent un « travail sur les structures de l'imaginaire »<sup>4</sup>. Dans ce contexte, toute tentative de restitution d'une chronologie proposant un découpage conventionnel est perdue d'avance : « le seul véritable temps est celui de l'écriture »<sup>5</sup>, qui se caractérise par des « pleins et [des] vides »<sup>6</sup>. En essayant de combiner les différentes séquences du roman et de localiser les foisonnements de références, le lecteur perd « tout point de repère »<sup>7</sup>. L'écriture reflète

[...] le foisonnement infini de la vie psychologique et les vastes régions encore à peine défrichées de l'inconscient.<sup>8</sup>

La littérature semble encore avoir de longues années de mutations en tous genres à venir. Ricardou note ceci :

[...] La déchronologie joue un rôle capital. Libérés de la pure succession chronologique qui les eût liés par une seule de leurs faces, les événements sont rapprochés de toutes les manières, mais en présence selon une sorte de présent éternel, où l'ordre chronologique cède à un *ordre morphologique*.<sup>9</sup>

N'y a-t-il plus de chronologie ? Si, mais la temporalisation cède la place à la spatialisation. Les événements ne se suivent plus selon l'ordre du temps, mais cela n'entraîne point l'absence « [d'] ordre dans la débâcle »<sup>10</sup>. Le nouvel agencement est beaucoup plus riche, car il se fait par une multitude de juxtapositions. Des éléments sont mis en contact selon l'*ordre morphologique*, c'est-à-dire la configuration de la matière. Allemand ajoute qu'à « la mobilité du réel correspondent les embranchements déboîtés des structures romanesques »<sup>11</sup>. Le roman devient déconstruction. Le Nouveau Romancier désassemble les éléments de sens évident pour nous faire découvrir ce qui l'est moins. Par conséquent, cette

---

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.31.

<sup>2</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.65.

<sup>3</sup> ALLEMAND, *op.cit.* p.60.

<sup>4</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.37.

<sup>5</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.60.

<sup>6</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.116.

<sup>7</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.65.

<sup>8</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.67.

<sup>9</sup> RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman, op.cit.*, p.50.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>11</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.42.

écriture « multiplie les procédés de rupture qui empêchent la constitution d'enchaînements de causes à effet censés refléter la cohérence d'un univers [...] »<sup>1</sup>. L'intrigue romanesque se brise irrémédiablement et l'histoire devient « illisible »<sup>2</sup> :

[La cohérence profonde] réside dans l'agencement des structures narratives mobiles, marquées par des déboitements, des métalespes, des collisions, des interférences, des contradictions et des réemboitements [...].<sup>3</sup>

La cohésion de l'histoire ne se fait plus par les enchaînements régis par la chronologie, mais quand il y a cohésion, il y a sens. Dans le Nouveau Roman, « l'invention [et] l'imagination » acquièrent une telle importance, que ces deux concepts « deviennent à la limite le sujet du livre »<sup>4</sup>. La recherche de nouvelles formes romanesques ne signifie guère que « tout événement, [...] toute passion, [...] toute aventure »<sup>5</sup> ont été impitoyablement proscrits du roman. Dugast-Portes précise que « la difficulté de lecture peut venir du foisonnement de l'instant inventorié »<sup>6</sup>. Souvent, la nouvelle chronologie se révèle « circulaire »<sup>7</sup>. Nous avons l'impression que le récit tourne en rond et qu'il fait tourner le lecteur en bourrique. L'organisation en boucle annule le passage du temps, relève Dugast-Portes, ce qui transforme l'ensemble d'un ouvrage en « instant dilaté »<sup>8</sup>.

Dans cette métamorphose du genre romanesque, le récit s'empare des rênes du livre. Il ne repose plus sur la figure traditionnelle du héros. Dans *L'Ère du soupçon*, Sarraute prend acte de la fin du personnage, « tomb[é] du piédestal où l'avait placé le XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>9</sup> en évoquant notamment la thématique de la dépossession :

Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.<sup>10</sup>

Le personnage est une « momie »<sup>11</sup>, un cadavre desséché et embaumé, qui n'a plus rien. Avant, il était à demi enseveli sous la masse d'un monde bien rempli. À présent, il est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>4</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>6</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.67.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>9</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.26.

<sup>10</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.61.

<sup>11</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.26.

seul. Il n'a plus de visage, plus d'identité ; c'est un *Homme sans qualités*<sup>1</sup>. Le personnage se transforme en « lettres détachées »<sup>2</sup>. Il est « vidé de sa substance »<sup>3</sup> : il est « indéfinissable, insaisissable et invisible »<sup>4</sup>. Il devient un simple « actant »<sup>5</sup>. Dans le chapitre « Sur quelques notions périmées », Robbe-Grillet revient lui aussi sur le personnage du roman traditionnel :

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là.<sup>6</sup>

Le personnage traditionnel est celui qui possède, qui domine, qui exerce un pouvoir souverain sur tout ce qui l'entoure. Maintenant, il est libéré de tout ce poids et il devient juste celui qui agit. Le verbe le commande. Faisant fi du passé, il est uniquement considéré du point de vue de ses actions. Comme le personnage est anémique, le lecteur est dans l'impossibilité de s'identifier à lui. Tout élan de sympathie lui est refusé. Dans le roman traditionnel, le caractère du personnage permet au lecteur « de le juger, de l'aimer, de le haïr »<sup>7</sup>. Rien de tout cela n'est possible à présent, car le lecteur ne peut s'accrocher à rien. Le personnage n'est plus unique, mais se liquéfie dans une matière difforme : « le roman de personnages appartient bel et bien au passé »<sup>8</sup>. Butor va même jusqu'à affirmer que toute référence à l'intériorité du personnage étant impossible, il « [est] nécessairement transform[é] en chos[e] »<sup>9</sup>.

À tout moment, le personnage risque de s'écrouler, alors tel un « mort-vivant<sup>10</sup> [...] il doit se nourrir de la substance du lecteur »<sup>11</sup> pour se maintenir debout. Allemand martèle que « le héros a cédé la place à un être dont la seule validité tient à sa nature linguistique et scripturale, à un leurre [...] »<sup>12</sup>. Le personnage a perdu tout signe d'humanité ; il se résume à

---

<sup>1</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.84. | Titre de l'ouvrage de Musil : *Der Mann ohne Eigenschaften*.

<sup>2</sup> BLANCKEMAN, *op.cit.*, p.150. | Citons l'exemple de A... dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet. À la fin de ce roman, le lecteur ne sait quasiment rien sur elle. Elle est réduite à une lettre.

<sup>3</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.50.

<sup>4</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.61.

<sup>5</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.50.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.27.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>9</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.114.

<sup>10</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.27. | Robbe-Grillet indique que les personnages traditionnels sont « des fantoches auxquels [on a] cessé de croire ».

<sup>11</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.52.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.53.

un signe sur du papier. Sarraute explique que le personnage de roman était « le terrain d'entente, la base solide »<sup>1</sup> entre l'auteur et son lecteur. Comme le Nouveau Roman sonne le glas du personnage romanesque, il n'y a plus rien qui les rapproche et ils se méfient l'un de l'autre. Le personnage est devenu « le terrain dévasté où ils s'affrontent »<sup>2</sup>. Or, ne peuvent-ils pas se retrouver ailleurs ? Comme l'attention du lecteur ne peut se focaliser sur le personnage, elle se déplace sur d'autres éléments du récit et justement « l'essentiel du propos de l'écrivain [réside] dans le travail d'écriture même »<sup>3</sup>. La liquidation du personnage ne fait que précipiter le roman — « ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois »<sup>4</sup> — dans sa chute. Gardons en tête que la disparition du héros traditionnel ne signifie en aucune sorte que l'homme est absent du roman. Sa présence se révèle sous d'autres formes, d'autres traits.

La faillite du personnage traditionnel s'accompagne de l'avènement de l'objet, qui lui aussi perd progressivement « [son] inconstance et [ses] secrets »<sup>5</sup>. L'objet dans le roman traditionnel a acquis « la molle consistance et la fadeur des nourritures remâchées »<sup>6</sup>. Il est là sans vraiment être là. En somme, il n'a aucun intérêt.

« [...] Le monde n'est ni signifiant, ni absurde [,] il est, tout simplement »<sup>7</sup>, voilà l'évidence qui frappe de plein fouet l'esprit de cette école du regard. L'objet *est là* et les Nouveaux Romanciers veulent rendre compte de sa présence — dans un travail systématique — avant même de se pencher sur sa signification : « Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose* [...] »<sup>8</sup>. Ainsi, le monde est plus « solide [et] immédiat »<sup>9</sup>. Voilà pourquoi, ce courant propose des descriptions<sup>10</sup> très précises : « [il s'agit] de mettre au jour, d'explorer jusqu'à ses extrêmes limites, de fouiller dans tous ses replis [...] une matière dense, toute neuve [...] »<sup>11</sup>. Dans le roman traditionnel, l'objet a souvent une valeur symbolique qui lui a été attribuée par un personnage. Maintenant, l'objet n'adhère plus à cette « tyrannie des significations »<sup>12</sup>, celles-ci « restent étrangères à

---

<sup>1</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.62.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.62-63.

<sup>3</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.50.

<sup>4</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.28.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>6</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.65.

<sup>7</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.18.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.13. | Robbe-Grillet avoue que « la passion de décrire » est l'un des moteurs du Nouveau Roman.

<sup>11</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.64.

<sup>12</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.20.

l'homme »<sup>1</sup>. Le Nouveau Romancier aspire à « toujours descendre jusqu'aux microscopies »<sup>2</sup>. De ce fait, les descriptions sont tellement minutieuses que la plupart du temps, nous perdons l'objet initial de vue et nous nous noyons dans un flot de détails. « Le vertige de l'exhaustif »<sup>3</sup> s'empare de nous à travers des « séquences fondées sur des faits infimes »<sup>4</sup>. Néanmoins,

[...] même la description la plus précise manque son objet, car quelque chose lui échappe toujours.<sup>5</sup>

Le réel est insaisissable et inépuisable. Le romancier peut essayer de livrer des descriptions au plus près de la réalité, mais elles ne lui correspondent qu'approximativement : « L'essoufflement progressif du récit est alors le symptôme de l'impossibilité d'apaiser la soif de connaissance »<sup>6</sup>. D'après Dugast-Portes, « la chronologie et la logique du récit sont étroitement liées »<sup>7</sup>. Ne pouvons-nous pas postuler pour la logique comme nouvelle chronologie ?

Il est également important de souligner *l'invasion du descriptif*<sup>8</sup> :

La description mue : elle ne désigne plus un support naturaliste, mais relève d'un dispositif de plans, de surfaces, de volumes, de calibres, de lois optiques. Elle devient une pure construction formelle [...].<sup>9</sup>

La description ne sert plus à faire une pause dans le récit. La description devient le récit, « elle porte tout au premier plan »<sup>10</sup>. Chez la plupart des Nouveaux Romanciers, « les personnages surgissent [même] des descriptions »<sup>11</sup>. Cette nouvelle perception de la littérature empêche le lecteur de basculer dans de vieilles habitudes. Dans son *manifeste*, Robbe-Grillet rapproche le Nouveau Roman de « la destitution des vieux mythes de "la profondeur " »<sup>12</sup> :

Le rôle de l'écrivain consistait traditionnellement à creuser dans la Nature, à l'approfondir, pour atteindre des couches de plus en plus intimes et finir par mettre au jour quelque bricbe d'un secret troublant.<sup>13</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>2</sup> RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, *op.cit.*, p.137.

<sup>3</sup> *Ibid.* p.136.

<sup>4</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.71.

<sup>5</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.54.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>7</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.71.

<sup>8</sup> Titre d'un chapitre de l'ouvrage de Dugast-Portes (p.95).

<sup>9</sup> BLANCKEMAN, *op.cit.*, p.151.

<sup>10</sup> RICARDOU, *op.cit.*, p.137.

<sup>11</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.98.

<sup>12</sup> ROBBE-GRILLET, *op.cit.*, p.22.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.22.

Dans un roman traditionnel, le lecteur ne peut qu'espérer accéder à un fragment du secret tellement convoité. Cette révélation est le plus souvent « [un] messag[e] de victoire décrivant les mystères [que l'auteur a touché] du doigt »<sup>1</sup>. Pourquoi le lecteur en a-t-il tant besoin ? D'après Robbe-Grillet, cela s'explique à travers son « pouvoir de domination sur le monde »<sup>2</sup>. Il rappelle :

Le mot fonctionnait ainsi comme un piège où l'écrivain enfermait l'univers pour le livrer à la société.<sup>3</sup>

Le Nouveau Romancier procède à la purification du roman, celle-ci passe aussi par l'assainissement complet du mot. Si le mot est vidé de sa « complicité métaphorique »<sup>4</sup>, le lecteur ne peut plus l'emprunter pour accéder aux profondeurs de l'œuvre. Ricardou explique que le langage est « désarticulé » : « [Il] libère les mots de leur servage à l'égard d'un sens institué »<sup>5</sup>. Les mots sont entièrement purgés et obtiennent un nouveau statut :

Les mots deviennent des centres *d'irradiation sémantique* qui, sous la croute de leur sens immédiat, tendent à recomposer entre eux, de proche en proche, les relais d'un langage sous-jacent, libre et mobile, où jouent toute manière de sens seconds.<sup>6</sup>

Le mot est un centre d'émission qui propage son rayonnement dans toutes les directions. Le sens immédiat du mot est superficiel. Le lecteur doit gratter la croute et explorer le foyer radiant du mot. En outre, le règne de l'objet nous force à réfléchir à « l'objet-livre », qui est un moyen de conserver la parole :

Cette attention donnée aux objets amène nécessairement à la considération des propriétés du livre même en tant qu'objet, à l'utilisation systématique de son espace, l'emploi d'illustrations, etc.<sup>7</sup>

Cet aveu de Butor est très révélateur, surtout quand on sait que la problématique de l'espace est fondamentale dans son raisonnement esthétique. Dans « Le roman comme recherche », nous lisons :

[...] Le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>4</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.57.

<sup>5</sup> RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman, op.cit.*, p.52.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>7</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.121.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.9.

Le roman est un laboratoire aménagé pour faire des expériences, des recherches et des préparations d'ordre technique. Le roman se pose des questions<sup>1</sup> et le Nouveau Romancier — qui est « [un] véritable écrivain [,] un chercheur »<sup>2</sup> — essaie d'y trouver des réponses à travers des expérimentations esthétiques : « [...] L'écrivain mène une quête, sa quête »<sup>3</sup>. Tout ce processus conduit le romancier à déployer — grâce à de nouveaux outils — de nouvelles formes romanesques dans ses écrits et celles-ci « révéleront dans la réalité des choses nouvelles »<sup>4</sup>. Butor interpelle ceux qui refusent d'actualiser leur méthode de travail :

Le romancier qui se refuse à ce travail, ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes, un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons.<sup>5</sup>

L'écrivain qui ne propose aucune nouveauté, ne court aucun risque. Néanmoins, son œuvre devient « un poison »<sup>6</sup>, qui petit à petit détruit les fonctions vitales du roman et de la littérature. Le Nouveau Romancier refuse d'être le complice de cette conspiration. Et qu'en est-il du lecteur ? Pour Butor, le livre ne peut exister sans lui :

[L'auteur] a absolument besoin du lecteur pour le mener à bien, comme complice de sa constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne, intelligence et regard.<sup>7</sup>

Le Nouveau Romancier déblaye de fond en comble les sentiers de sa création, à une exception près, le lecteur, qui accède à un rôle de premier plan. Il devient indispensable. Néanmoins, « le lecteur [...] même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie »<sup>8</sup>. Ce comportement panurgique est un héritage du passé auquel le lecteur ne peut se soustraire. Il est habitué à tout catégoriser, à mettre en œuvre des réflexes profondément ancrés en lui. Dans ce contexte, Sarraute évoque même la théorie de Pavlov relative aux « réflexes conditionnés en comportement libre »<sup>9</sup>. Dans le roman traditionnel, les écrivains promènent d'une page à l'autre, « comme le morceau de sucre sous le nez du

---

<sup>1</sup> BUTOR, *op.cit.* p.9. | Butor déclare que le roman traditionnel est celui « qui ne se pose pas de question ».

<sup>2</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.39./ p.47. | Allemand note : « La figure du chercheur se substitue à celle du conteur ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>4</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.10-11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>8</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.72.

<sup>9</sup> GIURGEA, E., Corneliu, *L'héritage de Pavlov, un demi-siècle après sa mort*, Pierre Mardaga, 1986, p.60.

chien »<sup>1</sup>, des indices l'obligeant « à se tenir constamment sur le qui-vive »<sup>2</sup>. C'est comme si l'écrivain décidait où le lecteur devait diriger son regard ne lui octroyant aucune liberté. Le lecteur pense agir librement, mais ce sont des siècles de traditions littéraires qui pèsent sur lui. Le Nouveau Romancier arrache « au lecteur son bien et l'attire coûte que coûte sur [son] terrain »<sup>3</sup>. Il doit rester sur ses gardes, mais il est libre de ses mouvements. D'une poigne de fer, l'auteur agrippe le lecteur, qui se retrouve à ses côtés :

Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours. S'il parvient à se diriger, c'est grâce aux jalons que l'auteur a posés pour s'y reconnaître.<sup>4</sup>

Le lecteur est perdu. Totalemment dépaysé. Toutefois,

[l'œuvre d'art est] en même temps dirigée vers [le lecteur], pour se présenter alors comme le lieu d'un phénomène où l'Autre parvient à mieux lire ce monde.<sup>5</sup>

Le romancier essaie d'appréhender et de traduire la réalité. Pourquoi ? Il agit de la sorte pour que l'*Autre*, c'est-à-dire son potentiel lectorat puisse aussi accéder à ce monde. Or, cette tâche s'annonce laborieuse, car la réalité se perd dans des dédales labyrinthiques :

Ce schème imaginaire du labyrinthe apparaît [...] comme une des figurations les plus actives de l'œuvre et de la collaboration de l'œuvre avec elle-même ; il permet de déployer une mise en scène composite dont les parties ont des fonctions diverses de communication ou de rupture [...].<sup>6</sup>

Dans un labyrinthe, il faut retrouver son chemin. Nous circulons, nous nous égarons, nous nous retrouvons au même endroit. Parfois, nous croyons candidement entrevoir les portes de sortie. Vague chimère. Il s'agit d'un voyage initiatique qui se termine bien souvent en queue de poisson et d'autres fois pousse le voyageur aux confins les plus obscurs de ses connaissances. Épreuve après épreuve, il s'agit de surmonter les obstacles pour accéder « à la vraie vie, c'est-à-dire à la vie rêvée, à la vie comme on rêverait de la vivre »<sup>7</sup>. Dans *Le Temps Retrouvé*, Proust écrit : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »<sup>8</sup>. La mobilisation du lecteur est requise :

---

<sup>1</sup> SARRAUTE, *op.cit.*, p.75.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>5</sup> GIRAUDO, Lucien, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Perspectives, 2006, p.29.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.61-62.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>8</sup> PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu III, Le Temps Retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p.891.

[...] [Il] doit entreprendre une démarche volontaire et constructive qui lui permette d'élaborer les significations possibles de l'œuvre de conserve avec son auteur.<sup>1</sup>

L'auteur et le lecteur doivent coopérer dans le Nouveau Roman, qui est le temps de l'écriture, de la lecture et surtout de l'aventure.

Dans la prochaine partie, nous allons nous intéresser à la théorie du roman de Butor telle qu'il la livre lors de ses innombrables *Entretiens*.

---

<sup>1</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.5.



## II.2 Les *Entretiens* de Michel Butor

*Chaque fois qu'il y a quelque chose de nouveau, on essaie de se protéger contre cette nouveauté.*<sup>1</sup>

Les *Entretiens* de Michel Butor se composent de trois volumes. Le premier volume couvre la période de 1956 à 1968, le deuxième volume la période de 1969 à 1978 et le dernier volume celle de 1976 à 1996. Au fil de ses entretiens, Butor commente abondamment la littérature sous toutes ses formes. Dégageons à présent progressivement les idées les plus pertinentes dans le cadre de ce travail<sup>2</sup>.

En 1969, Gilles Quéant, directeur rédacteur en chef de la revue *Plaisir de France*, fait remarquer à Butor que « les genres traditionnels se confondent de plus en plus »<sup>3</sup>, ce qui peut être assez désorientant :

La notion que nous avons de l'art ou de l'œuvre d'art est un héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette notion évolue et évoluera avec l'art même, comme elle a déjà évolué. Les recherches actuelles s'inscrivent en fait dans un mouvement continu. Il y a des ruptures certes, mais il y en a eu à d'autres époques de plus brutales encore.<sup>4</sup>

La définition de l'*art* ou de l'*œuvre d'art* ne cesse d'évoluer au gré des créations artistiques. Dans l'histoire littéraire, un nouveau courant n'est-il pas toujours une contestation de ce qui précède ? Pensons entre autres à l'Humanisme, au Baroque, au Classicisme, aux Lumières, au Romantisme et au Nouveau Roman, qui n'échappe pas à la règle<sup>5</sup>. Butor ressent « un sentiment très fort de faire des choses neuves »<sup>6</sup>. Cependant, il attire notre attention sur le fait que « [les] nouveautés sont très profondément enracinées dans ce qu'on faisait auparavant »<sup>7</sup>. *Faire du neuf avec du vieux*. Butor développe cette réflexion :

[...] Il y aura dans les vingt prochaines années des œuvres qui auront une nouveauté suffisante pour que cette nouveauté ait un effet rétroactif et qu'elle nous fasse lire autrement les œuvres importantes du passé.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> BUTOR, Michel, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.45.

<sup>2</sup> L'analyse ne tient pas compte de la chronologie, elle est thématique.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.45. | Butor précise : « En réalité, ce qu'on opposait au Nouveau Roman, c'était une certaine vulgarisation de l'œuvre de Balzac et non pas cette œuvre elle-même, qui a déjà été réexaminée depuis les œuvres du Nouveau Roman. »

<sup>6</sup> BUTOR, Michel, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire, Volume III, 1979-1996*, Éditions Joseph K., 1999, p.248.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.248.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.45.

Un mouvement de va-et-vient incessant s'instaure entre le passé et le présent. Les auteurs du présent puisent des idées dans l'histoire et leurs créations permettent d'analyser les livres anciens sous des perspectives inédites. Les œuvres littéraires se nourrissent les unes des autres. Après la publication de *Degrés*, Butor remet « de plus en plus en question la distribution traditionnelle des genres »<sup>1</sup>. Pour ceux qui ont lu *Mobile*, cette révélation n'étonne guère, car il « [n'écrit] plus des livres séparés, mais les éléments d'une totalité en devenir »<sup>2</sup>. Certains critiques dénoncent l'absurdité de découper l'œuvre de Butor en genres et préfèrent considérer le jeu des rapports dans ses écrits. La critique cherche-t-elle à contourner la question des genres ?

Pour moi la question des genres — et je l'ai dit plusieurs fois — est très importante, parce qu'un genre c'est une certaine fonction de la littérature à l'intérieur d'une société. À mesure que la société se transforme, les genres se transforment aussi ; la littérature ne se transforme pas simplement en même temps que la société se transforme, cette transformation de la littérature fait partie de la transformation de la société.<sup>3</sup>

La littérature et la société forment un tout indissociable : une société en crise dénote une littérature en crise. Selon Butor, le plus important au sein d'une société est « [...] la façon par laquelle [elle] transmet son propre savoir, donc sa propre culture [...] »<sup>4</sup>. Il précise sa pensée :

Il faut donner au mot *genre* un sens extrêmement large, il faut réussir à comprendre que tout ce qui est région du langage est un genre littéraire, et qu'on ne peut comprendre cette question que si l'on comprend qu'un texte scientifique est un genre littéraire, un texte politique est un genre littéraire, un manuel scolaire est un genre littéraire.<sup>5</sup>

D'après Butor, il faut considérer tout type de texte comme un genre littéraire et non juste le roman, la poésie ou le théâtre. Dans cette perspective, la mutation sociétale entraîne des répercussions importantes à long terme. Butor explique que l'un des buts poursuivis par son œuvre est justement de « démontrer que la classification ancienne des genres littéraires est totalement périmée »<sup>6</sup>. Il est nécessaire de trouver de nouvelles catégories ou du moins de diriger l'attention du public sur l'état de décrépitude des genres :

Les anciens genres ne fonctionnent plus ; ce qu'on écrit, au fond, ce n'est pas vraiment du roman, ce n'est pas vraiment du théâtre, on écrit quelque chose en quoi les genres anciens se

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.253.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.13.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.254.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.254.

dissolvent quelque peu. Il y a une espèce de nouveau genre qui se cherche, dans lequel on sent se dissoudre certains genres antérieurs.<sup>1</sup>

Les genres traditionnels concoctent lentement un mélange surprenant, dans lequel un genre déborde sur l'autre. Les délimitations sont floues, « un nouveau genre [...] se cherche »<sup>2</sup>. Cela ne signifie guère que les genres anciens disparaissent complètement, mais ils apparaissent sous une forme nouvelle. Le jeu en vaut-il la chandelle de « transporter quelque chose si cela s'abîme »<sup>3</sup> ? Quoi de plus efficace que de dénoncer la dérive du roman à l'intérieur même du roman ? Sortir du roman ne signifie nullement « [ne pas pouvoir encore faire] des tas de choses avec le roman ou à l'intérieur du roman »<sup>4</sup>. Le Nouveau Romancier fait ressortir les craquelures du roman :

Si on saigne sur chaque ligne [...], c'est parce qu'il y a quelque chose qui ne va pas. On se met un certain nombre de bâtons dans les roues pour obliger le flux de la pensée à faire des détours. Et en faisant des détours, on trouve des fissures, on trouve des moyens de contourner un certain nombre d'obstacles.<sup>5</sup>

Le langage et la littérature souffrent d'une hémorragie incontrôlable. Le Nouveau Romancier est l'écrivain qui ne veut plus faire semblant. De ce fait, il veut obliger son lecteur à voir la réalité en face et cette réalité est prise d'un malaise profond. À travers sa plume, Butor veut nous faire comprendre que

[...] le livre est un masque qui va peu à peu permettre de démasquer le faux visage que nous montre notre miroir et de découvrir un visage plus intéressant et certainement plus nôtre que ce premier visage sans cesse miroitant.<sup>6</sup>

Un miroir est souvent déformant, il nous donne une représentation infidèle de la réalité. Le livre permettrait donc de dévoiler la vraie nature des choses. Le *visage plus intéressant* auquel Butor fait référence est sans doute celui qui est authentique et dont on aperçoit les petits défauts. Le *faux visage* scintille et nous empêche d'affronter la réalité. Comment Butor procède-t-il pour déclencher cette prise de conscience ?

Lors d'un débat rassemblant huit romanciers autour du thème « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même »<sup>7</sup>, Butor prend la parole pour faire prendre conscience que le monde est en train de se réinventer progressivement, mais durablement. Il souligne que ce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.260.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.260.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.260. | Il ajoute : « Donc, en même temps qu'on les déplace, on les protège, on les soigne ».

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.* p.11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.186.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.86.

n'est pas seulement le monde extérieur qui change, mais que « c'est aussi l'image que nous pouvons nous faire de nous-mêmes »<sup>1</sup>. L'être humain évolue et l'écrivain aussi. De la sorte, il ne peut plus proposer des romans traditionnels et « cette transformation se réalise obligatoirement d'une façon très confuse parce que nous ne savons pas — et nous ne pouvons pas savoir — où nous en sommes »<sup>2</sup>. La littérature est guidée par l'objectif de « rendre compréhensible et “disible” [...] un certain nombre de choses qui se passent [...] »<sup>3</sup>.

Après la Deuxième Guerre mondiale commence le temps de la reconstruction. La littérature ne sera plus jamais la même et les écrivains ne peuvent plus écrire de la même façon. Butor s'exprime à ce propos :

[...] Les murs achèvent de s'écrouler, alors il s'agit d'utiliser le mieux possible les morceaux qui subsistent de tous ces décombres et de toute cette poussière.<sup>4</sup>

Lors de cette énième guerre, le monde s'est affaissé brusquement de toute sa masse. Les murs porteurs, qui servaient de support à la construction de ce monde, ont été irrémédiablement endommagés. Il ne reste plus rien sinon les vestiges démolis d'une époque révolue. Dans ce nuage de poussière, les écrivains sont en première ligne des opérations de reconstruction. Ils ne vont pas recréer le monde, mais le repenser à partir des ruines encore fumantes. Les livres des Nouveaux Romanciers reflètent parfaitement cette image : effritement du personnage — pulvérisation de la chronologie — fragmentation de l'intrigue. Le Nouveau Roman est bel et bien le temps des ruptures, car ce qu'ils font « n'est pas conforme aux règles »<sup>5</sup>. Butor signale que tout ce qu'il entreprend « est en résistance contre la folie générale »<sup>6</sup> et que chacun de ses livres « a été arraché à un monstre »<sup>7</sup>. Existe-t-il une meilleure définition de la guerre ?

Pour Butor, « [le] travail de l'obscurcissement [...] est corrélatif de [la] recherche de la clarté »<sup>8</sup>. Le travail des Nouveaux Romanciers n'est pas tout de suite compris ni accueilli favorablement. Nombreux sont ceux qui crient au scandale. Butor a « la réputation d'être un écrivain difficile » :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.226.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.218.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.218.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.* p.286.

Je le sais et je fais tout ce que je peux pour lutter contre cette réputation. Mes livres sont beaucoup moins difficiles qu'on le dit. Il suffit de les aborder avec simplicité. On est alors tout surpris de voir qu'on y entre sans difficulté, qu'on s'y meut avec aisance.<sup>1</sup>

Il n'est pas cet auteur inaccessible que certains critiques s'amuse à présenter. Butor se considère plutôt comme un écrivain « déroutant »<sup>2</sup>. Pour lui, même un lecteur « moyen » arrive à « trouver son chemin à l'intérieur d'ensembles très complexes »<sup>3</sup>. Il déconcerte, car ses œuvres nous forcent à changer nos habitudes de lecture :

Le problème c'est que je suis, à certains égards, *nouveau*, alors il faut que le lecteur trouve la bonne question, si vous voulez, par rapport au texte. Il faut qu'il perde un certain nombre de préjugés, il faut qu'il apprenne à lire des textes comme ça.<sup>4</sup>

Le lecteur doit faire preuve d'ouverture d'esprit. Il ne peut rester coincé sous les décombres de vieilles habitudes. Selon Butor, ses ouvrages essaient de rendre compte d'une réalité « labyrinthique »<sup>5</sup>. Le livre, tel un fil d'Ariane, essaie de guider le lecteur. Rappelons qu'un labyrinthe a deux caractéristiques : « il faut [en] sortir » et « il faut [en] jouir »<sup>6</sup>. Butor ajoute qu'il y a un « moment d'attente entre la création et la compréhension »<sup>7</sup>. Ainsi, l'assimilation des idées ne peut se faire qu'après un long processus évolutif :

Lorsque Stendhal, en 1837, écrivait : « Je serai compris en 1937 », il était considéré comme un romancier inintelligible. Aujourd'hui, il est l'exemple classique du romancier.<sup>8</sup>

Les romans de Stendhal, l'écrivain de la théorie de la cristallisation amoureuse, étaient incompréhensibles pour une grande partie du lectorat de 1837. Une centaine d'années plus tard, peu sont ceux qui refusent de le considérer comme un génie romantique. Logiquement, nous pouvons nous demander si les Nouveaux Romanciers, incompris dans les années 60, seront finalement compris un siècle plus tard. Vraisemblablement, il nous reste encore de belles années de recherche à venir avant de pouvoir vérifier cette hypothèse.

En 1977, Le Sidaner interroge Butor à propos de ce « quelque chose » qui ne cesse de se dérober dans ses œuvres. Tout comme le lecteur, Butor a lui aussi besoin de temps pour comprendre :

[...] J'ai bien dû surtout m'apercevoir de ma propre lenteur à sentir et comprendre certaines des œuvres les plus grandes. Comment pourrais-je m'étonner vraiment de l'aveuglement de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.224.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.313.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.351.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.122.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.122.

tel ou tel, que je ne puis soupçonner de malveillance, à l'égard de l'un de mes livres, alors que moi-même, il n'y a pas si longtemps, j'étais si aveugle.<sup>1</sup>

Souvent, les œuvres qui nous marquent le plus sont celles qui nous donnent le plus de fil à retordre. Pour embrasser la signification d'une œuvre, il nous faut du temps. Un livre — peu importe le genre — ne peut se comprendre dans la précipitation. La richesse de la lecture ne vient-elle pas des différentes tentatives amorcées pour essayer d'y voir plus clair ? Butor a dédié sa vie à la littérature et au langage. À cette époque, il a déjà publié *La Modification*, *Degrés* et même *Mobile*. Pourtant, il n'hésite pas à signer l'aveu de son aveuglement.

*Quel est le rôle de l'écrivain ?* Dans le cadre d'une enquête nationale<sup>2</sup> menée par *La Nouvelle Critique*, une première question percutante est soumise à Butor : « En 1960, selon vous, à quoi servez-vous »<sup>3</sup>? Quelle est l'utilité d'un écrivain après la Deuxième Guerre mondiale ? Quel est l'intérêt de la littérature ? Et sa fonction ?

Vous me demandez à quoi je sers ? Mais vous me demandez de faire mon métier ! [...] L'écrivain, ou le peintre, ou le musicien, ne fait pas ce qu'il veut ; il fait ce qu'il peut et cela lui demande un effort, une patience, un courage dont n'ont pas idée ceux qui ne s'y sont pas longuement essayés. [...] Ce qui l'éclaire dans son long et dur chemin, c'est l'espoir qu'il mènera effectivement à une issue, même s'il ne la voit pas clairement lui-même.<sup>4</sup>

Certains se demandent à quoi sert un écrivain, mais en même temps exigent qu'il produise de bons romans. Si l'artiste pouvait faire ce qu'il voulait, il n'aurait pas à se confronter aux obstacles sur le chemin de la création. Tout ne serait-il pas plus facile ? Le romancier fait ce qu'il peut<sup>5</sup> au cours d'un travail de longue haleine rempli de moments de doute et de découragement. Il ne sait pas où il se dirige et la fin est toujours incertaine. Pourtant, la simple idée de cibler un objectif le motive à enchaîner son travail, à ne pas abandonner : « Les écrivains [...] sont également exposés [à l'aventure] »<sup>6</sup>.

Aux yeux de Butor, « les écrivains organisent le monde [et] ils donnent une forme à ce qui n'en a pas »<sup>7</sup>. Lui-même est donc chargé de pourvoir le « magma informe » littéraire d'une structure afin d'en assurer le bon fonctionnement. Sans une charpente solide, la littérature

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.216.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.153. | Il s'agit d'une « enquête nationale sur la création et la situation dans le monde d'aujourd'hui de ceux qu'on appelle parfois des créateurs ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.* p.223-224. | Même remarque : « Je ne choisis pas mon public, j'écris ce que je peux, et puis/le livre a son aventure et va peu à peu trouver son public ».

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.278.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.33.

n'a pas lieu d'être. Il nous fait comprendre que l'organisation, c'est-à-dire la manière dont les différentes parties de l'œuvre sont aménagées, joue un rôle fondamental.

Au cours de toute sa vie, cet écrivain migrateur n'a cessé de voyager et de nous faire voyager dans ses livres. Il commente l'importance capitale de l'observateur :

[...] Puisque l'important est de bien montrer ces divers lieux sous tous les angles de vue possibles et que les angles de vue dépendent évidemment de la position de l'observateur lui-même. Celui-ci ne peut donc disparaître.<sup>1</sup>

Dans ces quelques lignes, n'est-il pas en train d'insinuer que la disparition de l'auteur est inconcevable ? L'écrivain choisit un emplacement et nous livre une description précise de *tous les angles de vue possibles*. Souvenons-nous que la répétition et la modification sont des composantes fondamentales des œuvres du Nouveau Roman. Sous l'ère de Barthes, le romancier devient un simple « scripteur », qui relate ce qu'un personnage a vu ou vécu. Or, Butor est d'avis que tout auteur doit posséder une qualité pour mener son travail à bien :

S'il n'a pas d'imagination, il ne peut pas raconter ce qu'il a vu et ce qu'il a vécu. La seule chose qu'il racontera, ce sont des choses qu'il a cru voir ou qu'il a cru vivre, parce qu'il sera obligé d'employer des façons de parler qui ne sont pas nées de cette expérience, il sera obligé d'employer sa façon de parler habituelle.<sup>2</sup>

L'écrivain doit laisser libre cours à son imagination pour quitter sa zone de confort. La littérature naît de la réalité. En quelque sorte, elle en transcende littéralement les clivages. Butor nous explique que « la frontière entre "l'œuvre" et ce-qui-n'est-pas-l'œuvre" [est] de plus en plus poreuse »<sup>3</sup> et qu'il s'efforce de « faire communiquer ce dehors et ce dedans »<sup>4</sup>. Si l'auteur n'est pas doté de cette compétence, peut-il encore écrire ? Butor note ceci sur « le rôle de l'écrivain » :

Cette fonction du roman, cette action qu'a le roman, l'écrivain ne peut pas ne pas s'interroger sur elle s'il est honnête. [...] Lorsque vous lancez un roman dans la rue, vous êtes bien obligé de vous poser quelques questions à son sujet, à moins d'en être resté à un niveau de conscience, disons extrêmement fruste.<sup>5</sup>

Dans ces quelques lignes, il sous-entend que si un auteur ne s'interroge pas sur sa propre production littéraire, il est malhonnête. Ce passage doit être analysé du point de vue de l'engagement de l'auteur. Butor est-il un écrivain « engagé » ? Il s'autoanalyse : « Quand

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.* p.147.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.* p.120.

j'écris quelque chose, je me demande toujours pourquoi je l'écris, comment je l'écris, donc je réfléchis sur ce que j'écris et très souvent il est très difficile de réfléchir directement sur ce qu'on fait »<sup>1</sup>. C'est comme s'il était lié à l'œuvre par l'*obligation* de se livrer à une méditation rétrospective. Dans le cas contraire, il estime qu'il n'accomplit pas entièrement sa mission. L'œuvre littéraire mise au monde « [contribue-t-elle] à l'abâtissement de [la] société, à son propre abrutissement ou à son éclaircissement »<sup>2</sup> ? Dans certains cas, l'œuvre hébète et dans d'autres, elle illumine. En se soumettant à cette réflexion, l'auteur ne fait qu'assumer ses responsabilités face à ce qu'il a créé.

Michel Butor est avant tout un amoureux des mots, car « les mots sont un monde »<sup>3</sup> :

J'aime les mots qui ont beaucoup de sens. J'aime les mots qui sont un arbre de significations parce que ça permet de me promener dedans. Il y a tout un enseignement à l'intérieur du mot.<sup>4</sup>

Tous les mots sont dignes d'intérêt et offrent une richesse inouïe, car ce sont des « accumulateurs d'imagination »<sup>5</sup>. Aux yeux de Butor, le fait de « déplacer un mot d'une région à l'autre est, par essence, ce qu'on appelle la poésie »<sup>6</sup>. Les mots « s'éclairent mutuellement »<sup>7</sup>. Notons qu'il a recours à cette même métaphore pour qualifier sa production livresque : « [...] Je travaillais sur plusieurs genres à la fois et [...] mes livres ne formaient pas une suite linéaire, mais une espèce d'arbre »<sup>8</sup>.

Au début de sa carrière, Butor est captivé par « l'essai philosophique et l'exploration poétique »<sup>9</sup>. Grâce au roman, il réussit à trouver un moyen d'unifier ses deux passions. Son esprit regorge d'idées variées ; pendant longtemps, il croit pouvoir toutes les greffer sur le roman, qui est pour lui « une façon d'établir une unité dans [son] existence [et] dans [sa] façon d'écrire »<sup>10</sup>. Toutefois, la prise de conscience ne tarde pas :

[...] Le roman semblait pour moi la forme englobante par excellence : je pensais qu'on pouvait tout mettre. [...] Mais peu à peu le roman s'est avéré insuffisant [...] jusqu'à trouver un moyen de ne plus avoir cette distinction entre ce qui est l'œuvre, et que les choses soient mises en communication.<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.337.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.* p.225.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.326.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.339.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.99.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.210.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.* p.44.

<sup>9</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.138.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>11</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.* p.147.

[...] J'ai été obligé de me rendre compte que, à l'intérieur de ce que j'écrivais, il y avait des branches différentes, des genres différents.<sup>1</sup>

Cet éveil spirituel le force à envisager la littérature différemment, car il écrit des romans, des essais et d'autres textes assez « difficiles à classer »<sup>2</sup> :

J'ai le sentiment d'avoir fait toujours la même chose, de toutes sortes de façons différentes [...]. Je suis toujours en train d'écrire la même œuvre. Ça n'est pas que j'écrive plusieurs fois la même chose, mais tout ce que je fais, c'est comme les chapitres d'un grand ensemble — un peu comme Balzac.<sup>3</sup>

Lorsque Balzac se rend compte que les romans qu'il a écrits peuvent se lire comme les chapitres d'une œuvre plus vaste, il décide de tous les placer sous le signe de l'unité en les réunissant dans *La Comédie Humaine*, qui réunit plus de quatre-vingt-dix romans et nouvelles. Cette grande entreprise est « le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine »<sup>4</sup>. Butor partage un sentiment similaire. Au cours de sa vie, il a publié des centaines d'ouvrages : essais — romans — poèmes — textes expérimentaux — écrits sur la peinture...et la liste est longue. Selon lui, toutes ses œuvres ne doivent pas se considérer individuellement. Certes, il a du mal à « identifier l'élément ou les éléments unificateurs »<sup>5</sup>, mais il sait qu'elles s'inscrivent toutes dans la continuité de sa production littéraire et un livre éclaire l'autre. Si chaque livre correspond à un chapitre, ne faut-il pas tous les lire pour cerner la totalité de sa création ? Lorsque nous lisons un roman et que nous sautons un chapitre, cela ne nous empêche pas de comprendre la suite de l'histoire, mais certaines subtilités du récit nous échappent.

Dans l'entretien intitulé « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », Butor aiguille de nouveau la conversation sur le rôle du romancier si difficile à appréhender :

Quant à moi, il me paraît justifié pour le romancier qui se trouve dans un milieu culturel de réflexions d'essayer de savoir ce qui se passe dans ses propres livres. Il est tout de même naturel d'essayer de savoir qu'elle est cette situation [...] : le romancier ne va pas se contenter de réaliser l'objet dont il a eu l'idée, il va essayer de savoir pourquoi il réalise cet objet et quelle est la situation de cet objet par rapport aux autres objets. À partir de ce moment, le romancier devient un critique. Or devenir critique consiste à chercher, à commencer à élucider soi-même la signification et la situation de ses propres ouvrages.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.107-108.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.143-144.

<sup>4</sup> TAINE, Hippolyte, *Balzac, sa vie son œuvre*, Édition H. Dumont, 1858, [pas de pagination].

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.43.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.107.

Cet aveu révèle en quelque sorte la manière dont Butor perçoit sa propre activité. Pourquoi le romancier dont il parle ne serait pas lui-même ? Au cours de sa carrière, Butor a émis de nombreux commentaires sur des auteurs très célèbres et d'autres plus discrets. En outre, il n'a jamais refusé de fournir des explications sur ses propres œuvres littéraires. Au contraire, à de nombreuses reprises, nous avons l'impression que tout comme son lecteur, il a encore des choses à découvrir dans ses propres ouvrages. La signification de l'œuvre ne s'arrête jamais. À certains moments, l'écrivain revêt le rôle du simple lecteur et à d'autres, celui du critique à la plume aiguisée : il y a comme un « dédoublement de la personnalité »<sup>1</sup>. Un auteur qui ne s'intéresse plus à son œuvre après le point final « en reste à l'artisanat pur »<sup>2</sup>. En d'autres termes, la seule chose qui l'intéresse est la fabrication de l'œuvre et il ne se sent point concerné par le devenir de l'œuvre. Pour Butor, cela signifie que « l'on se retire tout droit à prononcer le moindre jugement sur la signification de [ses] propres œuvres »<sup>3</sup>, ce qui bien évidemment n'est pas son cas, car son « œuvre le touche de beaucoup plus près »<sup>4</sup>. Il va jusqu'au bout de ce raisonnement :

Il y a donc, pour l'écrivain lui-même, un problème auquel il lui est très difficile d'échapper. Il doit essayer d'éclaircir la signification de ses propres livres en éclaircissant leur situation. Cette exploration est fondamentalement inachevée parce que l'explication à laquelle parvient l'écrivain est celle de la situation de l'ouvrage à l'intérieur du monde en général, la réalité étant un concept ouvert, un concept dont on ne peut jamais épuiser le contour et dont le contenu se développe historiquement lui aussi.<sup>5</sup>

Cette observation rejoint quelques remarques formulées dans le premier chapitre, mais cette fois-ci du point de vue de l'écrivain. Nous avons abordé l'esthétique de la réception et l'évolution de la signification de l'œuvre à travers les générations successives. Butor a recours à la même métaphore que Barthes quand il affirme que ses « livres sont des espèces de bouteilles [qu'il] lance à la mer en espérant qu'elles trouveront un rivage, c'est-à-dire des gens qui seront intéressés »<sup>6</sup>. Relativement à ces lecteurs, la signification de l'œuvre littéraire ne peut être que plurielle. Lorsqu'un lecteur apprécie un livre, de temps à autre, il le relit et un nouveau détail attire son attention, il en est de même pour Butor :

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.47.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.107.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.107-108.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.40.

Aussi je n'ai jamais fini de lire un livre que j'aime. Non seulement il me découvre de nouveaux aspects de lui-même, mais il m'indique de nouveaux livres, de nouveaux aspects d'autres livres et d'autres choses.<sup>1</sup>

Aucun lecteur ne peut saisir toutes les significations de l'œuvre. Chaque lecture est une nouvelle aventure. En parlant de l'œuvre-cathédrale<sup>2</sup> de Proust, Butor assure que « plusieurs lectures sont possibles »<sup>3</sup>. Le lecteur qui se promène à l'intérieur de son ouvrage aperçoit des paysages hétérogènes selon les déplacements opérés. Toute tentative identique opérée par l'auteur reste tout aussi incomplète puisque l'œuvre ne cesse de se développer chaque jour qui passe. En quelque sorte, l'auteur partage le même sentiment de frustration que le lecteur et reste impuissant face à sa propre création. Soulignons que Butor se considère comme « un écrivain de la cathédrale engloutie, ou en mouvement »<sup>4</sup>. C'est comme si l'intérêt de son œuvre résidait dans un espace souterrain, invisible à l'œil nu. Il faut trouver ce qui se cache dans les profondeurs de son œuvre. Les difficultés auxquelles tout auteur est confronté ne s'arrêtent pas là :

Je crois qu'il y a dans l'histoire du roman depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, un phénomène extrêmement important, en tout cas extrêmement important pour les romanciers : c'est que les romanciers évoluant dans un milieu de plus en plus « réflexif », de plus en plus critique, sont obligés de devenir eux-mêmes de plus en plus critiques.<sup>5</sup>

Nous notons que le romancier endosse un rôle analogue à celui du lecteur. Dans la partie sur l'autoréflexivité, nous avons vu que le lecteur opère à certains endroits de l'œuvre un retour réflexif sur celle-ci pendant lequel sa conscience critique s'éveille pour l'analyser sous toutes ses coutures. Identiquement, le romancier pose un regard critique sur ses œuvres et la littérature en général. L'activité du lecteur et celle de l'auteur se reflètent. Toutefois, indiquons une différence notable :

[...] Un des éléments importants de l'aventure du roman dans les cent dernières années, c'est que la réflexion du romancier s'intègre de plus en plus à l'intérieur du roman lui-même, et ceci par toutes sortes de moyens. Que ce soit au niveau du style ou que ce soit dans les structures

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.228. | Michel Butor explique à propos de l'architecture du roman : « [...] Nous voyons un certain nombre de choses apparaître les unes après les autres. C'est comme si nous nous promenions à l'intérieur d'un monument dont nous voyons d'abord des portes, des piliers, et puis nous voyons à la fin la façade complète ». / *Ibid.*, p.347. | Michel Butor ajoute : « [...] Proust, dans *La Recherche du temps perdu*, dit que son livre doit être non seulement comme une cathédrale, mais comme une robe. Son texte est pour lui un vêtement dans lequel il va pouvoir se transformer, que les lecteurs vont pouvoir mettre et dans lequel ils vont se transformer eux aussi ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.103.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.108.

mêmes du roman, on se trouve devant des ouvrages qui cherchent eux-mêmes à éclairer leur situation et à préciser leur signification.<sup>1</sup>

Que ce soit au moyen de l'intertextualité ou de la mise en abyme, ces concepts permettent clairement d'incorporer des commentaires sur le roman à l'intérieur de ce même roman : « [L'œuvre de Butor] est devenue une interrogation sur le livre, sur l'avenir, le statut du livre futur »<sup>2</sup>. Il a envie de proposer une littérature « un peu moins aveugle »<sup>3</sup>. Lorsque Butor écrit, il réfléchit à ce qu'il écrit « et ça passe [dans le texte] »<sup>4</sup>.

#### Pourquoi Michel Butor écrit-il ?

Si je suis à la recherche de ce qui n'existe pas encore, c'est que le monde tel qu'il est ne me satisfait pas. Je suis à la recherche de ce qui n'existe pas encore. Ce qui m'intéresse le plus, c'est ce qui va pouvoir exister. Je suis passionnément attaché à la recherche des indices, des symptômes de ce qui va apparaître, de ce qui est en train d'apparaître, et si je puis faire quelque chose, moi, dans mes livres ou quand je parle, c'est d'aider justement un certain nombre de choses à apparaître. Et donc je suis à la recherche de ce qui n'existe pas encore, je suis à la recherche de ce qui commence à exister.<sup>5</sup>

Dans la philosophie butorienne, le livre devient un moyen de combler une lacune, celle de la vie. Le monde dans lequel Butor évolue au quotidien ne lui suffit pas. Quelque chose lui manque est c'est justement ce qu'il essaie de trouver dans la littérature. Comment ? En imaginant ce qui pourrait venir après, en emboitant le pas au présent et en s'installant dans un futur incertain. Tel un magicien, il veut faire apparaître des *choses*, « ce qui n'existe pas encore ». Pour qui accomplit-il ce travail ? Lui-même ? Le lecteur ? La littérature ? L'Histoire ?

Passons au thème majeur de l'écriture. Dans le premier chapitre, nous avons vu que les grands noms de la critique littéraire du XX<sup>e</sup> siècle s'accordent à dire que l'œuvre doit être considérée sans tenir compte de l'auteur. Parfois, au détour d'une phrase ou d'une confidence murmurée, Butor prend le parfait contre-pied de cette prise de position. À plusieurs reprises, il se souvient « de la bibliothèque qu'il y avait dans [la] maison de campagne chez [sa] grand-mère »<sup>6</sup> et des œuvres qui ont fait naître l'envie en lui d'explorer certains sujets et pas

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.292.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.172.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.159.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.344.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.208. | Dans ce contexte, il cite les œuvres de Jules Verne et son goût pour la botanique.

d'autres. Nos lectures d'enfance ne nous aiguillent-elles pas dans des directions bien précises ? Sur son style d'écriture, Butor observe :

Et ces phrases longues, complexes, cela m'est naturel, c'est ainsi que mon esprit fonctionne.<sup>1</sup>

Dans tous les livres de Butor, nous constatons un goût accru pour le développement de phrases longues. L'écrivain n'est donc pas seulement au service de l'écriture, mais celle-ci est profondément empreinte de son style particulier. Dans l'entretien « Une heure de cours d'histoire » consacré à *Degrés*, Hubert Juin réfère directement à ce penchant de Butor pour « un procédé systématique d'écriture : les phrases longues [...] coupées en paragraphes, et chacun de ces paragraphes [...] rejeté à la ligne »<sup>2</sup>. Butor répond que ce procédé favorise la lisibilité et donc facilite la compréhension du texte. Les Nouveaux Romanciers cherchent donc à rendre leurs productions claires et intelligibles et paradoxalement, la critique leur reproche que leurs textes sombrent tous dans l'hermétisme.

Dans le cadre d'un entretien paru à l'occasion de la sortie de *La Modification*, André Bourin interroge Butor sur sa manière de travailler « au petit point »<sup>3</sup>. Dans sa réponse dévoilant son affection profonde pour les détails « sur lesquels d'ordinaire on passe vite », il cite Proust :

Proust disait : « J'écris au microscope ». Il aurait dû dire : « Je vois les choses avec un télescope. Je m'efforce de les rendre sensibles en les rapprochant.<sup>4</sup>

Proust fait apparaître de très petits objets plus gros qu'ils ne le sont en réalité. Butor privilégie la métaphore du *télescope*, qui lui aussi permet un grossissement optique de corps célestes souvent imperceptibles. Une écriture au télescope permet donc de rendre visibles des éléments invisibles à l'œil nu, notamment à travers l'action de les rapprocher et de les mettre en parallèle. Lorsque Bourin rapproche l'art butorien de l'impressionnisme de William Turner, Butor rétorque :

C'est que mes livres sont faits par touches rapprochées, par fragments. Mais ces fragments sont reliés les uns aux autres selon des lois très strictes. Ce qui les rassemble et les justifie, c'est une certaine construction. [...] Je dirais plutôt, mais avec la plus grande précaution : Seurat.<sup>5</sup>

Comme un peintre sur une toile, Butor applique la matière par de petits coups de plume successifs. La forme régie par des critères sévères permet de cimenter l'unité de l'œuvre littéraire. Même si les fragments paraissent autonomes, « ils sont souvent dès

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.26.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.41-42.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.42.

l'origine organisés par le livre en train de se faire [...] »<sup>1</sup>. Le livre se fait artiste. Qui est Seurat<sup>2</sup> ? Même s'il est peu connu du grand public, Georges Seurat est le pionnier du mouvement néo-impressionniste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

Il est l'inventeur de la technique du pointillisme (analyse de couleurs dans leurs composants) et du divisionnisme (juxtaposition de petits points de couleurs pures dans le but de former une couleur principale).<sup>3</sup>

La technique du pointillisme consiste à peindre en juxtaposant des petites touches séparées, des points de couleurs pures. Si le spectateur se rapproche du tableau, il aperçoit un flot de petits points de couleur, mais il a beaucoup de mal à dégager une vision d'ensemble de ce qu'il contemple. Or, plus il s'éloigne et plus l'œuvre d'art devient lisible. À une certaine distance, un point rouge et un point jaune se transforment en fragment orange. Grâce à ce rapprochement et au mélange des couleurs, ces deux points distincts fusionnent et créent une « nouvelle » couleur. Selon Seurat, le tableau est alors inscrit sous le signe d'une nouvelle brillance et d'une nouvelle vibrance, ce que valide Bordier dans *L'Art moderne et l'objet* :

Ces touches elles-mêmes ne doivent rien au hasard : géométrisées en points à peu près identiques, elles produisent sur toute la surface du tableau une luminosité égale.<sup>4</sup>

La disposition des touches de couleur n'est pas le fruit du hasard, mais tout est méticuleusement calculé au millimètre près. Voilà pourquoi Seurat n'a eu le temps que d'achever sept grandes toiles en utilisant cette technique spécifique pendant sa vie.

Appliquons à présent cette technique à l'œuvre littéraire. Dans les ouvrages des Nouveaux Romanciers, le lecteur est souvent déboussolé. Comme les Nouveaux Romanciers « cassent la linéarité du récit et testent des modes de liaison non chronologiques, procédant par recoupement, par disjonction, par reprise, par superposition des événements relatés »<sup>5</sup>, le lecteur est confronté à une narration éclatée dans laquelle les différents épisodes n'ont aucun rapport les uns avec les autres. Néanmoins, lorsqu'il adopte une distance critique, il peut facilement porter un regard d'ensemble sur l'œuvre en question. Dans le troisième chapitre, nous verrons que le morcellement de l'intrigue procure certes un sentiment de désordre, toutefois, celui-ci est tout ce qu'il a de plus organisé. Un « désordre organisé », quel bel oxymore ! Dans *Le Post-Impressionnisme*, Brodskaja ne manque pas de rapporter :

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.217.

<sup>2</sup> En annexe.

<sup>3</sup> COCKS, Georges, *Lettres et aquarelles*, Cocks Georges Auto-Edition, 2012 [pas de pagination].

<sup>4</sup> BORDIER, Roger, *L'Art moderne et l'objet*, in « Contre la liberté du flou », Éditions Albin Michel, 1978.

<sup>5</sup> BLANCKEMAN, *op.cit.*, p.152.

Seurat estimait que, dans l'art, tout devait être conscient, et qu'il fallait regarder la nature avec les yeux de l'esprit, et non simplement avec les yeux, car ils n'étaient qu'une partie du corps.<sup>1</sup>

Un lecteur qui s'absorbe dans une lecture linéaire et qui arrête sa réflexion aux mots valant sur le papier, ne contemple pas le texte avec « les yeux de l'esprit ». Dans les livres de Butor, il serait facile de dire qu'aucune chronologie n'existe et que l'histoire est incompréhensible. *Quelle attitude rigide pour ne pas dire laxiste...* Scruter l'œuvre avec les *yeux de l'esprit* signifie faire usage de son esprit critique et chercher à voir ce qui se cache au-delà des apparences. Si le lecteur poursuit cet effort tout au long de l'œuvre, il se rend compte que les petits points disposés sur le papier forment *La Modification*, *Degrés* ou *Mobile*. Passons à un dernier point commun avec l'esthétique de Seurat :

[...] Les œuvres de G. Seurat et des divisionnistes manifestent une volonté de « fixer » la réalité par l'emploi de la couleur et de la ligne, et une volonté de permanence et de synthèse pour pouvoir en explorer l'intériorité.<sup>2</sup>

Au lieu de se concentrer sur une réalité fuyante, Butor poursuit lui aussi l'objectif de « fixer » la réalité. Face au caractère éphémère de la vie, les objets ne représentent-ils pas l'assurance de la permanence tant recherchée ? Nous avons vu que l'objet n'est pas le support d'une interprétation, mais il se contente d'être là. La description est aussi l'un des outils de prédilection de Butor, qui expulse le protagoniste du premier plan pour y installer confortablement l'objet. La description devient tellement précise que le lecteur se perd souvent dans un flot de minuscules détails, que Butor essaie de « joindre les uns avec les autres [de toutes les façons possibles] »<sup>3</sup>. Ces pauses descriptives entraînent l'arrêt instantané de la narration. L'histoire patage et le lecteur s'embourbe dans une situation difficile. La problématique de la description est inextricablement liée à celle du temps. Dans *À la recherche d'un art perdu*, Valois ajoute :

[...] Seurat nous offre une grande quantité d'êtres vivants qui sont tous parfaitement identifiables. Toutefois, ces figures sont figées dans une rigidité quasi géométrique, même celles qui sont censées être en mouvement. Il est bien évident que l'artiste a voulu suggérer un arrêt du temps [...].<sup>4</sup>

Cette constatation pourrait tout aussi bien s'appliquer à une œuvre de Butor. Dans *La Modification* ou dans *Degrés*, le lecteur n'a aucun mal à identifier les différents personnages.

---

<sup>1</sup> BRODSKAÏA, Nathalia, *Le Post-Impressionnisme*, Parkstone, coll. Art of Century, 2012, p.62.

<sup>2</sup> FAUQUE, Vincent, *La dissolution du monde*, Les Presses Universitaires de Laval, 2002, p.110.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.286.

<sup>4</sup> VALOIS, Raynald, *À la recherche d'un art perdu, Essai sur le langage de la peinture symbolique*, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p.71.

Néanmoins, du début à la fin du roman, ils restent « figés dans cette rigidité quasi géométrique ». Comme le personnage manque d'épaisseur psychologique, cela empêche tout processus d'identification au personnage. La description paralyse le temps et simultanément l'évolution du personnage.

*Le hasard fait bien les choses.* Cependant, ni Seurat ni Butor ne se sont fiés au hasard pour créer. La naissance de l'écriture chez Butor est rarement le fruit d'un premier jet. Avant de se lancer dans la rédaction d'un roman, il réalise de nombreuses esquisses programmant chaque détail de l'œuvre à venir :

[...] Je prends aussi beaucoup de notes avant de m'asseoir à la machine à écrire. C'est là que tout se met à changer, mais ces changements ne sont possibles que grâce à la préparation préalable.<sup>1</sup>

Les préliminaires sont indispensables. Lors de cette entrée en matière, le projet initial se métamorphose et par la force des choses l'œuvre aussi. Le livre ne pourrait être ce qu'il est sans cette étape obligatoire qui fait partie de la création. Butor précise que le romancier doit réfléchir à la technique employée et se poser régulièrement la question suivante : « Est-ce bien de cette façon-là qu'il faut s'y prendre pour dire ce que j'ai à dire ? »<sup>2</sup> Cette question en apparence innocente est pourtant très révélatrice. Nous avons l'impression que le contenu intellectuel, c'est-à-dire ce que *l'auteur a à dire*, est décidé d'avance. Ses préoccupations esthétiques concernent plutôt la manière dont il va émettre le message :

Après *l'inventio* (choix des arguments) et la *dispositio* (plan d'ensemble du développement), *l'élocutio* concerne en effet le choix du style approprié et surtout la mise en œuvre des figures. C'est le travail stylistique à proprement parler qui vise à plaire et à émouvoir par le choix et l'ordre des mots, et par l'ensemble des figures [...].<sup>3</sup>

Comme tout autre écrivain, le Nouveau Romancier cherche à ébranler le monde du lecteur. Ici, ce trouble momentané, souvent impulsif, est occasionné par la technique — « un puissant moyen d'intervention »<sup>4</sup> — mise en œuvre par l'écrivain. Il s'agit surtout de réussir « à persuader en disposant les mots d'une certaine façon et aussi en juxtaposant ces mots ou en mêlant ces mots à des images [...] »<sup>5</sup>. Que ce soit Butor, Robbe-Grillet ou Ricardou, chacun cultive un style particulier qui ne manque de choquer à bien des reprises. Si le style du Nouveau Romancier n'était pas particulièrement soigné, ses ouvrages déclenchaient-ils de

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.133.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>3</sup> JARRETY, *op.cit.*, p.153-154.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.* p.122.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.115.

tels tollés d'indignation ? Auraient-ils encore un quelconque intérêt ? La richesse du livre ne provient-elle pas de l'étonnante « originalité »<sup>1</sup> de la forme ? Un écrivain qui n'hésite pas à se lancer dans la rédaction d'un ouvrage sans préparation est « instinctif »<sup>2</sup> et celui qui traverse une longue phase de préparatifs minutieux est « intelligent »<sup>3</sup>. Pour Butor, la disposition des mots sur la page est primordiale :

La façon dont on dispose les mots sur une page doit être considérée comme une autre grammaire. Les arrangements visuels des mots sont aussi intéressants, aussi importants, que les arrangements auditifs [...].<sup>4</sup>

La forme obéit à un ensemble de règles d'usage. La littérature devient peinture. Butor divulgue des informations supplémentaires sur l'évolution de sa méthode de travail :

Mes livres, comme vous vous en doutez, sont toujours très travaillés. Une longue période de réflexion précède la mise en œuvre. Avant de rédiger la première ligne d'un texte, j'ai accumulé des morceaux de notes. Ce sont presque des notes d'architecte, ou d'ingénieur : schémas, maquettes, dessins, plans, grâce auxquels j'éprouve longuement la résistance de mes matériaux. Ces schémas, d'ailleurs, vont se transformer en cours de travail. Mes livres ont tous plusieurs versions — jusqu'à dix versions successives. Les corrections que je leur apporte ainsi ne sont pas des corrections de style, mais de mise en place, d'agencement, de perspectives. Je tâtonne jusqu'au moment où le texte se révèle dans la forme qui doit être la sienne.<sup>5</sup>

Butor élabore ses écrits avec le plus grand soin. Avant de se lancer dans l'écriture, il devient la personne responsable et de la conception et de la réalisation d'un édifice complexe : l'œuvre d'art. Tel un scientifique concevant et dirigeant un travail fastidieux, il essaie de déceler toutes les failles profondes de la création. Pour ce faire, il se munit des outils adéquats : « schémas, cartes de géographie, catalogues de grands magasins, livres d'auteurs pour les citations... »<sup>6</sup>. Il ne s'agit nullement de masquer les failles, mais de travailler jusqu'à ce que le livre adopte la forme qui est la sienne. Tout est question de perspective ; Butor écrit « [ses] livres de tous les côtés à la fois »<sup>7</sup>. Tous les éléments sont-ils placés au bon endroit ? Dans le cas contraire, l'œuvre risque de s'effondrer. L'auteur n'est pas un Dieu tout puissant : il avance de façon hésitante. Il travaille à l'aveuglette. À un certain moment donné, il arrive

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.122.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.122. | Butor affirme : « [...] La technique c'est l'intelligence en action. »

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.115.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.276.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.* p.50.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.51.

« à quelque chose [qu'il ne peut] pratiquement plus toucher »<sup>1</sup>. Arrivé à ce stade, lui-même est incapable de décrire comment le livre a été fait. Cette méthode de travail soulève un problème : les lecteurs peuvent avoir l'impression d'être confrontés à « des plans de livres plutôt qu'à de vrais livres »<sup>2</sup>.

*Qu'est-ce qu'une lecture de qualité ? Qui serait de qualité ?*<sup>3</sup> Butor n'y va pas par quatre chemins pour répondre à cette question. À ses yeux, il est nécessaire de tenir compte du « détail du texte »<sup>4</sup>. Il faut lire « mot par mot au lieu de lire page par page »<sup>5</sup>. Lire un texte signifie avant tout prendre le temps de le faire. Chaque mot a son importance voilà pourquoi une lecture en diagonale est insuffisante. Butor déclare :

L'essentiel, pour moi, d'un enseignement de la littérature, c'est [...] la lecture.<sup>6</sup>

N'oublions pas qu'à côté de son activité d'écrivain, Butor est professeur : « J'ai vécu une espèce de schizophrénie existentielle que j'ai essayé de rendre fonctionnelle, profitable »<sup>7</sup>. L'œuvre butorienne est tournée vers le lecteur. Dans la profession qui est la sienne, l'oral « joue un rôle essentiel dans [l']"embrayage" de la lecture »<sup>8</sup>. Le professeur est un « intermédiaire »<sup>9</sup> entre l'apprenant et l'œuvre et l'écrivain celui entre l'œuvre et le lecteur. Dans les deux cas, Butor est la personne qui sert de lien. Le professeur transmet un savoir et la littérature aussi. De nombreux écrivains-professeurs<sup>10</sup> conservent une distance entre celui qui parle et celui qui écoute, entre l'auteur et le lecteur. Pour Butor, ils sont dans l'erreur, car l'écrivain « n'est pas sur la chaire »<sup>11</sup>. Il ne se tient pas sur une estrade d'où il s'adresse à ses fidèles, mais « il est dans la salle avec [eux] »<sup>12</sup>. Or, « c'est le fait même de parler qui se met à creuser un trou autour de lui »<sup>13</sup> ; si le lecteur perçoit le livre comme un simple objet de consommation, cette brèche se creuse indéniablement. Il doit être concerné

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.288. | Il ajoute : « Après des années de travail de ce genre, je suis arrivé à pouvoir faire des textes presque inconsciemment, c'est-à-dire sans avoir besoin de tous ces échafaudages, de toutes ces béquilles. »

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.43.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.152. | Questions posées à Butor en 1984 in « Michel Butor : "Pourquoi ça marche..." ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.139.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.123.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.* p.139.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>10</sup> Michel Butor cite l'exemple de Sartre.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.198.

par l'œuvre et se rendre compte que « les écrivains font tout ce qu'ils peuvent pour se faire entendre des autres »<sup>1</sup>. En outre, Butor déplore vivement que de nombreuses personnes ne sachent pas lire correctement :

[...] J'attache beaucoup d'importance à la lecture parce qu'on ne sait pas lire. [...] On corrige le texte en le lisant. Si on a du génie, c'est tant mieux, on fait un texte qui est meilleur, mais la plupart du temps, non, on fait un texte qui est raplati.<sup>2</sup>

Qui n'a jamais vécu cette expérience ? La lecture exige une concentration aigüe. Or, de nombreux lecteurs corrigent le texte sans même s'en rendre compte. Cette modification affecte directement l'essence du texte, qui devient insipide et soporifique. Il faut prendre le temps de lire ce que nous avons sous les yeux et non ce que nous voulons ou croyons voir sous nos yeux.

Concernant la lecture, Butor reconnaît :

J'aurais beaucoup de mal à me passer de lire, cela est vrai. J'ai besoin de cette information. J'éprouve la nécessité de cette nourriture. Mais voilà : la lecture peut se retourner sur elle-même ; de ce qui est consommé, elle peut devenir ce qui consomme.<sup>3</sup>

Tout écrivain a d'abord été un fervent lecteur<sup>4</sup>. Pour Butor, lire est une obligation, une nécessité. C'est comme s'il avait besoin de cette alimentation intellectuelle pour maintenir son esprit en vie. Soulignons que pour Butor, la lecture est à double tranchant. D'un côté, elle nous permet d'établir un contact direct avec un passé culturel lointain. D'un autre côté, la situation peut s'inverser et elle peut devenir « ce qui consomme ». Mais que consomme-t-elle si ce n'est le lecteur ? Rappelons-nous. L'œuvre enrichit le lecteur et vice-versa. À présent, nous savons qu'il est nécessaire que cette relation repose sur un certain équilibre sous peine que l'un « dévore »<sup>5</sup> l'autre. Quel est le rôle du travail littéraire ?

J'ajoute que tout travail littéraire, pour moi, est pédagogie et contient un enseignement. Quand je lis des auteurs, je cherche ce qu'ils peuvent m'apprendre, sur tous les plans. De même, un des thèmes les plus fondamentaux de tout ce que j'ai écrit, c'est comment apprendre quelque chose, aux sens objectif et subjectif du mot, c'est-à-dire comment moi je puis apprendre quelque chose des autres, et comment est-ce que je pourrais apprendre quelque chose aux autres. C'est pour moi fondamental.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.163.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.20. | Il écrit sur les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, qui sont des « monstres de travail » : « D'ailleurs nous surprend la quantité de lecture que ces gens ont abattue ». N'en est-il pas de même pour Butor ?

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.163.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.141.

Le travail littéraire touche non seulement le lecteur, mais aussi l'auteur. Pour Butor, il s'agit d'une méthode efficace d'enseignement. Lorsqu'il s'intéresse à un auteur, il désire exploiter toutes les facettes de sa création. Ainsi, il désire enrichir son propre savoir et le transmettre par la suite. C'est comme si la connaissance évoluait dans un cycle reproducteur. De son côté, le lecteur ne doit-il pas imiter ce comportement ? Aspirer le contenu intellectuel du livre et partager son expérience de lecture ? Ce phénomène de mimétisme n'est-il pas inhérent à la lecture ? D'après Butor, il s'agit du caractère essentiel du travail littéraire. Il n'est pas prêt à renier l'influence d'autres auteurs sur sa propre conception de la littérature :

Nous sommes influencés non seulement par nos lectures, mais aussi par les romans que les autres ont lus pour nous et qui déforment leur conversation même s'ils ne nous en parlent pas ; et nous voyons très bien que certaines structures romanesques représentent des inventions, des améliorations, des possibilités nouvelles par rapport à des structures antérieures, à ces façons de raconter auxquelles nous étions habitués.<sup>1</sup>

L'utilisation du pronom personnel « nous » inclut Butor et ses propos s'appliquent aussi à lui-même. Dans le passage ci-dessus, nous reconnaissons aisément la théorie selon laquelle la littérature n'est que réécriture. Souvenons-nous : tout a déjà été dit. Il s'agit de la « façon de raconter » qui change et qui nous déstabilise. Dans les œuvres de Butor, il n'est pas rare d'être confronté à des citations, signalées ou non par l'emploi des guillemets, de l'italique ou des tirets. Sans la prise en considération du passé littéraire, les nouvelles « inventions »<sup>2</sup> n'ont aucune « réalité [ni] profondeur »<sup>3</sup>. Butor certifie :

Que l'invention soit nécessaire, je crois que tout le monde le reconnaît. De même tout le monde admet qu'il y a nécessité d'élaborer de nouvelles techniques et de nouvelles structures pour que la conscience puisse s'élargir et se reconstituer sur une base beaucoup plus ample qu'auparavant et pour qu'elle puisse tenir compte de l'élargissement gigantesque des dimensions de la réalité qui se produit maintenant de plus en plus vite.<sup>4</sup>

Il est intéressant de noter que l'invention se réfère ici essentiellement aux nouvelles « techniques et structures ». De nouveau, cela confirme l'idée selon laquelle l'auteur est un compositeur. Comme le monde et la réalité s'inscrivent dans une mécanique de développement qui semble sans fin, il est de notre devoir de trouver de nouveaux moyens de traduire tous ces changements et la littérature en est un. « Comment raconter quelque

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.96.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.96.

chose ? Qu'est-ce que la réalité ? »<sup>1</sup>, voilà des questions qui ont constamment guidé Butor lors de la rédaction de ses livres.

Suivant Butor, « tout peut être lu, et mérite d'être lu »<sup>2</sup>. Il donne l'exemple de la description d'une robe dans *Marie-Claire*<sup>3</sup>. Cet exemple peut paraître anodin. Toutefois, lorsqu'on sait qu'il s'est fortement inspiré des catalogues de vente américains pour l'élaboration de certains passages de *Mobile*, cette réflexion prend tout son sens. Le romancier puise son inspiration dans la vie.

Intéressons-nous au lecteur. L'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle n'est plus en mesure d'écrire comme on le faisait cent ans plus tôt. Si le romancier change sa manière de voir le monde, le lecteur aussi doit suivre le mouvement. En 1960, trois entretiens de Butor sont divulgués simultanément dans la presse à l'occasion de la parution de *Degrés*. Lorsque Maria Craipeau l'interroge sur le roman — « la seule forme d'art accessible à la grande masse, la seule capable de créer une prise de conscience chez ceux qui étaient le plus fermés à l'art, le moins préparés [...] »<sup>4</sup> — et corollairement sur le lecteur, Butor réagit vivement :

Pour aider le lecteur à comprendre, à se comprendre et à comprendre sa culture, il faut qu'il réapprenne à voir le quotidien autour de lui d'une autre façon. Il faut qu'il prenne une conscience nouvelle de ce qu'il fait, de ce qui l'entoure. Je suis contre l'art pour l'art. Je suis contre le gratuit en littérature.<sup>5</sup>

Résumons. Le roman permet au lecteur de se comprendre, de comprendre la culture et par conséquent le monde. Comme le Nouveau Romancier propose une nouvelle interprétation du roman, le lecteur ne peut se montrer réfractaire au changement, mais il doit porter un regard neuf sur ce qui l'entoure. Les vieilles habitudes du lecteur emprisonnent son pouvoir de compréhension. Il est impératif qu'il s'en débarrasse pour saisir à bras-le-corps l'ère du renouveau qui s'étale devant lui. *L'art pour l'art* renvoie immédiatement à la théorie de Théophile Gautier pour qui « l'art pour l'art signifie [...] un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même »<sup>6</sup>. Butor est clair à ce sujet, il ne partage pas cet avis. La littérature est plus, beaucoup plus.

En réagissant à l'œuvre de Raymond Roussel, écrivain particulièrement apprécié par Butor, il affirme :

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.148.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.163.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.133.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>6</sup> GAUTIER, Théophile, *L'art moderne*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856, p.151.

Chez Roussel, on trouve des phrases à double sens, ces textes qui commencent par une phrase et qui se terminent par une autre qui a presque la même sonorité. Il y a une petite fissure entre les deux phrases, un petit décalage...et à l'intérieur de ce petit décalage est une fente à travers de laquelle on aperçoit beaucoup de choses... [...]¹

Si Butor apprécie ce procédé, est-il impensable qu'il en fasse usage ? *Une petite fissure entre deux phrases... ce petit décalage* ne se situe-t-il pas aussi entre deux mots ? Cette fissure permet au lecteur « d'apercevoir beaucoup de choses », mais aussi d'y introduire beaucoup de choses. L'espace blanc est comme un silence émanant du texte : « Dans le langage, il y a des zones où le langage s'écarte, fait sentir une absence [...] »². Lorsque le texte fait sentir son absence, le lecteur se doit de faire sentir sa présence. Il prend le relais. Les coulisses de l'écriture peuvent être dignes d'intérêt, mais aussi « misérables, décevantes, catastrophiques, très dangereuses »³. Afin d'éviter que le lecteur s'enlise dans ce borborygme, l'auteur doit toujours « assurer la possibilité de retour »⁴. Butor désire que son lecteur participe activement à la création. Ainsi, lorsqu'on lui reproche de ne proposer au lecteur que des livres incomplets, il nous éclaire sans détour là-dessus :

Dans tous mes livres, je souligne l'activité du lecteur et j'ai découvert peu à peu différents moyens pour faire prendre au lecteur conscience de sa propre activité. À mes yeux, un livre n'est jamais achevé, pour une raison bien simple, c'est que l'auteur donne toujours au lecteur un ensemble de signes à partir desquels il va, lui, lecteur, constituer quelque chose. Donc, les livres sont toujours des idées de livres et le lecteur non seulement doit collaborer, mais collabore toujours avec l'auteur. Et il est très intéressant de montrer au lecteur qu'il est lui-même un écrivain.⁵

Butor confirme que dans tous ses ouvrages il met en évidence l'activité du lecteur. Tous ses livres « vont à la recherche [des] lecteurs »⁶ et crient vigoureusement : « Aidez-moi »⁷. Quand Butor cesse de travailler sur un livre, il « a achevé [...] l'inachevé »⁸. Il ne souhaite pas que son lecteur soit passif et ne fasse qu'ingurgiter page après page les mots du livre toujours en gestation. Non, il aspire secrètement à ce que celui-ci devienne en quelque sorte son complice le rejoignant dans une « lecture inventive du texte »⁹. Pour cela, le lecteur

---

¹ BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.338.

² BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.163.

³ BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.190.

⁴ *Ibid.*, p.190.

⁵ BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.43-44.

⁶ *Ibid.*, p.45.

⁷ *Ibid.*, p.45.

⁸ *Ibid.*, p.217.

⁹ *Ibid.*, p.47.

doit être lucide par rapport à l'opération de la lecture. Un roman traditionnel à succès est généralement celui dans lequel le lecteur arrive à s'identifier aux personnages et à être emporté par l'histoire. Dans les romans de Butor, le lecteur doit lui aussi construire cette histoire, qui par essence est lacunaire. Grâce à des « signes » semés çà et là, le lecteur doit « constituer quelque chose ». Ce « quelque chose » n'est-il pas *sa* signification de l'œuvre d'art ? Le lecteur est plus qu'un banal collaborateur. Butor l'élève au même rang que le romancier. Nous sommes face à deux créateurs.

Au fil du temps, nous notons une évolution dans la manière d'envisager et de programmer le statut du lecteur à l'intérieur des textes de Butor :

Dans les textes les plus récents, je veux ronger la distinction entre auteur et lecteur, l'auteur se donnant comme lecteur (dans mes livres, il y a toujours de la lecture et on le voit) non comme un professeur qui enseigne une leçon à des élèves, mais comme des élèves à l'intérieur de la cour de récréation, l'élève étant capable peu à peu de faire son professeur.<sup>1</sup>

L'auteur et le lecteur ne sont plus deux entités autonomes, mais fusionnent et deviennent une unité. L'élève doit être capable de « faire son professeur » et le lecteur de « faire son auteur ». Or, n'y a-t-il jamais un moment où l'élève finit par dépasser le maître ? L'auteur et le lecteur s'inscrivent-ils réellement dans une relation d'égal à égal ? Selon les dires de Butor, « les meilleurs lecteurs sont ceux qui savent qu'ils ne peuvent [pas] tout comprendre »<sup>2</sup>. Supériorité de l'auteur ? Quelques lecteurs ont tendance à juger un livre négativement sous prétexte que certains passages restent obscurs ; ils ne les comprennent pas. L'œuvre résiste à tous leurs efforts de déchiffrement. Le sens d'une œuvre d'art doit-il être transparent ? Supériorité de l'œuvre ? Butor répond sans ambages à cette question :

On ne comprend jamais *tout* d'un livre. C'est absolument impossible. Si l'on comprenait tout d'un livre, il n'apporterait absolument rien de nouveau, c'est-à-dire qu'il ne dénoncerait rien.<sup>3</sup>

Le livre n'est pas fait pour être entièrement décrypté. L'auteur ou bien le lecteur doivent se résoudre à ne comprendre qu'une partie du livre. Si la signification d'un livre était complètement transparente, celui-ci serait ennuyeux et ne contiendrait rien à découvrir. En

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.168-169.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.286.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.206. / BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.122. | Butor affirme : « Les gens plus simples savent qu'il y a toujours dans les livres des choses que l'on ne comprend pas ». Cette remarque s'adresse directement aux critiques littéraires qui veulent toujours tout comprendre.

revanche, au milieu d'un passage complexe, parfois, l'auteur<sup>1</sup> ou le lecteur éprouvent une surprise admirative lorsqu'il y a « quelque chose qui se met à lui apparaître »<sup>2</sup>.

Qu'est-ce qu'un livre pour Butor se qualifiant lui-même comme « un homme du livre dans sa transformation »<sup>3</sup> ? Cette question lui a été posée lors de plusieurs entretiens. Relevons deux réponses obtenues :

Pour moi les livres ce sont des instruments de travail. Je dirais presque la même chose des tableaux ou des objets. Ce sont des déclencheurs de mémoire [...] organise toute une région de mes souvenirs.<sup>4</sup>

En tant qu'écrivain, cette réponse n'étonne guère. De plus, sachant que Butor exploite l'usage de la citation dans ses créations, il est tout à fait compréhensible qu'il considère le livre comme un instrument de travail. La réalité et la peinture sont deux sources d'inspiration pour lui. Ce qui est intéressant, c'est le lien tissé avec sa mémoire, ses souvenirs. Comme la madeleine de Proust, le livre a le pouvoir de faire ressurgir des souvenirs. Or vivre, c'est aussi se souvenir. Une vie sans souvenirs ne serait-elle pas prisonnière du moment présent ? Passons à la deuxième réponse :

J'ai toujours considéré les livres comme des modèles réduits (livres comme « théâtre en réduction »...); prélèvement d'un morceau de tissu urbain ; c'est un mobile, c'est le moyen de transporter sa ville avec soi.<sup>5</sup>

Un livre est un modèle réduit, un échantillon de « tissu urbain ». En d'autres termes, chaque livre est un segment de la réalité, du monde, de la vie. Comme un leitmotiv, la ville est un thème caractéristique qui revient de manière obsessionnelle dans ses œuvres. *Paris, Rome, New York*...L'espace-lieu et l'espace-livre le fascinent. Le livre est un mobile, un corps en mouvement considéré dans son déplacement. Butor écrit-il des romans pour confiner la ville dans un espace limité ou tout simplement pour partir à « la conquête de différents espaces, de différents domaines »<sup>6</sup>? À l'intérieur de l'espace-livre, le lecteur doit être actif, car ainsi, il « [amène] d'autres lecteurs actifs [et] certains textes se mettent à envahir l'espace, à le transformer complètement »<sup>7</sup>. L'espace livresque a des répercussions sur la réalité. Quelques années plus tard, il se livre à Alain Poirson sur le même sujet :

---

<sup>1</sup> Butor fait uniquement référence au lecteur. Toutefois, il en est de même pour l'auteur.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.206.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.59. | *Ibid.*, p.141. | Réflexion identique : « Je suis vraiment un artiste du livre, du livre en transformation, du livre tel qu'il est en train de changer maintenant ».

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.246.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.91.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.224.

[...] Mes livres peuvent être interprétés comme des maquettes, comme des modèles réduits de fonctionnement beaucoup plus généreux de langage, de processus sociaux, etc. On pourrait presque dire que ce sont des « maquettes historiques » ; c'est une définition qu'on pourrait donner du roman.<sup>1</sup>

Chacune de ses œuvres est une reproduction à échelle réduite de la société. Ces maquettes contribuent à préserver un bout d'histoire ; telle est la mission du roman. L'objet-livre est lui aussi digne d'intérêt, car il « signifie en dehors même du texte qu'il contient »<sup>2</sup> et « il conditionne le texte et la façon dont on le reçoit »<sup>3</sup>. Un potentiel lecteur ne ressent pas le même sentiment devant les livres de deux auteurs diamétralement opposés. Avant même d'être lu, le livre agit sur le lecteur à travers plusieurs éléments : présentation — métatexte — quatrième de couverture — maison d'édition — année de publication, etc. L'aventure lectorale commence avant même que le lecteur lise la première phrase de l'ouvrage. Lors d'un portrait-entretien, l'écrivain Paul Guth s'intéresse à l'évolution qui a orienté Butor d'un livre à un autre :

Chaque livre est une réponse à des problèmes qui se sont posés à moi quand j'écrivais le précédent.<sup>4</sup>

Il est intéressant de noter qu'une continuité se dégage de la création butorienne. Cette cohérence concerne essentiellement ses préoccupations esthétiques. Butor va même jusqu'à qualifier sa production romanesque « [d']une suite de théorèmes »<sup>5</sup> :

[...] Le premier roman posait certains problèmes et le second roman était la réponse aux problèmes posés par le premier, et posait lui-même de nouveaux problèmes auxquels le troisième s'efforçait de répondre.<sup>6</sup>

Certaines réflexions mènent donc tout droit au livre futur. Lors d'un entretien accordé à *L'Éducation*, Michel Butor note ceci à propos du livre :

Le livre n'est pas le seul support du langage. C'est le support le plus habituel de l'écriture, naturellement, mais ce n'est pas le seul. Nous sommes baignés dans un environnement « scriptural », si j'ose dire, dans lequel les affiches, les enseignes lumineuses, les journaux, etc., jouent un rôle immense.<sup>7</sup>

Au quotidien, nous sommes perpétuellement confrontés au langage, ce qui se manifeste entre autres à travers l'écriture et la lecture. La réalité n'est-elle pas le meilleur

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.305.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.121.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.52.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.148.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.75.

support visuel ? Le langage « se faufile partout »<sup>1</sup> et nous ne sommes jamais « délivré[s] de la “pesanteur” du langage »<sup>2</sup>. Que ce soient les affiches dans un arrêt de bus ou les journaux volant au coin de la rue, nous sommes continuellement contraints à lire. Butor évoque « l’environnement scriptural » et l’introduit au cœur de sa production créative. *Mobile* !

« Pour réfléchir sur ce que j’écris, le meilleur moyen c’est de réfléchir sur ce que les autres écrivent ou sur ce que les autres ont écrit »<sup>3</sup> : focalisons-nous à présent sur l’importance de la citation. Voilà comment Butor commente la manière dont il combine son activité d’écrivain et de critique littéraire au cœur même de ses romans :

[...] Pour moi l’étude critique des romanciers est incluse dans l’activité même qui consiste à écrire un roman. Je ne peux pas honnêtement travailler à un livre sans avoir une activité critique, une réflexion qui n’est pas seulement sur mon livre, mais aussi sur les livres d’un tel grand auteur qui à ce moment-là me semble particulièrement intéressant.<sup>4</sup>

Ceci expliquant cela, nous comprenons avec beaucoup plus de facilité la construction des œuvres butoriennes. Dans *La Modification*, *Degrés* ou *Mobile*, les citations campent fermement sur la page. Précisons que cette page « n’est jamais blanche [...], le blanc n’est jamais *rien* [...] C’est toujours lié à quelque chose d’antérieur »<sup>5</sup>. Chaque écrivain écrit à l’intérieur d’une littérature. Butor ne peut rédiger un roman sans pratiquer une activité de critique littéraire parallèlement. Serait-ce pour cette raison que ses œuvres fleurissent de citations<sup>6</sup> ? L’œuvre d’art en cours de création n’est-elle pas considérablement influencée par cette pratique ? Il explique : « [...] Je cite par exemple du Bougainville ou du Diderot, je le dis, et je le transforme par là-même. Ces textes, je les traverse : le mien se diffuse en eux et vice-versa<sup>7</sup> ». Lorsque Butor choisit de placer certains textes les uns à côté des autres, il lance un message subliminal révélant certaines « illusions de l’Histoire »<sup>8</sup>. Ses livres sont donc le résultat de l’imagination de l’écrivain mélangé à la réflexion profonde du critique. Quand Butor choisit d’insérer une citation dans un roman, ne transforme-t-elle pas le roman en question ? Si le roman se transforme, Butor doit le moduler en fonction des citations qu’il choisit d’y greffer. Or, pourquoi recourir à une citation si ce n’est pour mettre en lumière

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.337-338.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.338.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.285-286.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.146.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.31.

quelque élément du roman ? Butor développe cette pensée en mentionnant la variation de ces citations :

Cette question de variété est évidemment très importante : les textes se consolident et deviennent plus intéressants à partir du moment où ils ont une variété suffisante. Mais la variété ne suffit pas non plus : il faut qu'il y ait des communications entre les textes, que le rassemblement des textes montre une pensée qui fonctionne, que chacun des textes apparaisse comme nécessaire aux autres, comme apportant quelque chose aux autres.<sup>1</sup>

Si les citations proviennent de sources diverses, le texte en devient automatiquement plus captivant. Les livres de Butor « supposent un certain niveau de culture »<sup>2</sup>. Le lecteur tisse des liens entre l'œuvre et les citations : « on se met à imaginer des choses, des textes différents aussi »<sup>3</sup>. Si un auteur décide de recourir à une citation, ce n'est point par hasard : « [...] La constitution d'une personnalité d'écrivain complexe exige que je leur emprunte un peu de leur sang. Je suis une espèce de *Vampire* ! »<sup>4</sup>. Le lecteur doit alors entreprendre une enquête et découvrir de quelle manière cette citation illumine la signification de l'œuvre. Les difficultés auxquelles le lecteur-détective se heurte rendent le livre intéressant<sup>5</sup>. Parfois, un indice indique au lecteur « le chemin à suivre »<sup>6</sup> : « Encore faut-il le suivre. Ça c'est un travail, c'est un effort jusqu'au bout »<sup>7</sup>. Les bribes de textes « ne restent pas indépendant[es] »<sup>8</sup>. Tout devient plus intéressant, plus beau<sup>9</sup>. En outre, cette citation crée aussi un nouveau réseau de significations. À propos des *Illustrations*, il affirme en 1975 : « J'ai fait tout ce que j'ai pu pour que le livre ait une unité avec des morceaux très différents les uns des autres »<sup>10</sup>. N'est-ce pas là le mode opératoire utilisé dans tous ses ouvrages ? Si le lecteur n'y prête pas la moindre attention, la citation demeure un îlot textuel placé dans le texte. Il ne fait que l'enjamber et enchaîne sa lecture. Par contre, s'il s'attarde sur ce petit îlot et essaie de comprendre le pourquoi du comment, son expérience de lecture change. Que dit Butor à propos de l'emploi de la citation ?

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.108.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.122.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.349.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.146-147. / *Ibid.*, p.61. | Butor réemploie cette métaphore quelques années plus tard : « On dit souvent que l'écrivain écrit avec sa vie, avec son sang, et c'est bien vrai, mais il écrit aussi avec la vie de ses proches, avec leur sang. Ses livres vampires font de lui un vampire [...]. »

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.229.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.287.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.287.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.119.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.120.

[...] Le livre est rempli de citations. C'est cela le rappel du pédantisme joycien. Il faut prendre [la] citation dans toute son ampleur, comme vocable. Ces citations-là représentent des citations perpétuelles de la vie, dans la vie, la culture quoi !<sup>1</sup>

Le texte est réécriture. Le livre ne serait-il pas quelque peu vaniteux en faisant étalage de son savoir ? Butor souhaite que nous ne considérions pas la citation de manière isolée, mais que nous fixions notre regard sur tout ce qui l'entoure. La citation symbolise la culture et surtout la vie. Lors d'un entretien à l'université de Genève où il enseigne, Butor dit :

Ce que je désire, c'est faire lire un auteur — si je parle de Montaigne, c'est pour que les gens le lisent, — et, si je leur cite une phrase, c'est pour qu'ils retrouvent la phrase eux-mêmes à l'intérieur du texte. Je veux absolument qu'ils se replongent dans le texte. [...]<sup>2</sup>

Butor aimerait que lorsqu'un lecteur bute sur une citation, il ait la curiosité d'aller rechercher ce fragment<sup>3</sup> littéraire dans son texte d'origine : « C'est un piège pour le lecteur. Il va aller plus loin qu'il le voudrait dans sa lecture et dans sa lecture de lui-même »<sup>4</sup>. C'est comme si c'était une obligation à laquelle il ne pouvait se soustraire : « le texte [lui] fait un signal »<sup>5</sup>. La lecture d'un ouvrage de Butor est automatiquement entrecoupée par la lecture d'auteurs classiques : « Il faut que le texte démarre, parte au milieu de quelque chose, et ce quelque chose peut déjà être un texte... »<sup>6</sup>. Même si Butor choisit une citation, le texte peut en décider autrement. Parfois, le passage d'une œuvre classique lui vient à l'esprit, mais ce n'est point ce passage qui se retrouve cité : c'est « le texte qui se constitue peu à peu »<sup>7</sup> et opte pour une citation plutôt qu'une autre.

Concentrons-nous maintenant sur la question de l'art. Les arts sont-ils « des corridors [placés] les uns à côté des autres ? »<sup>8</sup> Doit-on les considérer séparément ou chercher « à établir des ponts »<sup>9</sup> ? D'après Butor, « nous avons tous besoin de peinture *et* de musique »<sup>10</sup>. Parfois, la littérature n'est pas dans la mesure de tout exprimer, alors la peinture ou la musique sont « appelées à la rescousse »<sup>11</sup> : « Dans ces cas-là, un des arts remplit les trous qui sont laissés par l'autre »<sup>12</sup>. L'un complète l'autre. Butor avoue que cette passion lui vient de

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.146.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.138.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.117. | « La citation, le fragment doit appeler ou rappeler le reste ».

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.306.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.157.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.138.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.276.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.276.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.276.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.277.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.277.

Proust<sup>1</sup>. Concernant sa collaboration avec d'autres artistes, essentiellement des musiciens et des peintres, Butor confie qu'ils l'aident et surtout lui donnent des idées :

Ils m'ouvrent des régions imaginaires qui sans eux, me resteraient fermées et je leur en suis infiniment reconnaissant. La peinture a été un médiateur essentiel pour moi.<sup>2</sup>

Au début, Butor exploite l'univers musical et pictural à travers de petites touches intertextuelles dans ses romans. Petit à petit, il commence aussi à publier des critiques sur l'une ou l'autre œuvre d'art. Finalement, il collabore avec de nombreux artistes tout au long de sa carrière. Butor nourrit la littérature des autres domaines rattachés à l'art, car ils entrouvrent la porte vers d'autres couloirs de l'imagination. La peinture ou la musique deviennent des médiateurs, c'est-à-dire des intermédiaires entre l'écrivain et son imagination. Butor se demande s'il n'est pas « un peintre refoulé »<sup>3</sup>. Ayant opté pour la littérature, il essaie « de faire passer le plus possible de [son] envie de peindre ou de chanter à l'intérieur de [ses écrits] »<sup>4</sup>. Sa littérature est donc hautement visuelle et auditive.

Dans les années 60, quelles sont les préoccupations des artistes ? Après la désacralisation de l'auteur, assistons-nous aussi à celle de l'art ? L'œuvre peut-elle exister par elle-même ? Sans auteur ? Est-elle une présence anonyme dans un monde de plus en plus déséquilibré ?

Le meilleur moyen de se révéler peut être parfois de faire tout pour se cacher. N'est un « vrai » peintre que celui pour qui son activité dépasse le domaine de la peinture, met en question tout le reste. Cela est vrai pour n'importe quel art.<sup>5</sup>

Ici, Butor décrit l'univers de la peinture, qui est « toujours littéraire »<sup>6</sup>. Il essaie de savoir pourquoi les tableaux « sont là, quel rôle ils jouent à l'intérieur du fonctionnement général de la société »<sup>7</sup> ? Les tableaux des grands artistes se présentent à lui « comme des interrogations »<sup>8</sup>. Parfois, l'œuvre d'art se trouve précisément là où on ne s'y attend pas. Si l'activité du peintre dépasse le simple coup de pinceau sur le tableau, l'activité du romancier outrepassé aussi le simple trait de stylo sur le papier. Même si pour beaucoup de gens, « Nouveau Roman » rime avec « mort du roman », la valeur intangible de l'œuvre d'art s'est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.334.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.120-121.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.224.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.19.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.95.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.125.

peut-être juste déplacée. Dans son dialogue avec les arts, Butor est fasciné au plus haut point par le sujet de la peinture :

Chez les peintres les plus intéressants, les structures ne gouvernent pas seulement des lignes et des couleurs, mais des *figurations*. Cela dirige la façon dont ce qui est à l'intérieur du tableau joue avec ce que l'on voit à l'extérieur.<sup>1</sup>

Les peintres qui subjuguent Butor sont ceux qui tissent un lien entre ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre d'art. Logiquement, les auteurs qui suscitent son intérêt sont ceux qui procèdent de manière identique. Nous avons vu que lui-même cherche à mettre en relation le « dedans et le dehors ». Cette connexion peut être considérée de multiples points de vue dans un cadre englobant l'auteur ou bien encore le lecteur. D'après Butor, « on peut [...] considérer la peinture comme un genre littéraire »<sup>2</sup> : la peinture invite à lire. Qu'en est-il du texte alors...nous encourage-t-il à voir ? Pensons à *Mobile*. L'image est aussi source de création :

[...] L'image est une fenêtre ou une porte vers une région que je ne connaissais pas auparavant. L'image me permet d'écrire quelque chose que j'aurais été incapable d'écrire tout seul et cela me permet d'écrire d'une façon différente. Cela me donne un nouveau style, une nouvelle personnelle stylistique.<sup>3</sup>

L'image pousse Butor à envisager la littérature différemment. C'est comme si elle l'invitait à explorer des contrées insoupçonnées. Grâce à l'image, il adopte un nouveau style. Dans « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? » Butor cite un peintre qui l'a sans aucun doute fortement marqué :

En ce qui me concerne, la réflexion sur la peinture contemporaine, notamment sur la peinture surréaliste et celle de Mondrian, a joué un rôle peut-être aussi grand que la réflexion sur la littérature.<sup>4</sup>

Piet Mondrian<sup>5</sup>, dont « l'angle droit [est] la règle de son univers plastique »<sup>6</sup>, est un célèbre peintre néerlandais, l'un des créateurs de l'abstraction géométrique. Avant d'en venir à cette radicalisation de la peinture, Mondrian traverse une phase d'épuration du tableau jusqu'à en arriver à une composition artistique parfaitement équilibrée. Ses toiles reprennent toujours le même thème et « les couleurs sont absolument pures »<sup>7</sup>. Dans son commentaire,

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.165.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.95.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.64. | En annexe.

<sup>5</sup> Dans *Répertoire III*, il consacre toute une partie à son art : « Le carré et son habitant ».

<sup>6</sup> BUTOR, Michel *Œuvres complètes de Michel Butor, II Répertoire 1*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Éditions de la Différence, 2006, p.966.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.966. | Il utilise avant tout les couleurs primaires, à savoir le rouge, le bleu et le jaune.

Butor note que « [ces] toile[s], si simple[s] à première vue, se révèle[nt] [...] la conséquence, la conclusion de toute une série d'études »<sup>1</sup>. Dans « Le carré et son habitant », nous lisons :

[...] 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.<sup>2</sup>

Un tableau de Mondrian représente des traits noirs délimitant des carrés blancs ou colorés. Est-ce là la vision « d'une réalité harmonieuse » ? Des espaces bien délimités ayant chacun son propre habitant ? Si chaque carré est une « lucarne »<sup>3</sup>, que pouvons-nous apercevoir à travers « ce trou de serrure »<sup>4</sup> ? Chaque fenêtre est « ouverte sur le détail d'une composition »<sup>5</sup>. Ce qu'il apprécie particulièrement dans le style de Mondrian, c'est qu'il « réussit à traduire la profondeur avec des moyens qui n'ont rien de commun avec ceux des perspectives classiques »<sup>6</sup>. N'est-ce pas là l'un des dessins aussi poursuivis par Butor ? Il avoue que certains de ses ouvrages seraient difficilement compréhensibles sans les autres. Dans *Répertoire III*, il note ceci à propos des toiles de Mondrian :

Si l'on considère la toile toute seule, elle reste inintelligible et sans saveur ; si on la situe dans l'évolution du peintre, elle prend alors une signification et une beauté extraordinaires.<sup>7</sup>

La passion pour l'art de Mondrian anime et domine aussi certains écrits de Butor. Comment s'explique cette fascination ? Contrairement aux œuvres de Mondrian, les textes de Butor fourmillent d'idées et de détails. Paradoxalement, il « cherche à concentrer ses propos [et] à éliminer les mots inutiles »<sup>8</sup>. Dans le travail de Mondrian, nous retrouvons une atmosphère épurée et c'est justement ce qui semble attirer Butor irrésistiblement :

La peinture a ainsi ce rôle de producteur de silence (certains peintres : Mondrian, Rothko), et par conséquent de dénonciation de l'insuffisance du langage tel qu'il est. Du seul fait qu'elle nous donne cette dénonciation, ce silence a quelque chose de rafraîchissant, de rajeunissant, de libérateur. Ce silence n'est donc pas plat ; mais de lui naissent perpétuellement des paroles, des balbutiements, qui sont encore tout humides de leur origine.<sup>9</sup>

Le langage est insuffisant. La peinture, productrice de silence, est insuffisante. Le roman est-il aussi insuffisant ? Souvent, quand il n'y a pas assez de mots pour signifier quelque

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.971.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.967.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.970.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.970.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.971.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.971.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.969.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.326.

<sup>9</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.163-164.

chose ou quand nous avons du mal à les trouver, nous nous murons dans un silence sourd. Mondrian attire notre attention sur la déficience du langage. Oser regarder la réalité en face et dire les choses telles qu'elles sont, voilà ce qui passionne Butor. Le silence présent dans l'œuvre d'art — dans un roman, dans un tableau, dans une chanson — fait recouvrir une nouvelle vigueur au langage. Pourquoi ce silence est-il libérateur et surtout pour qui ? Pour le créateur ? Le spectateur ? Le lecteur ? Le silence de l'œuvre d'art est assourdissant et même étourdissant, car il devient la matrice féconde de nouvelles idées et de sentiments.

« [La] manière typographique de disposer le texte, [est-elle] un rappel visible de la structure même de [l']ouvrage »<sup>1</sup> ? Butor répond :

Le livre est fait par cubes, ou, peut-on dire également par strophes. Les paragraphes détachés les uns des autres permettent au lecteur de suivre les aventures rigoureuses d'une phrase qui sans cesse passe d'un plan à un autre plan.<sup>2</sup>

Cette conception du roman n'est pas sans rappeler les tableaux de Mondrian dans lesquels ils disposent des cubes les uns à côté des autres. C'est presque comme si « le tableau [se faisait] tout seul »<sup>3</sup>. Tout comme sur une toile, Butor dispose méticuleusement les différents fragments de son œuvre côte à côte sans aucune transition. Non seulement cela permet au lecteur de suivre scrupuleusement « les aventures » de chaque bribe littéraire, mais en plus, celle-ci remplit « un rôle rythmique, un peu poétique »<sup>4</sup>. Dans l'ouvrage *Réalité naturelle et Réalité abstraite*, Mondrian affirme à propos de la composition de ses tableaux :

Il ne suffit pas de mettre à côté un rouge, un bleu, un jaune, un gris, etc. [...] Il faut encore que ce soit le rouge juste, le bleu juste, le gris juste. Juste en soi et juste vis-à-vis de l'autre. Tout est dans le *comment* ; comment les éléments sont placés [...].<sup>5</sup>

Combien de fois n'avons-nous pas nommé l'importance qu'accorde Butor à la forme de ses romans ? Tout comme Mondrian, Butor veut lui aussi inscrire ses tableaux dans la justesse. À partir de quelques couleurs et de quelques lignes, Mondrian construit des séries de tableaux qui reposent sur les variations de ces éléments. N'est-ce pas là une caractéristique de l'esthétique des Nouveaux Romanciers ? Le style butorien porte la marque de « la mobilité »<sup>6</sup> : chaque texte est « [...] souple, ouvert, susceptible d'être élaboré davantage, donc

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.146.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.106.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.146.

<sup>5</sup> ANKER, Valentina, *Max Bill ou la Recherche d'un art logique*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1979, p.39.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.14.

disloqué en quelque sorte [...] »<sup>1</sup>. C'est comme si les différentes parties de son œuvre étaient démembrées et pouvaient être rassemblées selon de nouvelles constellations traversées par l'imagination du lecteur.

En 1967, Odier fait remarquer à Butor « une organisation des mots qui mène à “une prise de conscience progressive” »<sup>2</sup> dans ses livres. Ce processus de conscientisation s'opère grâce à l'effort de compréhension fourni par le lecteur. *Mobile* est l'exemple le plus frappant d'un effort considérable entrepris pour mettre en évidence la typographie. Pour Butor, la typographie est un moyen habile de remplacer la « relation d'illustration »<sup>3</sup> « entre le texte et l'image ou entre le texte et la musique »<sup>4</sup> à l'intérieur même du livre. Le texte devient musique, le texte devient peinture. La peinture nous permet de réaliser que « le mot est quelque chose de visible »<sup>5</sup>. *On le comprend, on le voit, on l'entend*<sup>6</sup>.

Nous venons de mettre en lumière une grande partie des idées de Butor sur la littérature et la peinture. Que dit-il de la musique<sup>7</sup> ?

Les problèmes que j'ai rencontrés en écrivant mes livres m'ont obligé à réfléchir sur la musique : comment installer une organisation dans une durée ?<sup>8</sup>

L'aspect essentiel qui retient l'attention de Butor est à nouveau lié à l'organisation. Parfois, une chanson, qui ne dure que quelques minutes, requiert une structure interne très complexe. Or, la lecture d'un roman se prolonge parfois sur quelques heures. Comment procéder pour régler les moindres détails de l'architecture du roman ? En se penchant sur la musique, Butor est à la recherche de réponses pouvant l'inspirer. Dans « Les mots et les musiques de Michel Butor », il déclare à propos du jazz :

Une des choses qui m'ont passionné dans la musique de jazz, c'est la technique des arrangeurs, la technique des grands orchestres. C'est une architecture prévue à l'intérieur de laquelle il y a des cellules d'improvisation. [...] Cela a été pour moi un enseignement fondamental, parce que dans la construction de mes livres, il s'agit de prévoir une structure générale à l'intérieur de laquelle je puisse improviser [...] où il y a un élément de collaboration très important.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.14-15.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.327.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.120.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.224.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.224.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.277. | Précisons que pour Butor « toute langue est déjà une musique ».

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>9</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.328.

Ce qui magnétise Butor dans la musique est avant tout la technique, l'ensemble des procédés et des méthodes utilisés pour articuler le dispositif d'une mélodie par exemple. Un autre point important est ce qu'il nomme « les cellules d'improvisation ». Michel Butor met sur pied la structure générale de l'ouvrage. Précédemment, nous avons vu qu'à certains moments, c'est le texte qui choisit de citer une œuvre d'art plutôt qu'une autre. En ce sens, il y a improvisation. Puis, ne pouvons-nous pas parler d'improvisation du point de vue de l'activité de lecture ? Le lecteur qui comble les fissures du texte compose lui aussi sans préparation selon les circonstances particulières qui se présentent à lui.

Axons le dernier point de cette partie sur le thème du voyage :

J'aime beaucoup lire les livres, j'aime beaucoup regarder des tableaux et j'aime beaucoup voyager, et j'apprends autant en voyageant qu'en regardant des livres.<sup>1</sup>

Pour Butor, voyager c'est apprendre. Nous comprenons peut-être mieux pourquoi le voyage occupe une place importante dans son art<sup>2</sup> :

À bien des égards, toute littérature est littérature de voyage. C'est une relation fondamentale, l'écriture elle-même est un mouvement sur la page. Il y a un entraînement de l'œil.<sup>3</sup>

Tout voyage est mouvement. Pensons aux innombrables voyages entrepris par Butor au cours de sa vie, les paysages se sont défilés sous son œil curieux. Il y a aussi le livre qui traverse les siècles, l'écriture qui se promène de page en page. Dans le voyage, ce qui est important est donc la notion de changement. Butor file cette métaphore :

Il y a là un voyage perpendiculaire à la page. [...] Il y a un voyage qui traverse la page. C'est un déplacement essentiel, physique le long des lignes et des pages, et un déplacement mental, la traversée même de la page. Enfin, le livre est un trajet moral, du point où le lecteur est au point où il sera lorsqu'il aura lu.<sup>4</sup>

Envisageons la thématique du voyage du point de vue du lecteur. Qu'est-ce qu'un roman sinon la promesse d'un merveilleux voyage ? Toutes les connexions mentales se tissant comme une toile dans l'esprit de l'auteur et du lecteur les poussent aussi à voyager. Ailleurs. Finalement, tout voyage est formateur. Un voyage enrichit, apporte des connaissances et développe certaines aptitudes :

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.37. | Le goût du voyage lui vient aussi des œuvres de Jules Verne.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.37.

Le monde se déforme, ses parties se déplacent les unes par rapport aux autres, à l'intérieur de la littérature, c'est cela qui est décisif. Vous parlez d'itinéraire spirituel et je suis tout à fait d'accord.<sup>1</sup>

Dans l'univers littéraire, le monde n'est jamais ni tout à fait le même ni tout à fait un autre. Dans ces allées sinueuses, le lecteur voyage. Son esprit vagabonde. La mise en œuvre de la faculté de penser est recherchée par la littérature. *Lecteurs, réveillez-vous !* Quel est le sentiment se dégageant de la lecture ? Pour Butor, se déplacer dans les livres équivaut à se déplacer dans le monde. De ce fait, la lecture « donne une vision différente [du monde] et une vision différente de soi-même et permet une action complètement nouvelle »<sup>2</sup>. Le monde est un livre que Butor feuillette fébrilement :

Le voyage, c'est cela : une interrogation ; et la terre, un grand livre qu'on feuillette.<sup>3</sup>

Cette image poétique n'est pas sans rappeler les célèbres propos de Saint-Augustin : *Le monde est un livre et ceux qui ne voyagent pas n'en lisent qu'une page*. Selon les dires de Butor, une personne sédentaire n'est interpellée par aucune interrogation. Or, un voyageur infatigable est transporté vers des contrées lointaines réservant d'inexprimables surprises. Si la terre est un livre, le livre n'est-il pas le meilleur moyen de voyager ?

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III*, p.41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.81.



### II.3 Autour de Michel Butor

*Un nouveau livre apparait à la fois comme la somme des livres et comme un puzzle fait de leurs débris.<sup>1</sup>*

L'aspect protéiforme de l'œuvre de Butor a piqué au vif la curiosité de nombreux critiques littéraires. Certains s'intéressent uniquement à ses romans et d'autres plutôt à ses réflexions esthétiques et à l'évolution de ses techniques narratives : le Nouveau Roman a instauré « une nouvelle manière de comprendre et d'écrire »<sup>2</sup>. Rares sont ceux qui ont entrepris d'embrasser la totalité de son « œuvre-continent »<sup>3</sup>. Précédemment, nous nous sommes penchés sur le regard que Butor lance sur sa propre création. Intéressons-nous à présent à la critique, qui « doit s'installer au cœur de l'œuvre [et] en déterminer un sens secret à partir de sa logique »<sup>4</sup> :

Tout un ensemble de pratiques butoriennes [...] aussi diverses que le recours aux modèles artistiques, mais aussi l'utilisation de la citation, la pratique du voyage, la collaboration avec des artistes, l'exploration des formes du livre, trouvent leur raison d'être dans un projet avéré de détourner les censures et de parvenir à jeter une lumière sur les très nombreuses zones d'ombre de notre réalité externe et interne, sociale et mentale.<sup>5</sup>

Dans ce passage, Giraudou cite la plupart des thèmes que nous venons d'aborder dans la partie précédente selon le point de vue de Butor. Maintenant, focalisons-nous sur ces mêmes thématiques en épousant essentiellement la perspective de la critique littéraire. L'avis de la critique rejoint-il celui de Butor ? Commençons par aborder le rôle de l'écrivain.

Butor était écrivain et professeur. Cette double casquette l'a encouragé à « étudier les auteurs “de l'intérieur” »<sup>6</sup>. Qu'est-ce que cela signifie ? À bien des égards, la tâche du critique littéraire est aisée. Que risque-t-il réellement ? En somme, pas grand-chose. Il occupe en quelque sorte une position de supériorité à partir de laquelle il prononce des jugements sans appel. Or, une critique négative vaut-elle une œuvre médiocre ou peut-être juste incomprise ? Pourquoi Butor est-il à ce point exigeant envers lui-même ? Bien évidemment, cela s'explique sans doute par son goût pour la critique argumentée et justifiée. Son regard d'inquisiteur ne

---

<sup>1</sup> ROUDAUT, Jean, *Michel Butor ou le Livre futur*, Éditions Gallimard, coll. Le Chemin, 1964, p.135.

<sup>2</sup> HELBO, André, *Michel Butor, Vers une littérature du signe*, Éditions Complexe, 1975, p.23.

<sup>3</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.9.

<sup>4</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.13.

<sup>5</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.13.

cesse d'examiner minutieusement toutes les coutures de sa création. Contrairement au critique qui ne court aucun risque, Butor recherche sans arrêt l'aventure auctoriale. Ses activités de critique et de professeur le forcent à disséquer le texte sous tous les angles. Butor est le premier critique de ses livres. Cela ajoute une difficulté supplémentaire à son travail, car il doit trouver la force de tracer le point final.

Au dire de Giraudou, il faut entreprendre « la traversée du multiple »<sup>1</sup> pour pouvoir dégager l'unité de l'œuvre butorienne. Comment déplier tous les sens de l'œuvre ? Chaque œuvre est composée de différentes strates qui dialoguent les unes avec les autres. À cela s'ajoute le dialogue qui s'instaure entre tous les livres de Butor, où « s'entremêlent de manière récurrente des thèmes relevant de la mythologie personnelle »<sup>2</sup>. De ce fait, chaque œuvre de Butor est « toujours une et plusieurs »<sup>3</sup>. Giraudou semble nous dire que celui qui ne se penche pas sur l'ensemble des œuvres de Butor ne peut en saisir la véritable essence. Est-il possible de saisir l'unité de son œuvre ? Ce projet semble utopique :

[...] Cette *unité* antécédente est naturellement problématique, faite elle-même explicitement de différents matériaux, de citations : le texte de départ étant presque toujours chez Butor un montage, une organisation ouverte et déjà en dialogue avec la Bibliothèque, le Musée, l'Autre...<sup>4</sup>

Comme chaque œuvre littéraire est en dialogue avec ce qui la précède, il est difficile de vouloir cerner une quelconque unité, car cette unité ne cesse de se développer : il y a « une tension dans l'œuvre entre son *unité* et les forces d'éclatement »<sup>5</sup>. Il faudrait plutôt considérer la littérature comme un cadre unifiant. Quand des textes « se mettent à hanter d'autres textes [et] lieux »<sup>6</sup>, attachons-nous plutôt à les rapprocher.

Précédemment, nous avons abordé l'optique de Butor concevant l'écriture et la lecture comme « deux activités jumelles »<sup>7</sup>. Pourquoi la production littéraire de Butor est-elle si abondante ? Pourquoi n'a-t-il jamais cessé d'écrire ? Qu'est-ce qui l'a poussé dans cette direction ?

Pour Jongeneel, il s'agit « [d'] un remède vital contre la menace de mort suspendue sur le monde moderne »<sup>8</sup>. Comment comprendre cette réflexion ? Dans le cadre de ses

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>7</sup> JONGENEEL, Else, *Michel Butor, Le pacte romanesque*, Librairie José Corti, 1988, p.12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.21.

*Entretiens avec Georges Charbonnier, Butor commente Les Mille et Une Nuits*<sup>1</sup>, classique de la littérature jeunesse. Dans ce conte, Schéhérazade raconte chaque jour une histoire au sultan pour retarder sa mort, car celui-ci, ayant été trahi dans le passé, a décidé de donner la mort à toutes les femmes avec lesquelles il aurait une relation sexuelle. Une menace de mort plane comme une épée de Damoclès au-dessus de toutes les femmes et Schéhérazade va tout faire pour écarter définitivement ce danger : « [Elle] va raconter des histoires, et la menace de mort, peu à peu, va s'amenuiser »<sup>2</sup>. Butor souligne que le chiffre « mille et une » nuits équivaut à un nombre infini en arabe. Non seulement l'histoire dure indéfiniment, mais en plus, « tout le monde est sauvé »<sup>3</sup>. Reposons la question : pourquoi Michel Butor écrit-il ? Tout comme Schéhérazade, l'écriture lui permet de « lever indéfiniment la menace de mort qui pèse sur lui-même, et naturellement, pèse aussi sur tout le développement de la société »<sup>4</sup>. Quelle est donc cette menace que Butor essaie de paralyser à travers l'écriture ? Jongeneel écrit : « [...] La cause principale de ce péril imminent est l'oubli »<sup>5</sup>. La mort n'est pas la seule à détruire la vie, l'oubli est lui aussi ravageur et peut même être pire que la mort où il n'y plus aucun retour possible. L'oubli ronge sourdement l'âme de la vie. L'oubli est la mort dans la vie<sup>6</sup>. Le développement de la société se fonde sur ce qui a déjà été fait avant. Or, si le passé est oublié, l'avenir est condamné. La vie devient un cercle vicieux emprisonnée dans un présent sans lendemain. De plus, si « l'homme ignore la trajectoire sur laquelle s'inscrivent son présent et son avenir [,] il se sent dépaysé dans un monde hostile »<sup>7</sup>. L'homme doit être au courant d'où il vient, pour savoir où il va. Butor combat ce « sentiment aigu d'angoisse »<sup>8</sup> au moyen de l'écriture. Comment ? Il amorce entre autres « une remontée aux sources » — notamment à travers la citation — ce qui provoque une prise de conscience. Ainsi, la création des Nouveaux Romanciers est « tournée vers le renouveau du sens et de l'homme »<sup>9</sup>.

Dans le chapitre « Unité et multiplicité », Giraudou écrit :

---

<sup>1</sup> CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Éditions Gallimard, 1967, p.40. | Butor explique qu'il faut tenir compte de la traduction d'Antoine Galland pour *Les Mille et Une Nuits*, même si certains disent qu'elle est « mauvaise ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, 1967, p.41.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>5</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.21.

<sup>6</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.56. | Roudaut déclare lui aussi que « l'oubli nous est mortel ».

<sup>7</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>9</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.5.

La fonctionnalité de l'art est donc centrale chez Butor puisque l'œuvre est caractérisée par son ouverture au monde ; elle est engagement par sa seule existence, car elle aspire à un réalisme fort, sa structure fonctionnant comme un instrument d'optique pour révéler le monde.<sup>1</sup>

Dans l'esthétique de Butor, l'œuvre a une fonction, une utilité. Elle doit transformer l'image latente du monde en image visible. Elle joue donc un rôle de révélateur. Relevons la comparaison établie par Giraudo : l'œuvre est comme un instrument d'optique. En d'autres termes, l'œuvre est un instrument qui forme l'image du monde. Dans ce contexte, Butor ne cherche guère à idéaliser le monde, mais son art s'attache à décrire les choses telles qu'elles sont. Giraudo précise à propos de l'œuvre d'art :

L'ancrage dans le présent qui rayonne à la fois vers le passé et vers l'avenir permet de souligner une dimension de l'œuvre d'art qui est son inachèvement essentiel.<sup>2</sup>

L'œuvre est profondément enracinée dans le présent de sa création. Néanmoins, elle dirige simultanément son regard vers le passé et le futur. Le présent est incapable de procéder à son achèvement et l'écrivain construit son livre en « contrôl[ant] les inachèvements »<sup>3</sup>. Chaque auteur « n'achève son ouvrage qu'autant qu'il le peut »<sup>4</sup>. L'œuvre littéraire nous impose « une relecture générale » de nos connaissances et la reconquête « [d']un passé et [d']un patrimoine spirituel perdus »<sup>5</sup>. Dans « Le roman et la poésie », Butor commente le mouvement de la pensée poétique :

[Ce mouvement] d'abord retour vers un certain passé perdu, va être indéfiniment renvoyé plus loin [...]. Cette réminiscence et cette nostalgie débouchent soudain sur notre avenir.<sup>6</sup>

Notons que le retour vers le passé est empreint de mélancolie, c'est-à-dire l'envie de revivre un passé lointain. Forcément, ce désir se projette aussi sur le futur étant donné qu'il s'agit de ce que l'on poursuit.

À certains moments de sa carrière, Butor déclare avoir l'impression d'écrire « les chapitres d'un grand ensemble »<sup>7</sup> tout comme Balzac. Giraudo voit en cela « la nécessité, pour l'œuvre à venir, d'être fidèle aux livres déjà parus »<sup>8</sup>. Un livre de Butor ne s'arrête jamais à la dernière page, mais « se déploie en série »<sup>9</sup>. Tout comme Mondrian qui combine les carrés et

---

<sup>1</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.65.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>3</sup> HELBO, *op.cit.*, p.16.

<sup>4</sup> BUTOR, Michel, *Répertoire 3*, Les Éditions de Minuit, 1968, p.16.

<sup>5</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.137.

<sup>6</sup> BUTOR, *Œuvres complètes de Michel Butor, II Répertoire*, *op.cit.*, p.381.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II*, *op.cit.*, p.144.

<sup>8</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.12.

ses habitants, Butor combine lui aussi de manière continue « des textes [...] dans des contextes différents »<sup>1</sup>. Giraudo commente la continuité présente dans l'œuvre de Butor :

[...] Si une grande œuvre de Butor était publiée aujourd'hui elle ne remettrait en rien en question les œuvres antérieures, mais, au contraire, s'appuyant sur elles, elle les renforcerait en puissance et en variété.<sup>2</sup>

Chaque nouvelle production littéraire ne fait que solidifier les assises fondatrices de l'édifice butorien. Tout au long de sa carrière, Butor n'a-t-il pas procédé identiquement au sein de ses œuvres à travers les liens intertextuels ? Il s'est appuyé sur le passé pour renforcer son présent. *Comment Butor construit-il ses ouvrages ?*

Butor met [...] en place des séries d'éléments narratifs et des séries d'images qui possèdent en eux-mêmes plusieurs possibilités de développement pour obtenir très vite des textes profusionnels où le narratif est comme saturé, piégé et parasité par les images dont la succession forme une autre syntaxe [...].<sup>3</sup>

Butor ne veut pas être l'auteur de textes stériles. Il veut concevoir des textes aux couleurs pures et intenses enflammant les esprits les plus réfractaires. Les mots tracés sur le papier – « [qui] devient une matière en mouvement »<sup>4</sup> et « [une] matière vivante »<sup>5</sup> — créent tellement de nouveaux réseaux de significations que toute une autre histoire semble se former dans le reflet de l'œuvre d'art.

Dans les livres des Nouveaux Romanciers règne une « atmosphère chaotique »<sup>6</sup>. Leurs ouvrages se caractérisent par une confusion générale. Tout lecteur est facilement désorienté. Comme l'intrigue romanesque se désagrège, souvent, nous avons l'impression de tourner en rond et de relire constamment les mêmes scènes :

La circularité du texte correspond [...] à l'enfermement de l'homme dans un univers de signes dépourvus de sens [...].<sup>7</sup>

Au XX<sup>e</sup> siècle, le monde est en morceaux et les livres en font la douloureuse constatation. Giraudo explique que « l'ordre narratif et culturel s'est atomisé »<sup>8</sup>. Il semble ne plus y avoir de cohésion à l'intérieur de l'œuvre. Tout est morcelé en mille parcelles. Giraudo souligne que « l'enchaînement coercitif du sens commun se dénoue, les mots retrouvent une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>6</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.40.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>8</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.61.

plus grande présence ainsi que les images qui peuvent s'épanouir avec plus de force »<sup>1</sup>. Avant, l'auteur se soumettait en quelque sorte à la tyrannie du sens commun, c'est-à-dire des connaissances regroupant les savoirs d'une culture. À présent, le mot retrouve son pouvoir originel et on le débarrasse de toutes les idées greffées dans son noyau. De ce fait, le langage n'est plus enfermé dans des idées préconçues, mais il se développe à sa guise et donne place à de nouvelles images. Dans ce contexte, le lecteur-spectateur peut « investir ses propres références avec une grande fluidité »<sup>2</sup> à l'intérieur du langage. Ne l'oublions pas : « [...] Le livre va permettre au lecteur de retrouver la signification oubliée, méconnue, inaperçue, des mots qu'il emploie lui-même »<sup>3</sup>. De quelle manière Butor met-il en œuvre cette pratique dans son art ?

Butor se livre à une mise en circulation de nos représentations culturelles, mais en jouant avec leur sens à travers des opérations d'effacement, de déplacement, de renversement et de condensation [...] ; semblable à un alchimiste il dissout et coagule (« *solve et coagula* »).<sup>4</sup>

*Toute œuvre littéraire est semblable à une œuvre alchimique*<sup>5</sup>. L'œuvre est formée de labyrinthes « bardés de serrures, mais qui doivent donner leurs propres clés »<sup>6</sup>. Butor ne pulvérise pas radicalement les représentations culturelles du lecteur, mais il conçoit un jeu fonctionnant selon de nouvelles règles. Le lecteur doit chercher pour trouver. C'est comme si l'auteur cherchait à déstabiliser le lecteur par tous les moyens, mais dans un contexte ludique où comme dans un puzzle dans lequel les éléments ne cessent de changer de place. Roudaut note :

L'auteur a recours à certaines structures parce qu'il veut obliger son lecteur à une certaine réflexion et qu'une clé livrée rendrait inutile le seul effort profitable, qui est de lecture et d'attention.<sup>7</sup>

L'œuvre d'art s'avère salutaire au lecteur dans la mesure où elle l'oblige à se confronter au texte. Chaque lecteur en tire sa propre signification qui parfois est bien loin de celle de l'auteur.

Pour Giraud, Butor est une sorte de magicien, qui « dissout et coagule » :

Les premières phases du Grand Œuvre ne consistaient qu'en une lente et incessante purification prodiguée à coups de dissolution et de coagulation mille et mille fois répétées

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>3</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.23.

<sup>4</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.60.

<sup>5</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.19.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.19-20.

(Solva et Coagula). Une fois les éléments purifiés on obtenait la « matière prochaine » de l'œuvre [...].<sup>1</sup>

Commençons par définir le Grand Œuvre. Il s'agit d'un moyen « de constituer une pierre philosophale permettant l'élaboration d'une poudre de projection nécessaire à la transmutation de l'or et de l'argent »<sup>2</sup>. Le but est donc de transformer les métaux vils en métaux précieux. Avant d'en arriver à cette étape, il faut procéder à une purification de la matière. Les Nouveaux Romanciers procèdent à la dissolution du roman traditionnel. D'une certaine manière, ils cherchent eux aussi à débarrasser la littérature de ses impuretés afin de révéler de nouvelles richesses cachées. Jongeneel ajoute :

Travail de *purification* et de *sauvetage*, l'élaboration du texte est maintes fois comparée à la quête du « Grand Œuvre » des alchimistes. Tel l'adepte qui, à travers un processus de transmutation et de purification de la matière première, pourra atteindre au « Grand Œuvre », l'écrivain engendre son texte grâce à un labeur douloureux réclamant de sa part un engagement total.<sup>3</sup>

La littérature s'avère salvatrice. Toutefois, le salut requiert un sacrifice : l'auteur.

Dans son ouvrage, Giraudo corrobore les propos de Butor sur les nouvelles habitudes de lecture à adopter tout en recourant à une métaphore éclairante :

[...] [L'œuvre] tend à nous arracher à nous-mêmes, à nos habitudes de compréhension, à nous jeter hors de nous, à nous *dé-payer*.<sup>4</sup>

L'organisation de l'espace dans le roman est une thématique préoccupant particulièrement Butor, qui est adepte d'une littérature en mouvement. Il n'occulte pas l'espace du livre, mais « l'étale »<sup>5</sup>. Pour Giraudo, Butor poursuit un double objectif que l'on retrouve dans le verbe « dépayser ». D'un côté, le livre permet de voyager à travers le temps et de partir à la conquête de nouvelles aventures. D'un autre côté, chaque livre de Butor « dépayse », c'est-à-dire trouble le lecteur par la différence de ce que Butor lui propose avec ce à quoi il est habitué. Butor a lui-même recours à ce verbe extrêmement révélateur dans *Répertoire II* :

---

<sup>1</sup> COADIC, Xavier, *L'alchimie autrefois*, FeniXX, 1995, [pas de pagination].

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.23.

<sup>4</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.24.

<sup>5</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.35.

Ce « volume »<sup>1</sup>, comme on dit, que je tiens à la main, libère sous mon attention des évocations qui s'imposent, qui hantent le lieu où je suis, me dépaysent.<sup>2</sup>

Pourquoi le livre fait-il naître un sentiment de déracinement chez Butor ? Cela s'explique à travers l'insatisfaction engendrée par la réalité dans laquelle il se trouve. Reprenant la célèbre formulation d'Umberto Eco, le livre est une œuvre ouverte dirigée vers l'Autre. Giraudou s'interroge si « tout livre [ne possède pas en soi une] dimension épistolaire qui consiste à vouloir entrer en communication par écrit avec chacun de ses lecteurs »<sup>3</sup>. Le livre dialogue avec le lecteur et avec les auteurs du passé. Jongeneel affirme que « l'écriture telle que Butor la conçoit est d'ordre anamnétique »<sup>4</sup>. En d'autres termes, l'écriture évoque volontairement le passé vécu, oublié ou refoulé. L'écriture et corollairement la littérature ressentent le besoin pressant de se souvenir. Quel meilleur moyen de se souvenir que la citation, *ce tissu de culture*<sup>5</sup> ? Auparavant, nous avons déjà vu que les grands auteurs sont systématiquement cités dans les livres de Butor. Giraudou observe :

[...] Ils collaborent, par leurs œuvres, avec lui, malgré les distances et les siècles.<sup>6</sup>

Dans la partie précédente, le lecteur a été assimilé à un collaborateur. Ici, les auteurs classiques deviennent eux aussi des alliés de Butor et le temps ne peut s'opposer à ce travail en commun. Les auteurs s'entraident. Or parfois, l'usage de la citation sert aussi à dénoncer :

Le livre, qui s'établit à partir d'autres livres, tend dès l'abord à les ruiner [...]. Tout nouvel ouvrage est au départ une dénonciation [...], mais pour qu'à son tour il n'encoure pas le blâme que virtuellement il jette sur les autres, il ne doit pas se présenter comme une loi. [...] Il doit donc demeurer ouvert à la mémoire, pouvoir intégrer de nouvelles connaissances, comprendre en lui des dissymétries, des lézardes et des débris, et ne jamais, de ce fait, imposer une signification.<sup>7</sup>

Lorsque Butor cite Montaigne, il détruit l'unité de son œuvre et la propose en pièces détachées. Il ruine l'ouvrage, c'est-à-dire il le réduit en miettes. Parallèlement, l'auteur ne peut pas élever son ouvrage à un niveau supérieur, car il risquerait lui aussi de subir de sévères remontrances. L'œuvre littéraire doit rester ouverte.

---

<sup>1</sup> Dans cette citation, le volume fait référence à l'espace.

<sup>2</sup> BUTOR, *Œuvres complètes de Michel Butor, II Répertoire 1*, *op.cit.*, p.400.

<sup>3</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.171.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.21.

<sup>5</sup> HELBO, *op.cit.*, p.12.

<sup>6</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.13.

<sup>7</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.58-59.

La pratique de l'art butorien gravite autour de « la nécessité de combiner des textes divers entre eux »<sup>1</sup>. Cette combinaison savante est bien souvent formée par des textes « courts »<sup>2</sup> ; ce procédé se fait l'écho d'une nouvelle manière de concevoir la littérature. Chez Butor, ce changement est visible surtout au niveau de la forme du livre. *Mobile* en est le parfait exemple.

Dans le chapitre « Les principes de la collaboration régulière », nous lisons :

Dans les œuvres en collaboration, la citation apparaît effectivement comme un [...] élément essentiel : elle se constitue à travers un travail de déplacement et détermine dans les œuvres des espaces de rencontre, quand elle ne fait pas de l'œuvre entière un système ouvert lié à la multiplicité intentionnelle de ses références. La citation apparaît comme l'emblème du dialogue entre les artistes et les écrivains, comme l'emblème du dialogue que les arts entretiennent les uns avec les autres.<sup>3</sup>

L'œuvre en collaboration est celle qui fait apparaître des aspects cachés de l'œuvre d'art et qui nous fait réfléchir à ses structures profondes. Dans ce contexte, la citation a une valeur symbolique, car elle se transforme en un lieu de rencontre. Au détour d'une phrase, la citation donne rendez-vous aux artistes. Elle devient médiatrice, car c'est elle qui sert d'intermédiaire. Les œuvres du passé éclairent celles de Butor et celles de Butor illuminent celles du passé. Néanmoins, Giraudo précise que la citation « se déploie [selon] une force plus ou moins contrôlée, car elle dépend autant de celui qui cite que du texte ou des éléments cités »<sup>4</sup>. Butor choisit les citations, mais parfois le texte en préfère d'autres. À propos de la citation, Giraudo stipule explicitement :

Tout est ainsi conçu pour accroître l'efficacité de l'œuvre d'art : qu'il s'agisse de l'utilisation de la citation qui installe des ramifications nombreuses entre l'œuvre et l'arrière-plan culturel (retrouvant lui-même une nouvelle actualité dans un contexte historique et artistique nouveau), ou qu'il s'agisse des éléments mis à l'écart par l'idéologie et l'ordre culturel que l'œuvre d'art se charge de récupérer et de valoriser.<sup>5</sup>

Tout d'abord, retenons que l'emploi de la citation permet de procéder à une mise à jour, c'est-à-dire le passé historique et artistique est dépoussiéré. Puis, dans certains cas, la citation symbolise aussi une deuxième chance. Parfois, dans l'histoire de la littérature, de grands textes passent complètement inaperçus. Alors, lorsqu'un écrivain les cite, il leur offre

---

<sup>1</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.57.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>5</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.91.

une nouvelle opportunité de marquer les esprits tout en évitant que ces textes tombent dans l'oubli. C'est une nouvelle chance d'être lu. Une autre remarque significative est la suivante :

[...] La collaboration [...] s'appuie sur une relation de complicité entre les artistes et l'écrivain, elle se présente comme une *mise en abyme* des relations de complicité qui doivent s'installer entre l'œuvre et son lecteur-spectateur ou auditeur.<sup>1</sup>

Une entente secrète semble lier l'écrivain et les autres artistes. Dans la dernière partie de ce travail, nous allons étudier entre autres la présence de la mise en abyme dans les romans de Butor. Il est intéressant de noter qu'il y a également une relation semblable entre les artistes et l'écrivain, l'œuvre et le lecteur. D'après Giraudo, la citation est aussi un moyen pour que « l'œuvre en collaboration se représente *en abyme* »<sup>2</sup>.

Même si la citation suppose la pratique de la collaboration, en quelque sorte elle occasionne aussi une gêne :

[Les citations] sont liées à leur propre lieu ou site d'origine, témoignant donc d'une dynamique externe qui résiste au mouvement d'inclusion même si elles sont entourées par les diverses cosques : ainsi le milieu enveloppant ou le principe d'inclusion voit *ipso facto* son « centre » placé à l'extérieur de lui-même. L'organisation intérieure, dans sa complexité, s'ouvre donc vers l'extérieur : ces centres qui poussent vers l'extérieur sont les lieux où se manifeste le mieux la tension de l'arc.<sup>3</sup>

Chaque citation a sa propre histoire qu'elle charrie à grande vitesse à travers le temps. D'un côté, elle parasite le système de la nouvelle œuvre littéraire, mais d'un autre, elle remonte toujours à son origine. De ce fait, elle ne s'intègre pas vraiment à l'œuvre, mais constitue plutôt une protubérance saillante de la narration. En une phrase, le noyau du récit se délocalise promptement. Chaque œuvre de Butor tourne sur différents pivots creusés, ce qui souligne « la multiplicité des origines »<sup>4</sup>. Lorsque l'archer tend son arc et décoche sa flèche, il vise une cible en particulier. L'arc peut donc être interprété comme le symbole du but et du désir de possession. Lorsque Butor émaille son texte de citations, il tend un arc vers le passé et sa flèche est prête à transpercer le présent et à y semer une graine enfermée dans la cosse. N'oublions pas que cet organisme est vivant et « apte à se développer dans de multiples directions »<sup>5</sup>. Voilà ce que Giraudo appelle « la collaboration en expansion »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.94-95.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.97.

L'œuvre de Butor s'ouvre à l'altérité et met en présence des matières qui s'affrontent et qui en même temps s'interpénètrent et « effacent leurs limites »<sup>1</sup>. Dans ses écrits, Butor s'inspire du modèle architectural, musical ou bien encore pictural, ce qui « [confère] à l'œuvre une efficacité supérieure »<sup>2</sup>, puisque la fusion de toutes ces branches fonde un nouvel espace littéraire : « [...] Le lieu de l'œuvre est [...] envahi par l'extérieur dans son intériorité même »<sup>3</sup>. Selon Giraudo, la convocation des arts dans l'œuvre butorienne « est lié au fait que Butor cherche en permanence une correspondance toujours plus grande entre le livre et son objet »<sup>4</sup>. Comme cette quête semble ne pas avoir de fin, les modèles artistiques occupent de plus en plus de place au cœur de ses œuvres et « le texte devient le *chœur* de l'œuvre en collaboration »<sup>5</sup>.

Dans l'ouvrage *Improvisations sur Michel Butor, L'écriture en transformation*, Butor dénonce un certain nombre de préjugés :

J'ai des yeux, j'ai des oreilles. Le monde pour moi est non seulement visible, mais audible. Par conséquent ce qui me semble anormal c'est qu'on ne s'intéresse pas à la peinture et à la musique. Qui ne s'intéresse pas à la peinture est un aveugle, à la musique une sorte de sourd [...]. Ce qui est normal pour un peintre, c'est de lire des livres ; pour un musicien aussi ; ce qui est normal pour un écrivain, c'est de s'intéresser à la musique et à la peinture.<sup>6</sup>

À travers des images très parlantes, Butor nous fait comprendre que s'intéresser aux autres arts est une question de bon sens. Toutefois, cela n'a pas toujours été le cas. Giraudo fait allusion au « "système des beaux-arts" [et au] cloisonnement des disciplines artistiques »<sup>7</sup>. Dans le passé, souvent, il n'y avait pas de communication entre les arts, ce qui aboutissait à une évolution en vase clos. Giraudo enchaîne sa réflexion en la ramenant au sein même de l'œuvre d'art « [dans laquelle] se manifeste un [...] mouvement qui favorise le décroisement des différentes pratiques artistiques »<sup>8</sup>. En effet, la recherche butorienne se caractérise par une interdisciplinarité croissante et l'appréhension des beaux-arts comme « un langage universel originel »<sup>9</sup>. Littérature, peinture, musique, architecture...pour Butor, « [...] ce sont des *discours* sur le monde, chacun traduisant, avec sa matière et ses propres lois,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>6</sup> BUTOR, Michel, *Improvisations sur Michel Butor, L'écriture en transformation*, in « XV Littérature et Musique », Éditions de la Différence, coll. Minos, 2014.

<sup>7</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.19.

le même désir »<sup>1</sup>. Quel est-il ? Pour Roudaut, Butor souhaite « édifier une œuvre monumentale en laquelle toutes les recherches artistiques pourraient s'intégrer, qui engloberait tout le réel dans son plan »<sup>2</sup>. Mais qu'est-ce que le réel ?

Le réel ne comprend pas seulement ce qui est donné à voir, mais aussi ce dont on se souvient, ce qu'on rêve, qu'on regrette ou qu'on espère. Le réel devient fantastique [...] non par déficience, mais parce qu'il dépasse de toutes parts le donné visuel.<sup>3</sup>

Le réel ne peut être apprivoisé. Giraudou observe :

Si l'œuvre d'art en collaboration, soumise à cette inspiration ouverte de l'*entre*, intègre des fragments du monde réel pour les agencer avec des éléments qui relèvent des arts, du même coup elle souligne que des objets ou des pratiques liés au monde du réel doivent être reconsidérés.<sup>4</sup>

L'œuvre d'art se situe entre l'ensemble des disciplines visant son expression et la réalité. Que ce soit dans le monde de l'art ou dans celui de la réalité, les deux se cherchent l'un l'autre pour pouvoir se compléter. Donc, cela suppose qu'ils ne peuvent fonctionner efficacement de manière autonome. Pourquoi ? Où se situent les failles et la source du problème ? Le problème est tout simplement que nous ne disposons pas des outils adéquats pour « rendre compte du réel dans sa totalité et sa complexité »<sup>5</sup>.

L'art est un lieu « solidaire de la réalité »<sup>6</sup>, d'où on peut voir le monde et l'œuvre d'art doit être envisagée « comme un langage artistique totalisant »<sup>7</sup> : elle permet de synthétiser un grand nombre d'éléments. Roudaut explique que le lecteur « est appelé à reconstituer le livre, comme, quotidiennement, il organise la réalité »<sup>8</sup>. Néanmoins, nous pouvons nous demander ce qu'est la réalité sinon aussi l'idée que nous en avons :

C'est dans l'effort que nous faisons pour le connaître que le monde se révèle à nous ; le réel est ce que nous pensons.<sup>9</sup>

Le réel varie donc en fonction de la personne qui le perçoit. Le réel est aussi riche que les yeux qui le mirent. La lecture ne serait-elle qu'une question d'efforts déployés ? Selon Helbo, le problème est que « l'effort postulé dans les œuvres dénonce souvent les limites

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>2</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.81-82.

<sup>4</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.83.

<sup>5</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.83.

<sup>6</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.29.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>8</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.37.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.83.

intellectuelles de ceux auxquels il s'adresse »<sup>1</sup>. La lecture ne peut se réduire à la supériorité de l'écrivain. La lecture est beaucoup plus : elle met en relation « le monde qu'elle évoque et le milieu qui nous entoure »<sup>2</sup>.

Giraudou nous invite à considérer les disciplines artistiques dans leurs relations de « correspondances et leur complémentarité »<sup>3</sup>. Les arts interagissent en synergie. Les *correspondances* nous font immédiatement penser à un célèbre sonnet de Charles Baudelaire, dont voici les deux premières strophes :

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.<sup>4</sup>

Pour Baudelaire, il y a ce qu'il nomme les correspondances verticales et les correspondances horizontales. Dans la première strophe, l'artiste (et le lecteur) est invité à dialoguer avec le monde et surtout à décrypter son langage, qui parfois peut paraître inintelligible. Parfois, il a du mal à interpréter ces symboles. Or, un symbole est toujours la représentation de quelque chose. Il faut donc s'efforcer d'effectuer ce décodage pour accéder à la signification. Ce processus renvoie aux correspondances verticales, qui opèrent en quelque sorte un retour aux sources. Il faut entrer en relation avec une métaréalité pour appréhender la réalité. Les cinq sens permettent à l'homme de percevoir le monde. Or, ce qu'il perçoit est le résultat d'une opération antérieure façonnée par l'esprit.

Dans le second quatrain, nous retrouvons les correspondances horizontales entre les sens, ce que l'on nomme aussi les « synesthésies »<sup>5</sup> :

Liaison subjective par laquelle l'excitation d'un sens (par exemple l'ouïe) fait naître des impressions d'un autre sens (par exemple la vue).<sup>6</sup>

Cette définition ne décrit-elle pas les sensations que nous retrouvons dans les œuvres de Butor dans lesquelles les arts dialoguent ? Il est intéressant de relever que les « échos »,

---

<sup>1</sup> HELBO, *op.cit.*, p.26.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>3</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.14.

<sup>4</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris, Les Fleurs du Mal*, Éditions de Lodi, (1869 /1857) 2008, p.71.

<sup>5</sup> Le sonnet *Correspondances* de Baudelaire et le sonnet *Voyelles* de Rimbaud sont les exemples les plus célèbres illustrant les synesthésies.

<sup>6</sup> JARRETY, *op.cit.*, p.432.

c'est-à-dire les arts s'unissent dans un tout. La signification des œuvres de Butor est tantôt fugace et opaque, tantôt accessible et transparente. Concentrant toute une panoplie de modèles artistiques, « l'œuvre d'art est en mesure d'agir plus puissamment sur le lecteur »<sup>1</sup>.

Dans ce contexte, citons Butor dans *Répertoire* qui apporte quelques nuances aux relations d'horizontalité et de verticalité dans le roman :

L'étude [des] structures [...] [permet] d'éclairer la matière romanesque à la fois verticalement, c'est-à-dire ses relations avec son auteur, son lecteur, le monde au milieu duquel elle nous apparaît, et horizontalement, c'est-à-dire les relations des personnages qui la constituent, l'intériorité même de ceux-ci.<sup>2</sup>

Aux yeux de Butor, la verticalité concerne tout ce qui entoure le livre et l'horizontalité tout ce qui se trouve dans le livre. Roudaut évoque le goût extrême de Butor pour les œuvres littéraires « qui présentent des difficultés à la lecture »<sup>3</sup> :

Un ouvrage sera d'autant plus précieux que l'auteur aura fait jouer plus d'éléments, d'autant plus exact qu'il sera plus chargé de correspondances, que le tissage en sera plus minutieux.<sup>4</sup>

L'ouvrage littéraire se doit d'être complexe. Toutefois, cette complexité « correspond à une nécessité de l'expression »<sup>5</sup>. Elle n'est guère gratuite. Selon Roudaut, l'auteur nous montre *qu'on ne voit pas ce qu'on voit* et le critique *qu'on ne lit pas ce qu'on lit*<sup>6</sup>.

Penchons-nous sur le thème de l'inspiration. Giraudo nous rappelle que pour Butor, l'inspiration profonde est soufflée par les Muses. Cette thématique est très chère à Butor. Elle est à l'origine de l'ouvrage, *Le cercle des muses*, dans lequel il rend hommage

[...] aux messagers ailés et [aux] onduleuses inspiratrices se donnant la main dans une ronde insensible au visiteur habituel, mais dont l'enfant survivant en nous astronome attentif s'enivrerait inépuisablement [...]<sup>7</sup>.

L'esprit de l'enfant est fortement empreint d'une curiosité naturelle. Il ne cesse de s'interroger spontanément sur le monde qui l'entoure. De manière regrettable, cette habileté innée s'estompe au fil des années. Au lieu de miser sur la construction du savoir, nous proposons aux enfants un système dans lequel ils doivent juste ingurgiter le savoir. Tout lecteur digne de ce nom doit réapprendre à mettre en œuvre une pensée divergente et non

---

<sup>1</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.20.

<sup>2</sup> BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1964, p.71-72.

<sup>3</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>7</sup> BUTOR, Michel, *Le cercle des muses*, Voix d'encre, 1996, [pas de pagination].

plus convergente : « Lire [doit cesser] d'être un acte passif identique à lui-même, quelle que soit la matière déchiffrée, pour devenir un acte créateur »<sup>1</sup>.

Dans la mythologie antique, les neuf muses – nées de l'union entre Jupiter et Mnémosyne<sup>2</sup> - « sont les déesses de la connaissance »<sup>3</sup>. Voilà comment Butor les décrit dans *Le cercle des muses*<sup>4</sup> :

- 1) Calliope. La Muse de l'éloquence, cette science qui émouvait par la grandeur des sentiments.
- 2) Melpomène. Muse de la Tragédie. Ce poème dramatique très souvent emprunté à la légende et à l'histoire.
- 3) Thalie. Elle faisait fleurir les plantes, présidait lors des Banquets la Comédie, cette « chanson de fête » qui comportait toujours une satire de la réalité contemporaine.
- 4) Polymnie. Muse de la poésie lyrique et dont le chant est enthousiasme et exaltation.
- 5) Érato. Avec sa lyre, la Muse de l'Élégie (poème qui est le plus souvent tendre et mélancolique).
- 6) Clio. Muse de la poésie épique et de l'Histoire qui retrace les actions héroïques.
- 7) Euterpe. Représentée avec la flûte double, instrument du culte dionysiaque, elle était la Muse de la Musique.
- 8) Terpsichore présidait à la Danse, cet art qui s'unissait au chœur, à la musique et à la poésie dans un rythme magique.
- 9) Uranie. Elle fut aimée d'Apollon. Elle présidait l'Astronomie, l'étude de l'univers, des planètes et des étoiles.

Butor achève *Le cercle des muses* par la description de Mnémosyne : « Fille d'Ouranos et de Gaia, mère des Muses, elle symbolise la Mémoire, liée à l'Intelligence »<sup>5</sup>. L'art de Butor est un temple où toutes ces Muses inspiratrices se révèlent dans la cristallisation de l'écriture. Giraudou ajoute :

On peut [...] affirmer que les Muses butoriennes sont représentées par ces *forces* plurielles stimulées par l'échange avec l'Autre et qui sont la garantie d'un enrichissement de son œuvre personnelle.<sup>6</sup>

L'inspiration butorienne s'inscrit aussi dans un mouvement de verticalité. Ce qui inspire Butor est le dialogue avec les arts, avec les auteurs d'autres temps, avec les auteurs contemporains, mais aussi avec le monde. Sa conception créatrice est intrinsèquement tournée vers l'Autre. Il ressent le besoin de communiquer avec le monde pour pouvoir créer.

---

<sup>1</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.67.

<sup>2</sup> DECHARME, Paul, *Les Muses : étude de mythologie grecque*, Ernest Thorin, 1869, p.19.

<sup>3</sup> LIEURY, Alain, *Le Livre de la Mémoire*, Dunod, Paris, 2013, p.14.

<sup>4</sup> BUTOR, *op.cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.15.

Nous avons déjà expliqué que le lecteur de Butor doit changer ses habitudes de lecture. Giraudou confirme cette idée et brosse le tableau du nouveau statut du lecteur :

Face à ce type d'œuvre d'art, le statut des lecteurs (qui sont aussi des spectateurs et des auditeurs) se trouve modifié : en effet, du fait de l'œuvre ouverte par le discours pluriel des artistes ou des *voix* en présence, les lecteurs de l'œuvre butorienne, projetés dans une multiplicité de « plans » et mis en présence d'un *lisible* conquis graduellement, sont conviés à une activité intense d'interprétation [...].<sup>1</sup>

Un livre de Butor autorise l'accès à tout un pan de l'histoire littéraire. Son œuvre est ouverte sur les autres, mais le lecteur doit faire preuve d'une volonté inébranlable pour découvrir toutes les richesses de son « œuvre savante, encyclopédique »<sup>2</sup>. Dans *Le Nouveau Roman*, Allemand précise à ce propos que « [cet] encyclopédisme foisonnant se sait insuffisant à traduire une réalité dont le compte-rendu total est impossible »<sup>3</sup>. Plus le lecteur tisse des liens avec d'autres ouvrages, et plus son propre livre devient dense. Pour Jongeneel, les œuvres de Butor ont toutes un point commun, elles se présentent comme des « *work in progress* »<sup>4</sup> :

Une des constantes dans l'œuvre de Butor est précisément la mise en scène du texte en train de se faire.<sup>5</sup>

Le lecteur doit devenir « sensible » à des éléments qui avant attireraient moins son attention, mais ce comportement « renouvel[le] et élargi[t] sa compréhension même de l'œuvre d'art »<sup>6</sup>. Giraudou va même jusqu'à affirmer que la collaboration exigée de la part du lecteur « participe en fait à l'avènement d'une modernité plus consciente d'elle-même »<sup>7</sup>. La modernité représente le sentiment que l'être humain a de lui-même, de sa propre existence, ainsi que du monde extérieur. L'œuvre plurielle soulève une autre problématique :

Face à l'œuvre plurielle qui associe plasticien ou musicien et écrivain va se définir un nouveau rapport au monde, car c'est la place de l'homme qui est interrogée à travers une réorganisation du sensible [...].<sup>8</sup>

La littérature réorganise le monde et par la même occasion octroie un nouveau statut à l'être humain.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>3</sup> ALLEMAND, *op.cit.*, p.49.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.12.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>6</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.20.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.197.

**CHAPITRE III**  
**VERS UNE ANALYSE DES LECTURES :**  
**PLACE À LA LITTÉRATURE**



### III.1 Préambule : Le contrat de lecture

*Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi [...].<sup>1</sup>*

Avant même que le lecteur ne rencontre le texte, l'auteur et le lecteur se croisent furtivement dans le cadre de ce que l'on nomme plus communément le « contrat de lecture »<sup>2</sup>. Celui-ci ne concerne pas seulement la relation de l'auteur et du lecteur, mais aussi et surtout celle du lecteur et du texte :

Selon Butor, la lecture elle aussi repose sur un « pacte ». Le texte butorien, destiné à transformer le récepteur passif qu'est le lecteur moyen en collaborateur actif, présuppose un « pacte » conclu par l'auteur et le lecteur. Ce pacte engage le lecteur à suivre le « programme de lecture » que l'écrivain lui propose.<sup>3</sup>

Instinctivement, le lecteur adhère à un enchaînement de conventions, qui stipulent comment un livre doit être abordé. Ces prescriptions ne sont pas exprimées formellement, mais peuvent être déduites par le contexte. Néanmoins, cela n'amoindrit pas pour autant leur impact. Le contrat de lecture se noue généralement à deux endroits, au niveau du paratexte et de l'incipit<sup>4</sup>.

Le paratexte, aussi appelé « discours d'escorte »<sup>5</sup>, est le lieu où le lecteur recueille des indices sur la nature du texte. D'après la définition de Genette

[un] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter. [...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs.<sup>6</sup>

Le paratexte ne se limite pas seulement à une présentation du texte, mais il s'agit essentiellement d'un prolongement de celui-ci et surtout du lieu « où se noue explicitement le "contrat de lecture " »<sup>7</sup>. Jouve insiste sur le fait que tous les lecteurs ne lisent pas « de la

---

<sup>1</sup> JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, coll. Coursus Lettres, 2015 (4<sup>e</sup> édition), p.9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>3</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.13. | Dans *Degrés* par exemple, ce pacte est également représenté dans l'ouvrage. Il s'agit du pacte conclu entre Pierre Vernier et son neveu Pierre Eller.

<sup>4</sup> JOUVE, *op.cit.*, p.9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>6</sup> GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p.7.

<sup>7</sup> JOUVE, *Poétique du roman, op.cit.*, p.10.

même manière »<sup>1</sup> et ne nourrissent pas « les mêmes attentes »<sup>2</sup>. Selon le genre en présence, la posture intellectuelle du lecteur varie :

Le paratexte, en donnant des indications sur la nature du livre, aide le lecteur à se placer dans la perspective adéquate.<sup>3</sup>

Un lecteur ne s'engage pas dans un « nouveau roman » de la même façon qu'il procède pour un roman sentimental ou policier. En quelque sorte, le paratexte prépare le lecteur mentalement avant la plongée au cœur de l'œuvre. En peu de temps, le lecteur commence à établir un certain nombre d'hypothèses sur le contenu du livre :

Cette hypothèse sur l'œuvre dépend du degré de culture, d'information, de familiarité littéraire du lecteur [...].<sup>4</sup>

Un lecteur non aguerri éprouve davantage de difficultés l'empêchant parfois de prévoir le type d'histoire en présence et l'identité générique du livre. Le préconditionnement classique de la lecture est « indexé sur la réception, qu'on nomme *horizon d'attente* »<sup>5</sup>, notion dont Hans Robert Jauss est à l'origine :

Le sens de l'œuvre dépend d'une série d'éléments qui lui sont extérieurs, et notamment de ses conditions de réception et de l'état d'esprit des lecteurs auxquels elle s'adresse.<sup>6</sup>

Le sens de l'œuvre ne se résume pas uniquement aux mots tracés sur la page, mais dépasse largement ce cadre réducteur. De nombreux facteurs déterminants — sans aucun lien avec l'auteur — entrent en ligne de compte. L'horizon d'attente, qui est gouverné par le contrat de lecture, « oblige à lire le livre dans une perspective particulière »<sup>7</sup>. Toutefois, comme tous les lecteurs ne possèdent pas un bagage culturel identique, chacun met en place une stratégie de lecture fondée sur son expérience personnelle.

Soulignons que Genette scinde le champ spatial du paratexte en deux grandes catégories, qu'il nomme le péritexte et l'épitéxte :

Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport au texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerais péritexte cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]. Autour du texte encore, mais à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>4</sup> JOUVE, *Dictionnaire du roman, op.cit.*, p.109.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>7</sup> JOUVE, *Poétique du roman, op.cit.*, p.17.

distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte* [...].<sup>1</sup>

Dans le travail à venir, nous nous focaliserons aussi bien sur le péritexte que sur l'épitexte en accordant une attention particulière aux commentaires de Butor sur ses propres livres. Lors de certains entretiens, il revient sur la genèse complexe de ses œuvres, ce qui éclaire d'un jour nouveau ses intentions esthétiques.

Dans sa thèse, Wessler évoque lui aussi l'horizon d'attente comme suit :

L'autoréflexivité, avant de susciter une crise de la représentation, correspond d'abord à un empêchement de la lecture, réalisé selon deux modalités courantes : l'agression ou la critique du lecteur et le brouillage systématique de son horizon d'attente [...].<sup>2</sup>

L'effet de lecture déboussolant produit par l'autoréflexivité s'adresse avant tout au lecteur. Ceui-ci, obligé de déterminer sa position critique par rapport à l'œuvre, est systématiquement plongé dans « une expérience de détachement, sinon d'arrachement »<sup>3</sup>. L'horizon d'attente du lecteur est ébranlé dans la mesure où il est perpétuellement amené — et cela malgré lui — à développer des réflexions métatextuelles. Butor pousse le lecteur à envisager l'œuvre à partir de son intérieur et de son extérieur.

Le brouillage de l'horizon d'attente, processus qui se déclenche implicitement la plupart du temps, déstabilise fortement le lecteur. Butor ne lui signale pas clairement la présence d'un passage autoréflexif. Voilà pourquoi la démarche d'interprétation du lecteur découle bien souvent d'un mécanisme interprétatif poussé « jusqu'à la pure extrapolation »<sup>4</sup> :

[...] Les éléments supposés contenir ou suggérer une déclaration de l'auteur sur la nature et la forme de son œuvre prennent rarement l'aspect d'une véritable déclaration.<sup>5</sup>

Le lecteur doit constamment être sur ses gardes. Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, l'unité du texte se fait dans sa destination. Avant même d'ouvrir un livre, le lecteur alimente un certain nombre d'attentes satisfaites en partie dans « tout un jeu d'annonces, de signaux, manifestes ou latents, de références implicites, de caractéristiques

---

<sup>1</sup> GENETTE, *op.cit.*, p.10-11.

<sup>2</sup> WESSLER, *op.cit.*, p.202.

<sup>3</sup> SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, 2002, Champion, p.305.

<sup>4</sup> FRAISSE, « Gracq et l'autoréflexivité du récit », *art.cit.*, p.298.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.298.

déjà familières »<sup>1</sup>. Selon Jauss, le public est « prédisposé à un certain mode de réception »<sup>2</sup>.

Bien entendu, une attente peut être déçue et remplacée par une autre vision :

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.<sup>3</sup>

L'horizon d'attente du lecteur est inextricablement lié à sa formation littéraire. Plus il a d'expérience et moins il a de difficultés à formuler toute une série d'hypothèses. Cependant, il n'est jamais à l'abri d'une déception ou d'une surprise.

Un autre élément incontournable du pacte de lecture romanesque est sans aucun doute le titre, auquel « il faudrait accorder [...] un coefficient énorme »<sup>4</sup>. Pour Stalloni, le roman « offre un terrain privilégié à la pratique et à l'étude du titre »<sup>5</sup>. Souvent, le lecteur jette son dévolu sur un livre sans connaître l'auteur ou même sans avoir entendu parler de lui. Qu'est-ce qui l'attire donc à ce point ? Dans la majorité des cas, le lecteur choisit un roman « en fonction de son titre »<sup>6</sup> et non pas en fonction de son auteur. Dès l'examen minutieux de celui-ci, le lecteur trace mentalement « un champ de possibles plus ou moins consciemment »<sup>7</sup> et se montre par la suite particulièrement attentif à l'évolution de ses hypothèses dans la narration. Dans son ouvrage *Production de l'intérêt romanesque*, Grivel note ceci :

Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désignée, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée.<sup>8</sup>

Le manque de savoir inaugure chaque nouvelle lecture. Le lecteur, intrigué par un titre, décide d'acquérir le livre. Il souhaite profondément découvrir ce qui se cache derrière ce mystère affiché en grandes lettres sur la première de couverture. Sa curiosité est éveillée et l'intérêt lancé. Alors poussé par sa soif de connaissance, il se lance dans la lecture avec l'envie

---

<sup>1</sup> JAUSS, *op.cit.*, p.55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.* p.98.

<sup>5</sup> STALLONI, *op.cit.*, p.270.

<sup>6</sup> JOUVE, *Poétique du roman, op.cit.*, p.11.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>8</sup> GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, 1973, p.173.

profonde de comprendre le titre de l'ouvrage. Il désire combler cette carence initiale au fil de sa lecture et faire partie d'un cercle de privilégiés. Sans trop savoir où il se dirige, il part à la recherche de ce « fictif secret ». Cependant, bien souvent, l'auteur n'honore pas cette promesse. Comment réagit le lecteur quand il s'aperçoit que l'œuvre ne dissimule aucun *fictif secret* ? Jouve explique que quand le texte ne coïncide pas avec l'horizon d'attente du lecteur, il y a alors « violation du pacte de lecture et la communication ne fonctionne plus »<sup>1</sup>. Il ajoute que le titre « remplit quatre fonctions »<sup>2</sup> :

- a) La fonction d'identification<sup>3</sup>
- b) La fonction descriptive<sup>4</sup>
- c) La valeur connotative<sup>5</sup>
- d) La fonction séductive<sup>6</sup>

La première fonction est capitale dans la mesure où elle représente « la carte d'identité »<sup>7</sup> du livre. Maintes fois, le titre renvoie sitôt à un auteur, à un mouvement littéraire ou à une époque. Chez Butor, la fonction descriptive est prédominante. Connaissant la considération que les Nouveaux Romanciers accordent à la description et aux détails, nous savons que les titres des œuvres de Butor sont consciencieusement choisis. En 1967, il déclare à propos de l'importance du titre d'un ouvrage :

Je fais très attention au titre ; le titre est un mot qui est en plus gros que tous les autres mots du livre, c'est comme si ce mot était répété 100 fois ou 1000 fois. Donc, je choisis les titres soigneusement.<sup>8</sup>

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'écrivain abandonne les titres longs au profit des titres courts qui ont une « prétention à l'universalité »<sup>9</sup>. Les titres des trois ouvrages au programme sont clairs et concis. Assumant la charge de refléter l'intégralité du contenu du livre, ils n'ont pas été choisis à la légère. Par ailleurs, ils renvoient « à toutes les significations annexes véhiculées par le titre indépendamment de sa fonction descriptive »<sup>10</sup>. La langue française est infiniment riche et un mot est souvent pourvu de plusieurs significations. Butor exploite également la « fonction séductive » du langage afin de mettre en valeur ses ouvrages et de captiver l'intérêt du

---

<sup>1</sup> JOUVE, *Poétique du roman, op.cit.*, p.8.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>8</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.11.

<sup>9</sup> STALLONI, *op.cit.*, p.270.

<sup>10</sup> JOUVE, *Poétique du roman, op.cit.*, p.14.

lectorat. Jouve précise que l'écrivain « peut le faire aussi bien par sa forme que par son contenu »<sup>1</sup>. En général, les livres des Nouveaux Romanciers arborent des titres très attrayants : *Le Voyeur*, *La Jalousie*, *Tu ne t'aimes pas*, *L'Amant...* Le lecteur a envie de découvrir ce qui se dissimule derrière ces appellations énigmatiques. La plupart du temps, le lecteur est alléché par le titre et vite découragé par le texte qui ne correspond pas à ses attentes. Ainsi, l'horizon d'attente est vite ébranlé par un nouveau roman qui le déçoit.

De manière légitime, nous pouvons nous demander si le Nouveau Romancier — qui cherche de plein gré à subvertir le modèle de fonctionnement traditionnel du roman — ne déçoit pas les attentes du lecteur d'entrée de jeu afin de le troubler et de l'amener à s'engager dans des réflexions plus profondes.

Dans son *Dictionnaire du roman*, Jouve précise que l'auteur tend par instants des pièges au lecteur dès la découverte du titre. Il mentionne par exemple « l'insertion du genre dans le titre »<sup>2</sup>. En ce qui concerne *La Modification* et *Degrés*, certaines éditions proposent une première de couverture indiquant qu'il s'agit de romans, ce qui n'est pas le cas pour *Mobile*, qui est « une Étude pour une représentation des États-Unis ». Généralement, une étude est un ouvrage exposant les résultats d'une recherche. Un lecteur familier des livres de Butor est quelque peu interloqué en découvrant ce sous-titre. Butor écrit des romans. Pourquoi son livre arbore-t-il avec ostentation un tel sous-titre ?

Dans sa *Poétique du roman*, Jouve se focalise aussi sur la préface du livre qui est censée « valoriser [le] texte sans indisposer le lecteur par une valorisation trop visible de lui-même »<sup>3</sup>. La préface sert aussi à encourager « l'incitation à la lecture et la programmation de la lecture »<sup>4</sup>. *Comment le lecteur doit-il lire ? Pourquoi le lecteur doit-il lire ?* Les trois œuvres de Butor posent un problème : il n'y a pas de préface. Cela veut-il dire qu'il renonce à guider son lecteur ? Pour la bonne raison que le pacte de lecture se scelle aussi « de façon plus implicite dans les *incipit* »<sup>5</sup>, la réponse est non :

Lorsque le paratexte ne suffit pas, ce sont les premières lignes du roman qui, précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>2</sup> JOUVE, *Dictionnaire du roman*, *op.cit.* p.109.

<sup>3</sup> JOUVE, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p.15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.17-18.

Les premières lignes du roman ne renseignent pas seulement sur la nature du récit, mais aussi sur « les personnages principaux, le lieu et l'époque de l'action »<sup>1</sup>. Prenons l'exemple du début de *La Modification* :

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords [...]. Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère, vos paupières sensibles et mal lubrifiées, vos tempes crispées, à la peau tendue et comme raidie en plis minces [...].<sup>2</sup>

Le premier mot de *La Modification* interpelle instantanément le lecteur. Qui est ce « vous » ? Le lecteur ? Le personnage ? Le lecteur est-il le personnage principal par corrélat ? Selon Butor, le « vous » de *La Modification* « est un moyen d'étudier les relations entre les personnages et en particulier entre ces trois termes fondamentaux de tout roman qui sont l'auteur, le personnage dont on parle et le lecteur »<sup>3</sup>. Cette déclaration semble annonciatrice du programme littéraire à venir. En effet, le lecteur essaie de se glisser dans l'œuvre et d'en saisir le sens, mais à chaque fois qu'il essaie de lever le voile sur le mystère de celle-ci, il essuie un échec retentissant. Quand il croit parvenir à ses fins, ses espoirs sont déçus. La vision du personnage-narrateur Léon Delmont est trouble et celle du lecteur aussi. Delmont et le lecteur ne semblent pas voir ce qu'ils devraient voir : leur mécanisme de perception visuelle est embué et manque cruellement d'acuité. Tous deux semblent soumis à une tension aigüe. Sans tarder, la communication avec le lecteur s'établit donc sur un fond de crispation, de nervosité, de fébrilité. Le lecteur devient en quelque sorte le double de Delmont et il semble être sous l'emprise des mêmes sentiments que celui-ci. Dällenbach ajoute que le lecteur est non seulement invité à s'identifier au personnage-narrateur, mais tout comme lui, il doit remettre « de l'ordre dans sa vie par le moyen de la littérature »<sup>4</sup>.

En s'engageant dans la lecture de ce roman, il accepte et signe le pacte de lecture :

Le lecteur, informé dès les premières lignes du type d'histoire qu'on va lui raconter, peut adopter la position de lecture requise.<sup>5</sup>

En outre, l'incipit joue également un rôle supplémentaire, qui est celui d'« intéresser »<sup>6</sup> :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>2</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.7.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, *op.cit.*, p.136-137.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, *op.cit.*, p.111.

<sup>5</sup> JOUVE, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p.19.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.19.

Intéresser consiste à susciter la curiosité du lecteur, à le prendre au piège du récit. Pour cela, le texte doit d'emblée camper une atmosphère, susciter des questions, laisser présager un conflit et annoncer une thématique.<sup>1</sup>

L'écrivain attire le lecteur délibérément dans un guet-apens. Séducteur impénitent, il veut l'attirer dans ses filets et ne plus le laisser s'échapper. Dans ce but, il doit le prendre au piège en lui donnant l'envie de poursuivre la lecture. Par conséquent, certains signes avant-coureurs doivent promettre un affrontement spectaculaire à venir. Celui-ci peut se présenter sous diverses formes : il peut s'agir d'une lutte psychologique avec quelqu'un causée par une incompatibilité ou bien d'une lutte mentale pour choisir entre deux éléments incompatibles.

Lors de son entretien avec Charbonnier, Butor déclare que « le nouveau titre doit avoir un certain rapport avec les titres précédents »<sup>2</sup>. *La Modification*, *Degrés* et *Mobile* sont effectivement des titres assez proches qui nous renvoient tous à une certaine idée de changement et d'évolution, caractéristiques prédominantes de ces créations « en mouvement ».

Jouve souligne que dans l'incipit certains thèmes reviennent sans cesse : « la solitude ou l'attente, et, au-delà, une réflexion plus générale sur l'existence »<sup>3</sup>. Ces sujets ne gouvernent-ils pas les structures profondes des œuvres de Butor ? En résumé, l'incipit a deux fonctions : informer et intéresser. Jouve ajoute à ce propos :

Si informer et intéresser sont deux exigences qui, à un degré ou l'autre, sont toujours respectées, le narrateur choisit souvent d'en privilégier une.<sup>4</sup>

De quelle manière Butor procède-t-il dans ses œuvres ? Quelle perspective Delmont met-il en évidence ? Informer ou intéresser ? L'amour du détail des Nouveaux Romanciers pourrait faire pencher la balance vers la première proposition. Cependant, leur style particulier titille automatiquement notre curiosité. Ainsi, l'un ne va pas sans l'autre.

Dans sa *Poétique du roman*, Jouve revient aussi sur ce qu'il nomme le contrat réaliste :

De même si le roman, dès la première page, fait référence à un lieu réel, c'est parce qu'il sait que le lecteur, reconnaissant *dans le texte* ce qui existe *hors du texte*, sera poussé à recevoir l'ensemble de l'histoire comme issu de la réalité.<sup>5</sup>

Dans *Mobile*, cette prise de conscience se concrétise dès la première de couverture : *Étude pour une représentation des États-Unis*. Le texte s'inscrit dans le hors-texte et le hors-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>2</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.12.

<sup>3</sup> JOUVE, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p.19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.21.

texte dans le texte. Cette stratégie masque habilement « le caractère fictif »<sup>1</sup> de la production littéraire. Un autre stratagème est celui de nommer « la petite localité de province (son éloignement ne permet pas de contrôler son existence) et la très grande ville (son étendue empêche toute vérification) »<sup>2</sup>. Butor en fait usage dans les trois livres :

[...] Il ne fallait pas que quelqu'un sût chez Scabelli que c'était vers Rome que vous vous échappiez.<sup>3</sup> (*La Modification*)

[...] J'expliquais à tes camarades de sixième [...] que nous connaissions l'antique civilisation de ce pays grâce aux monuments qu'elle avait laissés, pyramides, hypogées, mastabas, obélisques, comme celui de la place Concorde [...]<sup>4</sup> (*Degrés*)

Nuit noire à CORDOUE, ALABAMA, le profond Sud [...]<sup>5</sup> (*Mobile*)

Finalement, Jouve écrit :

La question de l'identité étant au cœur du récit, il est logique que le texte s'ouvre en minant les repères habituels du roman.<sup>6</sup>

La réalité semble univoque. Pourtant, elle est perçue de manière variable selon chaque individu. Ce qui est réel pour Butor, ne l'est peut-être pas pour son lecteur et ainsi de suite. Chaque texte appartient à la grande famille de la littérature, mais cultive une histoire qui lui est propre. De ce fait, il ne se calque pas sur le modèle préfabriqué de ce que doit être le roman ou la littérature. Non, il présente un certain nombre de propriétés qui font de lui ce qu'il est. Il s'inscrit dans la même lignée que les autres textes tout en étant différent. Parfois, il fait naître l'admiration, le choc, le dégoût, la surprise et il a la capacité d'enrichir notre bagage culturel ou bien encore de changer notre vision du monde. D'autres fois, il ne nous apporte rien d'autre que la certitude qu'un genre précis de texte nous parle plus qu'un autre. Dans les œuvres butoriennes, le lecteur est bien souvent confronté à l'avortement de la lecture horizontale au profit de la lecture verticale, notamment à cause de l'intertextualité et de l'autoréflexivité, qui créent des interférences de lecture. Fraisse affirme :

[...] [Le] lecteur est en effet contraint de constamment rompre la continuité syntagmatique du texte pour surimposer à ses éléments une visée paradigmatique [...].<sup>7</sup>

L'axe syntagmatique correspond à l'axe horizontal sur lequel se combinent les unités linguistiques. L'autoréflexivité et l'intertextualité sont des phénomènes qui perturbent

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>3</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.*, p.8.

<sup>4</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.11-12.

<sup>5</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.13.

<sup>6</sup> JOUVE, *Poétique du roman, op.cit.*, p.22.

<sup>7</sup> FRAISSE, « Gracq et l'autoréflexivité du récit », *art.cit.*, p.298.

l'horizontalité de la lecture, c'est-à-dire « la continuité syntagmatique », tout en favorisant la lecture verticale qui se situe sur l'axe paradigmatique, c'est-à-dire l'axe de déploiement de possibles dont certains seulement sont portés au stade de la réalisation. Conséquemment, le lecteur ne se contente plus de consommer l'œuvre passivement. Fraise ajoute :

[...] Le récit se développe sous les yeux du lecteur plus qu'il ne se déroule, puisque apparaît dans l'instant de la narration le comment de sa construction.<sup>1</sup>

*Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture* (Ricardou).

Nous l'avons vu : Butor nourrit quelques idées directrices, mais le récit semble se construire malgré lui. Lorsqu'il prend conscience de l'inclinaison de son récit, il désire en quelque manière fournir une « recette de fabrication » à son lecteur, ce que Fraise nomme « le comment de sa construction ». Fraise poursuit son raisonnement comme suit :

[...] Un lecteur critique, c'est-à-dire entre autres soucieux en lisant de remonter aux principes du texte qu'il lit, peut collecter dans cet esprit, s'il s'agit comme ici de récits, des morceaux de phrases lui paraissant renvoyer à l'aspect général du livre même qu'il est en train de lire.<sup>2</sup>

Afin d'accéder à la vérité de l'œuvre, le lecteur doit être attentif. Cette vérité ne correspond nullement à un secret caché, mais relève d'une enquête poussée qu'il va devoir mener seul.

*Qu'est-ce qu'un roman ? Voilà la question que je voudrais que chacun de mes lecteurs se pose*<sup>3</sup>. Tentons à présent de répondre à cette question en nous intéressant à *La Modification, Degrés et Mobile*.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.296.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.297.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.34.

### III.2 La Modification

*L'œuvre nouvelle issue du métissage [...] oblige l'institution à la transformation [...] pour que peu à peu se dessinent les contours de terres inconnues<sup>1</sup>.*

*La Modification* — ouvrage qui « a été reçu par le public à la fois comme un “nouveau roman” et comme un roman traditionnel »<sup>2</sup> et qui « peut faire l'effet d'un texte-laboratoire »<sup>3</sup> — se résume-t-il vraiment juste à une histoire classique d'adultère<sup>4</sup> ? « La situation de Léon [Delmont] est celle d'un homme pris au piège »<sup>5</sup> entre deux femmes, deux villes, deux vies : Cécile Darcella et Rome — Henriette Delmont et Paris. Delmont est marié depuis vingt ans et il a quatre enfants, deux filles et deux garçons. Il mène une vie bourgeoise<sup>6</sup> confortable où règne « l'aisance matérielle »<sup>7</sup> : il habite 15 place du Panthéon, conduit une 15 chevaux noire et occupe le poste de directeur pour la maison italienne Scabelli, spécialisée dans les machines à écrire. Comment Delmont va-t-il passer de celui qui vend des machines à écrire à celui qui écrit ? Voilà toute l'histoire de *La Modification*, qui « repose tout entière sur l'expérience sensible du héros, à la fois agissant et agi [...] »<sup>8</sup> : « Le titre l'indique suffisamment : *La Modification* est soustendue par une transformation située entre deux états successifs et différents »<sup>9</sup>.

Cécile est une jeune veuve mi-française et mi-italienne et travaille à l'ambassade de France à Rome. Depuis deux ans, elle est non seulement la maîtresse de Delmont, mais aussi « le visage de Rome, sa voix et son invitation [...] »<sup>10</sup>. Rapidement, le lecteur comprend que Delmont éprouve un attachement particulier pour Rome et Cécile pour Paris.

---

<sup>1</sup> CALLE-GRUBER, Mireille, *Michel Butor, Déménagements de la littérature, op.cit.*, p.38-39.

<sup>2</sup> VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman*, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1970, p.41.

<sup>3</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor ». In : *Cours et conférences*, Études Romanes VII, 1994, p.64.

<sup>4</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.13.

<sup>5</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.125.

<sup>6</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.*, p.36. | Cécile lui reproche sa « bourgeoisie hypocrite ».

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>8</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité ». In: *Confluences. Cultures – Langues – Littérature*, éd. M. Herrmann, K. Hölz. – Luxembourg : Centre Universitaire de Luxembourg, Études Romanes XVII, 2001, p.116.

<sup>9</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor », *art.cit.*, p.64.

<sup>10</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.237-238.

Chacune de ces femmes devient l'ambassadrice de sa ville. Celles-ci sont mises en relation à travers divers éléments : le Panthéon, les Thermes de Julien l'Apostat ou bien encore les Arcs de triomphe du Carrousel et de l'Étoile. Colas-Blaise observe ceci :

Les portraits de Cécile et d'Henriette se construisent d'abord à partir de traits figuratifs distinctifs, qui s'additionnent en s'appelant mutuellement.<sup>1</sup>

Dällenbach aussi constate que Butor est « passé maître dans la technique du montage [et qu'il] multiplie les correspondances [...] »<sup>2</sup>. Un problème majeur se pose à Delmont : Rome est dans Paris, mais Paris est aussi dans Rome<sup>3</sup>. En d'autres termes, pendant longtemps, le personnage-narrateur est indécis. Que doit-il faire ? Comment oublier l'une ou l'autre femme, l'une ou l'autre ville ? Van Rossum-Guyon ajoute qu'il « est écartelé entre deux cultures »<sup>4</sup>. Il est perdu et n'a plus de repères : « Il est dangereux de se pencher au-dehors – *E periculis sporgersi* »<sup>5</sup>. Delmont doit se cramponner fortement et le lecteur aussi, car *La Modification* s'opère sous le signe de la dualité. Or, « il [est] grand temps de choisir »<sup>6</sup>.

Dès les premières pages, nous apprenons que le personnage principal est sur le point d'entreprendre un voyage censé être « une libération, un rajeunissement, un grand nettoyage de [son] corps et de [sa] tête »<sup>7</sup>. Delmont ne veut pas que quelqu'un apprenne qu'il « s'échappe »<sup>8</sup> : il est un fugitif, un prisonnier en cavale rêvant de briser le « triangle »<sup>9</sup> amoureux dans lequel il étouffe. Par tous les moyens possibles, il souhaite se dérober à « cette asphyxie menaçante » et « respirer au plus tôt un immense coup de cet air futur, de ce bonheur proche »<sup>10</sup>. Cécile, la jeune amante, incarne cette « gorgée d'air [...] cette main secourable »<sup>11</sup>. Prenant conscience qu'il est le seul obstacle à son bien-être, il refuse de « retarder l'avènement de [son] propre bonheur »<sup>12</sup> plus longtemps.

La problématique de « l'œuvre dans l'œuvre » occupe chez Butor une place substantielle et se manifeste de diverses manières : soit par la présence d'autres œuvres ou formes d'art, soit par un retour réflexif de l'ouvrage sur lui-même. Comment les œuvres d'art

---

<sup>1</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor », *art.cit.*, p.70.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>4</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.126.

<sup>5</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.*, p.14.

<sup>6</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.*, p.107.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.107.

insérées éclairent-elles *La Modification* « [et] sont des modes de [la] réflexion créatrice »<sup>1</sup> butorienne ? Le retour réflexif de l'œuvre sur elle-même nous permet-il d'accéder à des couloirs souterrains du livre ? La présence de « l'œuvre dans l'œuvre » va non seulement nous apporter certains éclaircissements sur le cruel dilemme qu'il essaie de résoudre, mais les œuvres d'art sont également à l'origine du renversement final. Dès le début de l'œuvre, Delmont évoque « un rideau de théâtre »<sup>2</sup> ; immédiatement nous nous retrouvons dans la position du spectateur. *Alors, que le spectacle commence !*

Delmont souhaite divorcer de son épouse Henriette, qui lui propose une vie remplie de « routines usantes »<sup>3</sup> : une « horrible caricature d'existence »<sup>4</sup>, une « comédie »<sup>5</sup>. Lorsqu'elle le regarde, elle le fait avec des « yeux moqueurs et méprisants »<sup>6</sup>. Léon est-il le dindon de la farce ? En tout cas, il veut nous le faire croire. Où est passé l'amour des premiers jours ? Sa famille aussi est « harassante »<sup>7</sup>, il semble ne manifester aucun attachement à son égard :

[...] Ce cadavre de femme continuant illusoirement des gestes utiles, depuis ce cadavre inquisiteur que vous n'avez si longtemps hésité à quitter que parce qu'il y a les enfants dont chaque jour, une vague de plus vous sépare, de sorte qu'ils sont là comme des statues de cire d'eux-mêmes [...]<sup>8</sup>

Pourquoi ne les a-t-il pas quittés ? Il affirme qu'il est resté pour ses enfants, qui semblent eux aussi le regarder avec « une trace de moquerie »<sup>9</sup>. Or, son comportement ne pourrait-il pas s'expliquer par une « lâcheté paralysante »<sup>10</sup> ? Henriette et ses enfants sont représentés comme des morts-vivants<sup>11</sup>. Désormais, il souhaite entamer une vie à deux avec Cécile, qui incarne la jeunesse<sup>12</sup> et le renouveau et qui *l'écoute, le regarde, l'admire, rit*<sup>13</sup>. Cependant, en même temps, il veut « éviter tout scandale »<sup>14</sup>. Tout n'est-il question que d'apparence ? *Peur du qu'en-dira-t-on* ? Lors de quelques moments de lucidité, il avoue à

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Répertoires II*, op.cit., p.252.

<sup>2</sup> BUTOR, *La Modification*, op.cit., p.12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.38. | Léon est uniquement attaché à la dernière. Les autres « forment une espèce de ligne contre [lui] ».

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.91. | Quelques années auparavant, Henriette incarnait encore cette « jeune femme ».

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.40.

demi-mots qu'Henriette est également une victime en attente de sa « délivrance »<sup>1</sup>. Elle n'est pas heureuse, car elle est séparée de son mari par « une infranchissable rivière »<sup>2</sup>. N'y a-t-il plus d'espoir ?

Comment pourrait-elle jamais vous pardonner et se pardonner d'avoir définitivement mis à nu votre lâcheté, d'avoir tué en vous tout ce qu'elle aurait encore pu aimer ?<sup>3</sup>

Delmont se considère comme un lâche, qui manque désespérément de courage. Ces quelques lignes ne nous donnent-elles pas l'impression qu'il est à la recherche du pardon ? De qui ? *Henriette ? Sa famille ? Lui-même ?*

Dans ce dernier grand chapitre, nous constaterons que les titres des œuvres de Butor se retrouvent toujours à un moment ou à un autre à l'intérieur de l'œuvre en question. En ce qui concerne *La Modification*, le titre apparaît dans la troisième partie du roman :

[Il est] impossible de ne pas tenter de lui expliquer pour quelles raisons s'est produite cette modification [...] impossible de vous en tenir au silence [...].<sup>4</sup>

Au fil de notre lecture, nous assistons à l'effritement progressif de son projet initial et à la naissance d'une aspiration profonde qui est celle de l'écriture. Colas-Blaise note que dans *La Modification*, « [...] le temps est porteur de dégradations [...] »<sup>5</sup>. L'allégation à valeur autoréflexive, qui se trouve ci-dessus, instaure délibérément un lien avec le titre de l'ouvrage. Le déterminant déictique « cette » nous donne l'impression que le narrateur montre du doigt le titre et le contenu de sa création. En effet, la lecture de *La Modification* se transforme lentement en l'histoire de sa genèse. Ainsi le livre semble jouer à cache-cache avec son propre titre. Dès le début du roman, le lecteur note la présence du livre. Toutefois, dans un premier temps, son attention se focalise plutôt sur la relation triangulaire entre Léon, Henriette et Cécile. La valeur essentielle du livre est masquée. À la fin, le lecteur a juste une envie : relire les pages précédentes pour déceler tous les passages où l'auteur peint cet objet fondamental. Pourquoi ? Voilà ce que nous allons analyser maintenant, en débutant par le thème de l'art à travers l'intertextualité en nous focalisant entre autres sur les points suivants : la peinture, la sculpture et la mythologie.

Dans *Répertoire II*, Butor écrit à propos de *La Modification* :

Dans cette puissance d'un lieu par rapport à un autre, les œuvres d'art ont toujours joué un rôle particulièrement important, que ce soit peinture ou roman, et par conséquent le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.81

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.241.

<sup>5</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », *art.cit.*, p.125.

romancier, s'il veut véritablement éclairer la structure de notre espace, est obligé de les faire intervenir.<sup>1</sup>

Butor dialogue avec les arts dans l'objectif d'éclairer l'architecture de sa propre production littéraire. Or, cela s'apparente souvent à un « sabotage temporel »<sup>2</sup>. Nous retrouvons trois grands moments narrés de manière discontinue : le présent romanesque, le souvenir et l'anticipation. Quelquefois, le lecteur a du mal à trouver ses repères.

Les références intertextuelles foisonnent. À chaque nouvelle occurrence, le lecteur adopte toujours le même réflexe : se lancer à la recherche de l'œuvre d'art mentionnée, qui surgit par « émiettement »<sup>3</sup>.

Delmont profite de ses multiples séjours dans la ville romaine pour explorer de nombreux musées. Son regard ne s'attarde guère sur les œuvres de Guardi, Watteau, Goya ou bien encore David<sup>4</sup>. Son attention se fixe plutôt sur la présence de « deux grands tableaux d'un peintre de troisième ordre »<sup>5</sup>, Giovanni Paolo Pannini. Delmont est irrésistiblement attiré par ces deux tableaux sans réellement comprendre pourquoi. Sur ces toiles

[...] des personnes de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, en faisant des gestes d'admiration, d'intérêt, de surprise, de perplexité, comme les visiteurs dans la Sixtine.<sup>6</sup>

Qui est au juste ce visiteur perplexe ? Tout d'abord, il s'agit du personnage représenté sur le tableau. Ensuite, nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas aussi de Delmont, de Butor, du lecteur et de tous les êtres qui frôlent ce tableau du regard. Effectivement, à deux reprises, nous lisons que Delmont « détaille amoureuxment »<sup>7</sup> ces peintures. Le narrateur enchaîne sa réflexion comme suit :

[Il y a] ceci de remarquable qu'il n'y a aucune différence de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints, comme s'il avait voulu figurer sur ses toiles la réussite de ce projet commun à tant d'artistes de son temps : donner un équivalent absolu de la réalité, le chapiteau peint devenant indiscernable du chapiteau réel, à part le cadre qui l'entoure [...].<sup>8</sup>

Ne reconnaissons-nous pas dans ce passage l'un des principes de l'esthétique butorienne ? Le Nouveau Romancier ne fait-il pas partie de ces artistes aspirant à représenter

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Répertoires II*, *op.cit.*, p.49.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, *op.cit.*, p.84.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>4</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.64. | Il s'agit très probablement de l'huile sur toile intitulée « Galeries de vues de la Rome antique ».

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.64. / p.186.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.64-65.

la réalité de la manière la plus fidèle possible ? Or, le personnage et l'auteur réussissent-ils à avoir une emprise sur la réalité, qui se dérobe<sup>1</sup> ? Toute la question est là. Un nouveau roman n'est-il pas l'équivalent d'une fusion cellulaire entre l'art et la réalité ? Dällenbach écrit :

Le roman nous introduit dans un espace courbe qui est à la fois son propre dehors et son propre dedans.<sup>2</sup>

Le livre s'enferme à l'intérieur de lui-même. Si « le chapiteau peint » ne se distingue point du « chapiteau réel », c'est parce que les espaces macrocosmiques et microcosmiques se confondent et l'un projette l'autre comme dans un miroir. Le seul élément qui change est le cadre du miroir : dans la réalité, le lecteur tient *La Modification* entre ses mains et dans *La Modification*, il s'agit de Léon Delmont. En corrélation avec l'œuvre de Pannini, nous trouvons également une création du graveur et architecte italien, Piranèse :

[...] Cécile vous a acheté peu de temps après votre fête la Construction et la Prison qui ornent votre salon [...] un volume de Piranèse consacré aux ruines, les mêmes sujets à peu près que ceux des toiles imaginaires rassemblées dans le tableau de Pannini [...].<sup>3</sup>

Les œuvres s'appellent les unes les autres et se répondent entre elles. Ce cadeau de Cécile est hautement symbolique. La Prison ne fait-elle pas référence à la relation essoufflée de Delmont et d'Henriette et la Construction à la liaison amoureuse de Delmont et de Cécile ? La vie que Delmont mène aux côtés d'Henriette ne le comble plus depuis longtemps. En pensant à son épouse, il se souvient automatiquement « des tracas domestiques, des ennuis professionnels et de la grisaille de Paris »<sup>4</sup>.

Même si l'ouvrage rapporté entretient un rapport de subordination avec *La Modification*, il ne faut pas oublier que le choix de citer une œuvre plutôt qu'une autre ne se révèle jamais gratuit. À la page 121, Delmont décrit la chambre de Cécilie et il ne manque pas de souligner la présence de « sa bibliothèque de livres français et italiens »<sup>5</sup> et de quelques photos de Paris. Cécile est-elle aussi à la recherche d'une vocation qui peut-être la mènerait en dehors de Rome et jusqu'à Paris ?

À l'intérieur du train, Léon est également en présence de l'art. Sur la paroi du wagon, il reconnaît « des photographies en couleurs de tableaux célèbres, romains peut-être,

---

<sup>1</sup> Le thème de la déformation est présent dans *La Modification*.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, op.cit., p.36.

<sup>3</sup> BUTOR, *La Modification*, op.cit., p.120.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, op.cit., p.29.

<sup>5</sup> BUTOR, op.cit., p.121.

l'allégorie des deux amours à la villa Borghese »<sup>1</sup>. Les deux amours dont il est question renvoient à une toile du peintre vénitien Titien : *L'Amour sacré et l'Amour profane*. Ces deux images réfèrent par une voie détournée à la situation du personnage-narrateur. L'amour sacré est pur et sincère et revêt un caractère presque mystique. Même si le lecteur est tenté d'associer ce premier amour à la relation qu'il entretient avec Cécile, il s'agit bien du contraire. Pourquoi ? Cécile témoigne du dédain envers tout ce qui est lié de près ou de loin à la religion : « [...] elle déteste les papes et les prêtres autant que vous, d'une façon bien plus virulente et voyante que vous [...] »<sup>2</sup>. Delmont s'éloigne de la religion, car il a commis le péché de l'adultère. Quelle est la motivation de Cécile ? Ces photos se trouvent dans le wagon du train dans lequel Delmont voyage et pense, non sans raison, à ces deux femmes. Quel amour vaincra ? Aucun peut-être...

Delmont fait également référence à une fameuse sculpture de Michel-Ange, artiste italien de renom :

De l'autre côté, le tableau s'intitule : galeries de vues de la Rome moderne ; le Moïse de Michel-Ange y trône, et dans les cadres toutes les fontaines du Bernin [...].<sup>3</sup>

Justement, cette sculpture représente le personnage de *Moïse* tenant les Tables de la loi, c'est-à-dire deux tablettes de pierre exhibant les dix commandements. Cette œuvre d'art n'est pas la plus célèbre de Michel-Ange. En effet, *David*, imposant chef-d'œuvre de la sculpture de la Renaissance, est davantage connu. Est-ce un hasard si Moïse se retrouve dans les pages de *La Modification* ? Septième commandement du décalogue : « Tu ne commettras point d'adultère ». Delmont s'est uni à Henriette par les liens sacrés du mariage, il lui a juré fidélité. Aux yeux de l'Église catholique, Delmont a commis un péché : il a brisé le septième commandement. L'expression faciale de Moïse est sévère. Une impression de crispation pour ne pas dire de colère se dégage de son visage. Est-il en train de juger Delmont ? Le lecteur de *La Modification* n'est-il pas aussi en train de le juger ? À certains moments, n'adopte-t-il pas la position du voyeur ?

En parlant de jugement, passons à la prochaine œuvre d'art : *L'Ange du Jugement dernier*<sup>4</sup> de Roger Van der Weyden, peintre flamand du XV<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un polyptyque formé d'un ensemble de neuf panneaux liés entre eux. Le Christ, accompagné d'un archange,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.66. / p.120. | Il est intéressant de noter que Cécile achète « la Construction et la Prison » près du palais Borghese.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.74.

se situe au cœur de l'ouvrage. Entre ses mains, l'archange tient l'un des symboles de la justice : la balance. Sur les autres panneaux, les apôtres sont installés sur une sorte de nuage doré. La position qu'ils occupent nous confère l'impression d'être au tribunal. Ils sont les jurés. Qui va être jugé ? L'accusé est-il réellement coupable ? Dans la partie inférieure des neuf panneaux, nous apercevons des personnes complètement nues. Celles-ci ne peuvent rien cacher. Aucun secret ne peut être dissimulé. Elles sont exposées aux regards indiscrets et soupçonneux. Tôt ou tard, Delmont va être jugé, et cela par différents personnages : Henriette, ses enfants, Cécile, le lecteur, Butor peut-être...et surtout par lui-même. L'auto-jugement est sans aucun doute le plus éprouvant, le plus dur. Certains êtres humains passent leur vie à le fuir. N'est-il pas plus facile de ne pas assumer ses actes et de faire comme si de rien n'était ? La réelle difficulté est de se regarder en face, de prendre conscience des erreurs commises et surtout d'en mesurer les conséquences. Comme sur le polyptyque de *L'Ange du Jugement dernier*, il y a deux issues possibles. Vers la gauche, nous nous dirigeons vers le Paradis et vers la droite, il y a l'Enfer. Dans ce contexte, il est intéressant de mentionner que l'adjectif « gauche » apparaît dès la première phrase du livre : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre [...] »<sup>1</sup>. De plus, il tient le volume qu'il a acheté dans la Salle des Pas perdus dans sa main gauche<sup>2</sup>. Durant son voyage, un ecclésiastique se trouve également sur sa gauche<sup>3</sup>. Le tableau de Van der Weyden contient en germes l'idée de l'art rédempteur. Le pardon sera-t-il accordé au personnage-narrateur ? L'image du jugement dernier apparaît également dans une deuxième œuvre citée par Léon : *Le Jugement dernier* de Pietro Cavallini<sup>4</sup>. Finalement, vers la fin de l'ouvrage, « le Roi du Jugement avec sa main levée [et] tous les personnages suspendus autour » pourrait être Léon lui-même sur le point d'écrire *La Modification*.

Puis, n'oublions pas de mentionner *La Fuite en Égypte*<sup>5</sup> de Melchior Broederlam, peintre flamand. *La Fuite en Égypte*...la fuite en Italie... la fuite à Rome ? Combien de fois Delmont ne fait-il pas allusion au caractère secret de son voyage ? Il veut fuir et se soustraire à la vie parisienne, qui devient de plus en plus pénible à supporter. Il n'en peut plus. Ajoutons que « la fuite en Égypte » est également décrite dans l'évangile selon Mathieu (Mt2 13-23). Dans la Bible, l'Égypte est la terre d'asile traditionnelle des apatrides. Delmont n'est-il pas aussi en quelque sorte *heimatlos* ? Tirailé entre Paris et Rome, il se sent seul, sans-patrie. Sait-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.74.

il réellement qui il est ? Dans cet itinéraire essentiellement mental, Delmont est à la recherche de sa propre identité. Il veut se construire ou plutôt se reconstruire en accédant à la vérité de son véritable moi. Dans le cadre d'une analyse supplémentaire, il serait intéressant de se pencher sur l'évolution des pronoms dans *La Modification* où le « vous » se transforme en « (Lé-)on » et finalement débouche sur « la difficile émergence du “je” »<sup>1</sup>. Dans ce contexte, Marion Colas-Blaise affirme que « l'accent est mis d'emblée sur la complexification de la relation du sujet au monde »<sup>2</sup> et sur « la problématisation de l'être-au-monde du sujet »<sup>3</sup>.

Citons une dernière œuvre d'art : la sculpture de Jean-Jacques Rousseau, écrivain français du XVIII<sup>e</sup> siècle, célèbre entre autres pour ses *Confessions*. La présence de cette œuvre est pertinente, car il s'agit d'une autobiographie où en toute logique le pronom de la première personne du singulier est omniprésent. Rousseau s'intéresse au vrai moi. Étant donné que Delmont est à la recherche de son identité, cette œuvre s'inscrit dans la lignée de sa quête. Rousseau est le sujet et l'objet de son livre. Ne pouvons-nous pas affirmer la même chose à propos de Delmont et de *La Modification* ? Tant qu'il n'accédera pas à cette révélation, il lui sera impossible de vivre en toute liberté de conscience. Il est prisonnier de conscience, prisonnier de son passé, prisonnier de sa famille, prisonnier d'un avenir incertain...et surtout prisonnier de ses propres incertitudes. Delmont désire profondément avoir « les mains libres et l'esprit libre »<sup>4</sup>.

*La Modification* est aussi chargée de références à la mythologie ancienne. Dans la littérature, la peinture ou bien encore la sculpture, « les dieux, les héros et les démons sont innombrables »<sup>5</sup>. Selon Comte, ils ont « subrepticement leur part d'initiative dans les décisions que prennent les hommes, dans les actions qu'ils conduisent »<sup>6</sup>. Qu'en est-il pour Delmont dans *La Modification* ? L'univers du mythe suggère un univers merveilleux où le principe de la rationalité doit être placé entre parenthèses.

Quelles sont les différentes figures chimériques qui se manifestent dans *La Modification* ? Commençons par la figure de la sibylle :

[...] quelque chose d'essentiel vous manquait, quelque chose qui était à votre disposition, mais qu'il vous était interdit de voir à cause de Cécile, dont vous ne vouliez lui parler, mais dont vous

---

<sup>1</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », *art.cit.*, p.116.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>4</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.43.

<sup>5</sup> COMTE, Fernand, *Larousse des Mythologies du monde*, Éditions France Loisirs, 2004, p.8.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.8.

saviez bien qu'elle y pensait aussi hantés tous les deux par ces prophètes et ces sibylles, par ce Jugement absent.<sup>1</sup>

Delmont est désemparé : il a l'impression désagréable que quelque chose lui manque. La préposition « à cause de » nous indique clairement que la raison qui explique cette insatisfaction est inextricablement liée à Cécile. Immédiatement, le lecteur établit une connexion avec la religion, car Cécile manifeste à plusieurs reprises une profonde aversion pour tout ce qui est doté d'un caractère religieux. Delmont affirme que la sibylle occupe sans cesse son esprit. L'expression « Jugement absent » s'oppose clairement à l'expression « Jugement dernier » que nous avons abordée précédemment.

Dans la tradition mythologique, la sibylle est surtout rattachée à la puissance de « [sa] parole prophétique »<sup>2</sup>. Les oracles sibyllins sont des paroles inspirées par les Dieux. Ainsi, la sibylle possède le don de l'avenir. Quel sort celui-ci réserve-t-il à Delmont ? La sibylle apparaît plusieurs fois<sup>3</sup>. L'un des exemples les plus significatifs est sans doute le suivant :

Non, ce n'est pas la peine de rire de moi, je ne veux rien, Sibylle, je ne veux que sortir de là, rentrer chez moi, reprendre le chemin que j'avais commencé [...].<sup>4</sup>

Dans ce passage, Delmont se trouve au beau milieu d'un cauchemar dans lequel il dialogue avec cette devineresse. Nous comprenons qu'elle se moque impitoyablement de lui. Signalons qu'Henriette a également l'habitude de le tourner en ridicule. Autrefois, les personnes allaient consulter la sibylle pour qu'elle leur prédise leur avenir. Delmont ne veut rien de tout cela. Il ressent juste l'envie pressante de se soustraire à ce mauvais rêve, qui « instaure une rupture entre le sujet en proie aux rêves et le sujet rêvé »<sup>5</sup>. Il veut revenir au point de départ, il veut rentrer chez lui. Avant d'entreprendre ce voyage, Delmont avait des certitudes quasi inébranlables, notamment celle de reprendre sa vie en main en rejoignant Cécile. Plus le train avance et plus ses convictions s'effondrent : la modification est enclenchée. Colas-Blaise parle de « la désintégration progressive du "personnage" de Delmont »<sup>6</sup> : « [...] Toutes ces pensées mauvaises qui assaillent Delmont, provoqu[ent] la désintégration de son projet et l'effritement de son "moi" »<sup>7</sup>. Pourquoi la sibylle ne l'a-t-elle pas mis en garde ? À présent, le mal est fait. Rien ni personne ne peut empêcher la

---

<sup>1</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.173.

<sup>2</sup> MORZADEC, Françoise (dir.), BOUQUET, Monique, *La Sibylle : Parole et représentation*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.11.

<sup>3</sup> Exemples : p. 171 – 172 – 173 – 192 – 215 – 232 – 266.

<sup>4</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.215.

<sup>5</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », *art.cit.*, p.121.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>7</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor », *art.cit.*, p.69.

modification en cours. Il est trop tard et il n'y a pas de retour en arrière. *Le jugement étant absent*, Delmont se retrouve seul face à un lendemain rempli d'incertitudes.

Un deuxième personnage mythologique apparaissant entre les lignes du roman est Charon, « un vieux nocher immortel [qui] prend dans sa barque les âmes des morts et les transporte sur l'autre rive où s'élève la porte menant au Tartare »<sup>1</sup>. Dans le livre, ce « passeur » surgit aussi dans les cauchemars de Léon :

« Qu'attendez-vous ? M'entendez-vous ? Qui êtes-vous ? Je suis venu pour vous mener sur l'autre rive. Je vois bien que vous êtes mort ; n'ayez crainte de chavirer, le bateau ne s'enfoncera pas sous votre poids. » [...]

Il s'écroule, les vagues boueuses lui lèchent tout le corps, et le passeur le ramasse, le jette au fond de sa barque qu'il remet à flot [...] : « Tu désirais aller à Rome, je le sais bien, je te connais ; il n'est plus le temps de reculer, je t'y mène.<sup>2</sup>

En dehors des répliques de Delmont, il est rare d'entendre un personnage parler dans *La Modification*. Dans cet extrait, Charon, le nocher des Enfers, s'adresse directement au personnage principal, qu'il considère comme mort. Précisons tout de même que ces paroles naissent dans l'esprit de Delmont et sont donc forcément subjectives. Celui-ci est devenu une sorte de spectre. Charon passe progressivement du vouvoiement au tutoiement. N'oublions pas qu'il est habitué à côtoyer les défunts étant donné qu'il a pour mission de mener les ombres errantes vers le séjour des morts en traversant certains fleuves. Dans *l'Énéide*, le poète et écrivain latin Virgile décrit la subdivision des Enfers. Le Styx est le principal fleuve de ce monde souterrain. Néanmoins, celui qui attire davantage notre attention est le Léthé, « le fleuve de l'oubli »<sup>3</sup>. Dès les premières pages, Léon a oublié le titre du livre qu'il tient entre les mains. Coïncidence ? Pourquoi a-t-il acheté ce livre ? Il ne semble pas le savoir ou peut-être il ne veut pas le savoir. Après avoir franchi le fleuve de l'oubli, il arrive enfin à destination et voilà où sa barque doit le mener : tout droit vers l'écriture, qui justement échappe à l'oubli.

Les renvois à l'œuvre de Virgile ne sont pas rares dans *La Modification*. Parfois, Delmont lit « des vers de Virgile »<sup>4</sup> pendant des heures et des heures. Il possède le « tome 1 de *l'Énéide* dans la collection Budé »<sup>5</sup> ; il s'agit du récit des obstacles que doit surmonter le Troyen Énée. Tout comme Énée, Delmont doit se montrer brave et courageux. Pourtant, inquiet par la modification qui est en train de se produire, il s'interroge :

---

<sup>1</sup> HAMILTON, Edith, *La mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marabout, 1997, p.45 et 294.

<sup>2</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.* p.220.

<sup>3</sup> HAMILTON, *La mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes, op.cit.*, p.45.

<sup>4</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.* p.265.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.264.

N'y a-t-il pas aussi un rameau d'or pour me guider et m'ouvrir les grilles ?<sup>1</sup>

Dans la sixième scène de *l'Énéide*, Énée, accompagné d'une sibylle, offre un rameau d'or à Charon afin d'obtenir le droit de traverser le Styx. Habituellement, sur sa barque, Charon n'accepte que les hommes morts, qui ont eu droit à une sépulture sur Terre. Jamais aucun humain. Or, grâce au rameau d'or, Charon leur accorde cette faveur. De la même façon, Delmont rêve de ce rameau d'or pour que les grilles de la ville romaine s'ouvrent sur son passage et l'accueillent à bras ouverts. L'ouverture de ces grilles romaines représente l'accès à la nouvelle vie tant rêvée.

Dans le wagon dans lequel il se trouve, Delmont repère un tableau qui l'intrigue et sur lequel figurent « deux bateaux [qui] voguent »<sup>2</sup> au-dessus de la tête d'une passagère. L'image de la barque et de l'eau se retrouve donc aussi à l'intérieur du compartiment dans lequel il voyage. *Mise en abyme* ? Le lecteur a l'impression que son cauchemar le hante sans relâche jusque dans la réalité : « L'inquiétude apparaît elle-même comme une manifestation du mouvement intérieur »<sup>3</sup>. Apaisé, à la fin de son mauvais rêve Delmont murmure : « [...] le passeur s'étant dissous dans la nuit, sans doute retourné à la rencontre de quelque autre ombre »<sup>4</sup>. Lui-même se désigne donc comme étant une ombre. Il est devenu ce fantôme vidé de toute étincelle de vie. Privé de sa consistance humaine, il erre comme une âme en peine. Qui est-il ? Quelle voie doit-il suivre ?

Ensuite, le mythe d'Orphée est également présent dans les pages de *La Modification* :

Vous vous êtes installé dans le fauteuil du salon, près de cette fenêtre où apparaît si admirablement la frise illuminée du Panthéon, à écouter à la radio quelques extraits de *l'Orfeo* de Monteverdi [...].<sup>5</sup>

*L'Orfeo*, opéra composé par Claudio Monteverdi, met en scène le mythe d'Orphée. Lors d'une première rencontre, Orphée, poète et célèbre musicien, tombe immédiatement sous le charme de la belle Eurydice. Le jour de leur union, Eurydice se fait mordre à la cheville par un serpent venimeux. Elle meurt. Inconsolable, Orphée décide d'aller la chercher aux Enfers. Après le franchissement de multiples obstacles, Orphée parvient à convaincre Hadès, le roi des Enfers, de repartir avec sa bien-aimée. Hadès lui impose une seule condition : Orphée n'a pas le droit de se retourner et de regarder Eurydice avant d'être arrivé sur Terre.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.215.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.221.

<sup>3</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », *art.cit.*, p.121.

<sup>4</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.223.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.82.

Hélas, la tentation est trop grande et il cède. D'après le mythe, Orphée est le seul être humain à être revenu vivant sur Terre depuis les Enfers. Néanmoins, il a perdu l'amour pour toujours.

Orphée est essentiellement connu grâce à sa lyre. Au début, celle-ci n'a que sept cordes, mais il décide d'en rajouter deux en hommage aux neuf muses. Tout comme Orphée, Delmont doit mener sa quête jusqu'au bout. S'il regarde en arrière, il risque de connaître l'échec. Il doit faire confiance en l'avenir et laisser opérer la modification en lui, car celle-ci le mènera à l'écriture. Dans ce contexte, l'évocation des Muses prend tout son sens. Celles-ci l'inspireront dans le nouveau chapitre de sa vie.

Terminons par « le temple de Vénus et Rome », que Delmont a l'occasion de visiter plusieurs fois. Par exemple :

[...] Vous redescendrez par le temple de Vénus et Rome, et vous assisterez à la fin du crépuscule, à l'épaississement de la nuit à l'intérieur du Colisée [...]<sup>1</sup>

[...] Le soir, au moment où l'on fermait les grilles, vous êtes monté au temple de Vénus et Rome.<sup>2</sup>

« *Pourquoi de Vénus et Rome ? Quel est le rapport entre ces deux choses ?* »<sup>3</sup> Ou plutôt : quel est le rapport entre « ces deux choses » et Delmont ? À premier abord, le lecteur pense à l'amour que le personnage principal porte à cette ville hors du commun. Toutefois, il faut pousser l'analyse plus loin. Vénus et Rome sont deux déesses de la mythologie romaine. Vénus, la mère d'Énée, est d'une nature duelle. D'un côté, elle « suscite les voluptés de l'amour autant légitime qu'illégitime »<sup>4</sup> et incarne le charme féminin à son plus haut degré. Nombreux sont les poètes qui l'ont célébrée pour sa beauté incomparable. D'un autre côté, il ne faut pas oublier que Vénus est aussi une « déesse fière et cruelle, elle hante la nature animale et règne sur le cœur et le sens des hommes »<sup>5</sup>. Ne nous fait-elle pas penser à Cécile ? Cécile est dotée d'une rare beauté, qui envoute Delmont et l'incite à la suivre. En quelque sorte, elle le pousse à emprunter le chemin de l'amour illégitime, du péché. Causera-t-elle sa perte ou sera-t-elle à l'origine de sa rédemption ? Dans la religion italienne, la déesse Rome est aussi la sublime personnification de la ville romaine<sup>6</sup>. Par l'intermédiaire de cette divinité, Delmont essaie de se rapprocher autant que possible de cette ville.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.270.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.270.

<sup>4</sup> COMTE, Fernand, *Larousse des Mythologies du monde*, Éditions France Loisirs, 2004, p.42.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>6</sup> SABBATHIER, François, *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques Grecs et Latins, tant sacres que profanes, contenant la géographie, l'histoire, la fable et les antiquités : Volume 36*, 1790, Seneuze, p.491.

Un dernier personnage que nous allons citer en relation avec le monde légendaire est Saint Antoine de Padoue, un religieux appartenant à l'Église catholique romaine :

Elle ne sortira pas de chez elle avant neuf heures, mais vous vous posterez bien plus tôt que cela via Monte della Farina, à l'angle de la via dei Barbieri juste en face de sa haute maison avec l'image obscurcie de saint Antoine de Padoue au-dessus de la porte [...].<sup>1</sup>

C'est donc à la porte, au-dessus du Saint Antoine presque invisible derrière sa vitre poussiéreuse, que vous guetterez son apparition [...].<sup>2</sup>

Dans la tradition, il faut faire appel à Saint Antoine de Padoue lorsque nous avons perdu quelque chose. *Saint Antoine de Padoue, faites que je retrouve tout*. Qu'est-ce que Delmont a perdu ? Plusieurs pistes sont envisageables : sa jeunesse — sa famille — le respect — l'amour — l'espoir — la joie de vivre — le sens de sa vie...ou bien peut-être qu'il s'est juste perdu lui-même. Il ne se reconnaît plus et il ne sait pas qui il est. Face à l'ampleur des événements considérables auxquels il est confronté, il se sent complètement perdu et ne sait pas réellement ce qu'il doit entreprendre pour changer la situation. Saint Antoine de Padoue pourrait peut-être l'aider à retrouver le droit chemin. Pourquoi cette figure se trouve-t-elle sur le bâtiment où vit Cécile ? Doit-il voir en elle une sauveuse ? Ce n'est sans doute pas si facile, car l'image de ce saint est obscurcie. Elle est presque invisible. Delmont doit chercher ailleurs. Cet ailleurs est l'écriture.

*Dis-moi ce que tu lis et je te dirai qui tu es*<sup>3</sup>. À certains égards, le livre peut être considéré comme une empreinte et un substitut des personnages. Dällenbach note ceci :

Les livres en effet abondent dans *La Modification*. Contribuant pour une large part, à garantir l'unité du récit, ils servent à la fois à thématiser les différents modes de lecture possibles [...] et à blasonner les personnages, qu'ils révèlent malgré eux.<sup>4</sup>

En effet, beaucoup de personnages sont caractérisés en fonction de leur lecture. Le premier étant Delmont :

[II] se plonge à maintes reprises dans les *Lettres* de Julien l'Apostat [...], dont l'apostasie préfigure la sienne [...].<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> BUTOR, *La Modification*, op.cit., p.45

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.56-57.

<sup>3</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, op.cit., p.35.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.36.

Cet empereur apparaît déjà brièvement au début du livre lorsque Delmont mentionne les « ruines que l'on nomme les thermes de Julien l'Apostat »<sup>1</sup>. Simple hasard ou signe précurseur ? Voici quelques exemples où l'ouvrage de cet empereur est cité :

[...] Vous vous êtes plongé dans la lecture des lettres de Julien l'Apostat.<sup>2</sup>

[...] Vous avez repris les lettres de Julien l'Apostat [...].<sup>3</sup>

[...] Vos doigts tenant sur vos genoux le livre fermé des lettres de Julien l'Apostat dont vous aviez terminé la lecture [...].<sup>4</sup>

Seul, les lettres de l'empereur Julien entre vos mains, ayant quitté la banlieue gênoise [...].<sup>5</sup>

Julien l'Apostat<sup>6</sup> a régné dix-huit mois. D'où lui vient son nom ? Même s'il a reçu une éducation chrétienne, il a voulu rétablir le paganisme dans l'Empire romain. Il a donc fait acte d'apostasie en répudiant le christianisme. En embarquant dans le train, Delmont veut changer de vie en quittant Henriette. Pourtant, la fin de son voyage annonce un retournement de situation inattendu : il choisit l'écriture. Il comprend que « la littérature et le livre sont le seul rempart contre la déchéance »<sup>7</sup>. La démission officielle et volontaire de la foi chrétienne par Julien l'Apostat s'inscrit donc en parallèle avec l'itinéraire spirituel de Delmont. Dans son analyse, Dugast-Portes relève un autre aspect intéressant :

[Butor] rapproche Léon Delmont du personnage antique de Julien l'Apostat, qui tenta de rétablir les anciens dieux, au-delà du christianisme. Derrière cela se dessine selon Butor le rêve d'une meilleure paix, qui irait au-delà du retour au modèle romain. [...] On sent dans ces réflexions la hantise d'un modèle nouveau [...].<sup>8</sup>

Delmont est tourmenté et essaie de trouver un moyen d'accéder à la paix intérieure. Ici, nous comprenons qu'il devient le représentant de la société dans laquelle il vit. Butor ne semble pas être satisfait étant donné qu'il est visiblement à la recherche d'un nouveau modèle. En attendant, Delmont est condamné à l'errance. *Nous aussi ?*

Les œuvres rapportées n'assurent pas seulement une fonction documentaire, mais elles ont aussi un caractère autoréflexif et éclairent le sens de l'œuvre qui les accueille. Non seulement un réseau interconnecté relie les œuvres rapportées entre elles, mais le livre se

---

<sup>1</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.*, p.19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.205.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.256.

<sup>6</sup> LEIRIS, Michel, *Le réalisme mythologique de Michel Butor, in Butor, La Modification*, p.298. | Julien l'Apostat est « l'empereur qui rejeta la foi chrétienne pour restaurer l'ancien polythéisme et dont, avec les thermes qui lui sont attribués, un souvenir est resté dans Paris ».

<sup>7</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.99.

<sup>8</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.161.

métamorphose et devient un « objet à la fois regardant et regardé, littéraire et métalittéraire »<sup>1</sup>. N'oublions pas que « la description est fermement orientée à partir du regard observant de Delmont [...] »<sup>2</sup>. Colas-Blaise écrit :

En fait, face à des gens dont il « (ignore) tout, jusqu'au nom » (p.280) (inaccessibilité), Léon Delmont confère à ses « créatures » un passé et un futur, construits « par dérivation » à partir de ce qu'il peut observer. Convoquant des rôles figés, il essaye de compenser le manque de savoir par la simulation.<sup>3</sup>

Parmi les passagers, il y a d'abord un ecclésiastique « d'une trentaine d'années, déjà un peu gras »<sup>4</sup>, qui « tente de s'absorber dans la lecture de son bréviaire truffé d'images »<sup>5</sup>, mais parfois, il « réprime un bâillement »<sup>6</sup> et le « marmonne d'un air las »<sup>7</sup>. Son livre serait-il ennuyeux ? Serait-il sur le point de s'endormir ? Par instants, le mouvement du train interrompt sa lecture :

[...] le train s'arrête et tout le monde en même temps lève les yeux, laissant sa lecture dans l'immobilité soudaine et le silence.<sup>8</sup>

N'est-ce pas là ce qui nous arrive aussi ? Ce silence est profitable dans la mesure où il nous permet de réfléchir à l'œuvre que nous tenons entre nos mains. Soulignons aussi que Delmont s'imagine plusieurs fois qu'il est sur le point de tourner le dos à l'église. Cette pensée ne sert-elle pas à excuser son propre comportement ? Si cet ecclésiastique abandonne l'église, il peut bien en faire de même avec sa famille. De plus, « ses doigts de la main droite [sont] souillés de nicotine »<sup>9</sup>. Au sens figuré, « souiller » signifie déshonorer, corrompre ou bien encore profaner. Ce religieux aurait-il quelque chose à se reprocher ? Delmont n'est-il pas en train de se convaincre qu'il peut ne pas être le seul agissant à l'encontre de la morale ? Par ailleurs, il observe : « Quel déguisement qu'une soutane ! [...] derrière cette déclaration, que de camouflages possibles ! »<sup>10</sup>. Delmont cache lui aussi très bien son double jeu. Tout comme le religieux, il ne nous livre pas beaucoup d'indices « révélant son genre de vie »<sup>11</sup>. Peut-être qu'il nourrit le « regret de s'être engagé dans une voie dont il n'ose pas tout à fait s'avouer

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, op.cit., p.36.

<sup>2</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor », art.cit., p.66.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>4</sup> BUTOR, *La Modification*, op.cit., p.9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.9-10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.88.

qu'il trouve que ce n'est pas la sienne »<sup>1</sup>. Tout comme Delmont regrette d'être marié avec Henriette, le curé regrette peut-être aussi d'être au service du Seigneur : « une décision l'attend lui aussi »<sup>2</sup>. Delmont précise que cette décision concerne l'avenir. Va-t-il « se trouver démuné, mais tout neuf dans une liberté qui jusqu'alors le terrifiait le glaçait [...] [ou] gardera[-t-il] sa soutane toute sa vie »<sup>3</sup> ? Le lecteur a de plus en plus l'impression que les descriptions qu'il fournit des passagers du train s'appliquent aussi à lui.

Puis, la présence d'un professeur ne nous étonne guère. Les professeurs — ces « fouilleurs de vieux savoirs »<sup>4</sup> — se reconnaissent facilement « par leurs costumes, par les livres qu'ils lisent, par leurs gestes, par leurs manières »<sup>5</sup>. Celui-ci est « penché sur son gros livre aux pages jaunies »<sup>6</sup> ; lorsqu'il estime que son cours est prêt, « [il] referme son livre, l'air satisfait »<sup>7</sup>. Un gros livre n'est pas forcément la plus belle invitation au voyage. De plus, les pages ont été ravagées par le temps. Ne faudrait-il pas se mettre à la recherche d'un renouveau littéraire ? Ne serait-ce pas un petit clin d'œil adressé à l'esthétique du Nouveau Roman qui souhaite se débarrasser une fois pour toutes des formes périmées ? Delmont a l'impression que ce professeur « n'a pas la conscience tranquille »<sup>8</sup>, peut-être à cause d'un travail en retard. Cette remarque ne s'applique-t-elle pas aussi à lui ?

Tout comme pour l'ecclésiastique, le va-et-vient du train l'arrache souvent à sa lecture, toutefois il « [...] fait l'effort de garder les yeux fixés sur les lignes agités par le mouvement du wagon »<sup>9</sup>. Le lecteur de *La Modification* n'est-il pas aussi ballotté d'une page à l'autre du livre ? D'un paragraphe à l'autre ? D'une phrase à l'autre ? Ce balancement incessant pourrait décrire l'ensemble de l'ambiance de ce roman.

Delmont évoque également la présence d'un couple, Pierre et Agnès, qui feuilletent « un Guide bleu et l'Assimil italien »<sup>10</sup>. Qu'est-ce que le « Guide bleu » ? Cet ouvrage appartient à une collection de guides touristiques. Agnès et Pierre y ont recours pour essayer de se situer et de s'orienter à Rome. Au début, Cécile incarne ce guide. C'est elle qui guide Delmont dans la cité romaine. Or, petit à petit, ce « guide bleu » se transforme en « guide bleu

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.28.

des égarés », sous-entendu *La Modification*. Aux pages 135 et 136, le narrateur revient sur le Guide bleu :

[...] Et il confie son Guide bleu à Agnès qui met son doigt entre les pages en le fermant pour qu'il retrouve aisément son passage à la fin du livre, tandis que les deux signets, les deux minces rubans bleus inutilisés pendent et se balancent doucement dans l'oscillation générale du train, dans ce léger rythme insistant qu'apportent les secousses à chaque interruption du rail.<sup>1</sup>

Le lecteur est également monté à bord de *La Modification*. Les secousses romanesques, il les ressent tout autant que les personnages. L'emploi de l'expression « oscillation générale » ne fait qu'accentuer cette impression : lui aussi est impliqué. En ce qui concerne « l'Assimil italien », cet ouvrage nous renvoie bien évidemment à nouveau à Cécile, car elle devient l'enseignante particulière de Delmont. Grâce à cet ouvrage, les gens sont censés mieux se comprendre. Est-ce également le cas pour Delmont et Cécile ? Nous verrons que malgré tous les efforts fournis, leurs chemins se sépareront.

Souvent, les personnages ont un livre ouvert, mais ils ne le lisent pas : « Pierre ferme le livre qu'il ne lisait plus depuis longtemps [...] »<sup>2</sup>. Certains lecteurs ne se concentrent pas assez sur leur activité de lecture. Leur esprit s'égaré et ils passent à côté de l'œuvre d'art. Faire défiler le texte sous nos yeux ne signifie pas forcément que nous sommes en train de lire.

*Lire, c'est comprendre. Lire, c'est faire un effort. Lire, c'est voyager.*

Lorsqu'un voyageur n'a pas de livre, il se fait aussitôt remarquer : « [...] l'Anglais [...] le seul dans ce compartiment qui n'ait pas de lecture pour l'instant »<sup>3</sup>. À l'intérieur du roman, les livres exercent une deuxième fonction, celle de « garde-place »<sup>4</sup> :

Elle a repris son équilibre ; elle se baisse maintenant volontairement pour ramasser les deux ouvrages garde-place, un Guide bleu et l'Assimil italien qu'elle tend à son époux et qu'il dépose sur l'étagère.<sup>5</sup>

Le jeune marié se lève, pose son Guide bleu et son Assimil italien à sa place [...]<sup>6</sup>

La jeune mariée se lève la première, marque sa place avec le Guide bleu d'Italie [...]<sup>7</sup>

L'ecclésiastique à votre gauche se lève, referme son bréviaire, le range dans son étui noir, le pose pour marquer sa place [...]<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.135-136.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.171. / p.226 | « Les yeux de Cécile ne suivaient que distraitement les dernières lignes de son livre. »

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.87.

L'ecclésiastique a ressorti son bréviaire de son étui qui traîne, comme s'il l'avait jeté, sur la banquette, non loin du roman que vous aviez laissé pour marquer votre place [...].<sup>1</sup>

Lorsque les personnages quittent le compartiment, le livre sert à marquer leur territoire. Le livre remplace la personne. Delmont n'échappe pas à la règle étant donné que lui aussi a utilisé le livre acheté au début de son périple pour garder sa place. Considérant le livre dans son ensemble, ne pouvons-nous pas affirmer qu'il devient un substitut du personnage principal ? Cette idée devient hautement significative dans la mesure où nous savons qu'il va finir par écrire ce livre qui au début sert juste à ne pas perdre sa place. Progressivement, le personnage et la vie de Delmont s'installent dans ce livre qui est justement celui que le lecteur détient aussi. Poussons la réflexion plus avant. Le lecteur s'inscrit dans une relation parallèle à celle de Delmont. Il tient *La Modification* entre ses mains et Delmont aussi. Cela signifie-t-il que le lecteur doit également être considéré comme un créateur ?

Est-ce un hasard si tous ces personnages se retrouvent tous dans le même compartiment que Delmont ? D'une certaine façon, ils influencent tous la modification qui s'opère dans ce wagon et le poussent vers la porte de la vérité : l'écriture.

« La famille est un bouillon de culture »<sup>2</sup> : ainsi, le lecteur retrouve également la présence des livres dans le cadre familial de Delmont et notamment dans la chambre de ses enfants :

[...] Henri [...] était étendu sur son lit en lisant un roman de la Série noire qu'il avait juste eu le temps de cacher imparfaitement sous son oreiller [...].<sup>3</sup>

[...] le dictionnaire Gaffiot trainant sur le tapis avec plusieurs autres livres scolaires qui avaient dû servir de projectiles.<sup>4</sup>

[...] [Jacqueline possède] un monceau d'ouvrages de couture [...].<sup>5</sup>

[...] Madeleine affalée sur la bergère, plongée dans la lecture d'*Elle*.<sup>6</sup>

Ici, les livres ne sont pas valorisés : ils sont soit cachés, soit délaissés ou dépréciés. Rappelons que pour Butor tout mérite d'être lu. Est-ce vraiment un hasard si les livres scolaires et le Gaffiot, un dictionnaire illustré latin-français, se retrouvent par terre et le magazine de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>2</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.97.

<sup>3</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.78.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.79.

mode ou le roman policier — considéré comme de la paralittérature — se retrouvent entre les mains de la jeunesse ?

Souvent, Delmont nous indique que Cécile est plongée dans la lecture. Dans ce contexte, il est intéressant de noter qu'elle aussi a acheté un livre à la gare de Lyon<sup>1</sup>. Pourtant, contrairement à Léon, elle s'attaque tout de suite à cette nouvelle lecture : « [...] en face de Cécile plongée dans sa lecture, qui levait les yeux rarement pour regarder à travers son carreau »<sup>2</sup>. Cécile sait ce qu'elle veut et n'a pas besoin de se remettre en question en se livrant à une introspection douloureuse. Dans son livre il est peut-être question d'un « homme qui [désire] aller à Rome »<sup>3</sup>. Voilà ce qu'elle pourchasse, le rêve d'une vie à deux.

Tous ces ouvrages ne manquent-ils pas sérieusement d'intérêt ? Ils sont tous « sans doute ennuyeux »<sup>4</sup>. N'y a-t-il pas d'ouvrage digne d'intérêt dans *La Modification* ? Si, bien évidemment. Il s'agit de celui que Delmont ne lâche pas en cours de route.

Quelles sont donc les caractéristiques intrinsèques de ce « livre non lu » ? De quelle manière un livre acheté comme source de distraction se transforme-t-il soudainement en « guide bleu des égarés »<sup>5</sup> ?

Dans son ouvrage *Métafictions*, Jean Paul Sermain écrit :

Le roman sollicite une réflexion hostile à l'égard de son propre statut et de ses pouvoirs : il dénonce les effets leurrants du roman et met en place une sorte de démontage laissant transparaître, selon une logique propre à chacun des genres étudiés [...], ce qui pourrait constituer un envers de la fiction.<sup>6</sup>

Comme nous l'avons vu précédemment, aucun auteur ne crée son œuvre *ex nihilo*. La littérature est forgée sur l'enclume de la Littérature ; la pratique intertextuelle en est la preuve, mais pas seulement. L'autoréflexivité expose elle aussi les rouages du roman en rendant visible ce qui par définition est caché. Sermain stipule à ce propos :

Tel va être le travail du romancier, inventer un langage de l'erreur qui la donne à découvrir et à penser enfouir sa vision critique de façon à la faire retrouver par le lecteur [...].<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.223.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.223.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.233.

<sup>6</sup> SERMAIN, Jean Paul, *Métafictions (1670-1730)*, *op.cit.*, p.18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.74.

De quelle manière « ce langage de l'erreur » se profile-t-il dans *La Modification* ?

D'entrée de jeu, l'objet-livre fait son apparition :

[Vos doigts<sup>1</sup>][...] sont encore serrés sur le livre que vous venez d'acheter [...].<sup>2</sup>

[...] et sans cesser de tenir serré dans votre main gauche le volume que vous avez acheté presque sans vous arrêter dans la salle des Pas perdus, vous fiant à sa collection, sans lire son titre ni le nom de l'auteur [...].<sup>3</sup>

Avant même que le voyage de la modification ne commence, Delmont « serre » déjà fermement un livre entre ses mains. Quel est donc ce livre ? Le lecteur ne le sait pas et lui non plus d'ailleurs. Du moins, voilà ce qu'il veut bien nous faire croire. Profitant des quelques minutes qui lui restent avant l'embarquement, il achète un livre « sans le choisir »<sup>4</sup> dans un lieu qui porte un nom symbolique : la salle des Pas perdus. Coutumièrement, il s'agit de la salle d'attente d'un palais de justice ou d'une gare. Le compartiment du train dans lequel il voyage fait office de salle d'attente : il se prépare à traverser un purgatoire personnel et littéraire. Comment obtenir la délivrance ? Très rapidement, ce livre met notre personnage principal mal à l'aise :

Allez-y vous aussi ; ce livre qui vous embarrasse, enfoncez-le dans votre poche et quittez ce compartiment [...].<sup>5</sup>

Ce livre semble gêner Léon dans ses mouvements. Pourquoi ? Il n'arrive pas à faire abstraction de sa présence, peut-être parce que chaque mouvement effectué et chaque parole prononcée figurera dans celui-ci. Ce livre n'a pas seulement le don de l'encombrer, mais le lecteur se trouve lui aussi dans une situation délicate. Est-il habitué à lire de tels romans ? Cette nouvelle aventure ne se fait pas sans quelques difficultés. Lui aussi, n'a-t-il pas l'envie d'enfoncer *La Modification* dans sa poche et d'avorter sa lecture ? Delmont effectue son voyage dans un train qu'il n'a pas l'habitude de prendre :

Ce train dans lequel vous êtes, pour chercher de plus amples renseignements sur lui (l'autre, l'habituel, le Rome-express, vous en connaissez l'horaire presque par cœur, et lorsque vous l'utilisez vous n'avez nul besoin de ce livret carré dans lequel, malgré votre expérience, vous avez tant de mal à vous reconnaître) [...].<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Notons que « les doigts » et « la main » de Delmont sont régulièrement cités dans l'ouvrage. Cette partie du corps est mise en évidence, car c'est elle qui offre l'accès à l'écriture.

<sup>2</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.31.

Delmont est un voyageur dépaycé, le lecteur aussi. En embarquant dans *La Modification*, il ne s'attend pas à perdre tous ses repères. Le fonctionnement du roman traditionnel, il le connaît par cœur. Pourtant, à présent, il a du mal à s'orienter. Pendant toute la durée du périple, Delmont n'ouvre pas le livre acheté dans la salle des Pas perdus :

Pourquoi ne pas l'avoir lu, ce livre, puisque vous l'aviez acheté, qui vous aurait peut-être protégé contre tout cela ? Pourquoi, même maintenant que vous êtes assis, que vous l'avez entre les mains, ne pouvez-vous pas l'ouvrir, n'avez-vous même pas envie d'en déchiffrer le titre [...] ne regardez-vous que le dos de ce livre dont la couverture devient comme transparente, dont les pages blanches au-dessous, c'est comme si elles se feuilletaient d'elles-mêmes devant vos yeux, avec des lignes de lettres dont vous ne savez pas quels mots elles forment ?<sup>1</sup>

Comme par magie, ce livre semble se « feuilleter » tout seul. Ce passage confirme sans le moindre doute que le lecteur assiste à la naissance de *La Modification* en même temps que Delmont. Il tient le livre entre ses mains, mais il n'en discerne pas le titre ; il n'en ressent pas l'envie, il désire l'ignorer<sup>2</sup>. Pourquoi ? Serait-ce dû au fait que la modification ne se produit qu'à la fin de l'ouvrage ? Le livre est transparent, les mots impossibles à déchiffrer : « la pluie en lave les pages qui se dissolvent peu à peu et s'éparpillent »<sup>3</sup>. De nombreuses lignes de lettres flottent dans son esprit, mais il doit encore les ordonner, leur donner une forme, les déposer sur le papier. Le livre trace instantanément sa propre historicité. Interloqué, le lecteur découvre que Butor ne cesse de mettre secrètement en scène l'écriture du roman :

« ...Imaginez que vous êtes le représentant à Paris d'une maison de machines à écrire italiennes, vous écrivez à votre directeur romain pour lui expliquer que vous avez décidé de prendre quatre jours de vacances », « Des idées, mais pas de plan », « Attention à l'orthographe », « Vous faites des phrases trop longues », « En dehors du sujet » [...].<sup>4</sup>

Le lecteur est non seulement chaleureusement invité à s'identifier à Delmont, mais il est aussi convié à déployer son sens aigu du jugement. Les critiques citées par le narrateur correspondent à celles formulées à l'encontre du Nouveau Roman et par conséquent de *La Modification* : dissolution de la chronologie — importance prééminente accordée à la forme — contenu incohérent, etc. Dans cet exemple, l'autoréflexivité se présente explicitement comme un facteur de discontinuité, car le lecteur abandonne la lecture linéaire pour mener son enquête. Les citations révélant la recette de fabrication de *La Modification* prolifèrent :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.202.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.115.

[...] (Puisque vous ne pouvez pas vraiment [lire l'inscription bilingue sur la longue plaque de métal], que vous pouvez seulement deviner à peu près une à une quelles sont ces lettres horizontales qui vous apparaissent si écrasées, si déformées par la perspective) [...] <sup>1</sup>

Cette remarque se trouve au début de *La Modification*. Étant donné que celle-ci est placée entre parenthèses, le lecteur peut se dire qu'elle n'a aucun intérêt. Néanmoins, en analysant chaque mot de plus près, il se rend compte que ce commentaire n'est pas insignifiant et ne se réduit pas à la description d'une vulgaire plaque métallique. Au contraire, il revêt une valeur autoréflexive. *Ces lettres horizontales qui apparaissent si écrasées, si déformées par la perspective* ne forment-elles pas justement le récit de *La Modification* ? L'attention du lecteur se porte sur la forme, le signifiant, la plasticité de la lettre, plutôt que sur le contenu.

Dans ce contexte, pensons à l'importance fondamentale de la déformation, du dédoublement dans ce roman. Dès le commencement de son voyage, Delmont a « les yeux voilés de fumée »<sup>2</sup> et entend des « paroles déformées »<sup>3</sup>, des « voix déformée[s] »<sup>4</sup>. Bloqué dans son compartiment, il observe le « paysage courbe qui défile »<sup>5</sup> à travers une « petite image déformée de trois carreaux »<sup>6</sup>. Colas-Blaise souligne que « la "lecture" que Léon Delmont fait du paysage fuyant est [...] particulièrement révélatrice »<sup>7</sup>. Même le « reflet [...] de la lune »<sup>8</sup> est déformé. Delmont filtre le monde à travers sa vision hautement subjective : « L'allongement du temps, tel qu'il est vécu par le sujet, infléchit alors "la lecture" qu'il fait du monde externe »<sup>9</sup>. Dans le wagon, « [son] visage [est] juste à la hauteur [d'un] miroir »<sup>10</sup>. Le balancement du train déforme également son reflet : Léon ne sait pas qui il est, il est à la recherche de son identité perdue.

De plus, nous assistons souvent à l'apparition de l'objet-livre au début et à la fin de chaque chapitre. Prenons l'exemple du début et de la fin du cinquième chapitre :

[...] vous vous penchez vers le roman qui marquait votre place sous la photographie de l'arc de triomphe de l'Étoile [...].<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>7</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor », *art.cit.*, p.65.

<sup>8</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.259.

<sup>9</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor », *art.cit.*, p.68.

<sup>10</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.124. / p.275. | Cette place reste la sienne jusqu'à la fin du voyage. Il ne vacille pas : « Toujours debout, face à votre place, à cette photographie de l'Arc de Triomphe de Paris, tenant le livre entre vos doigts [...]. »

Vous reprenez sur l'étagère le roman inutilisé et vous le déposez sur la banquette.<sup>1</sup>

L'évocation du livre au début et à la fin d'un chapitre trace clairement un cadre. Dällenbach déclare : « Ce livre est son substitut, et ce n'est pas un hasard si Butor le mentionne à la fin de presque chaque chapitre »<sup>2</sup>. Au fil de notre lecture, une certitude de plus en plus incontestable nous envahit : ce qui se passe à l'intérieur de ce livre qui se situe à tour de rôle sur l'étagère ou bien sur la banquette du compartiment du train correspond justement au texte qui défile sous nos yeux. *La Modification* est ce livre que Delmont n'a pas encore ouvert. Dans le dernier chapitre, nous lisons :

Le mieux, sans doute, serait [...] de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires, vers ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main.<sup>3</sup>

*La voici l'aventure !* Le voyage s'est essentiellement formé dans l'esprit de Delmont. Entre le début et la fin de l'ouvrage, le livre acheté dans la salle des Pas perdus se métamorphose en l'ouvrage que le narrateur souhaite écrire. Il s'est enfin trouvé et il va pouvoir « mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs »<sup>4</sup>. Tout au long de son excursion, il n'a pas réussi à « arrêter [ses] pensées pour [se] ressaisir et [se] reprendre »<sup>5</sup>. Pourtant, la modification était inévitable et « la gestation, la germination lente et cruelle de ces questions »<sup>6</sup> a détruit ses projets.

Maintenant, il a trouvé sa voie après une longue errance. La nécessité urgente d'écrire se fait sentir à la fin, moment auquel le lecteur et le personnage principal semblent se scruter : tous deux tiennent *La Modification* entre leurs mains. Néanmoins, il ne s'agit que de la forme du livre. Qu'en est-il du contenu ? Qui doit le créer ? Citons Butor :

Chaque fois qu'il y a un personnage narrateur, c'est un substitut du romancier. Il n'est pas le romancier même, mais il tient la place du romancier.<sup>7</sup>

Alors, qui parle finalement ?

Le livre « garde-place » apparaît aussi dans le cadre d'un voyage en compagnie de Cécile :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, *op.cit.*, p.36.

<sup>3</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.285-286.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.284.

<sup>7</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.62.

Vous étiez assis l'un à côté de l'autre comme Pierre et Agnès, ne disant rien, vous lisant un livre comme lui, un livre que vous aviez laissé pour marquer votre place et que vous aviez repris en entrant, vous ne savez plus quel livre exactement, mais dans lequel il s'agissait de Rome sûrement [...].<sup>1</sup>

À chaque fois que Delmont mentionne la présence d'un livre garde-place, il ne sait jamais exactement de quel livre il s'agit. Ici, Rome devient le thème dominant. Ce voyage avec Cécile se produit avant l'aventure de *La Modification*. À l'époque déjà, il est en possession d'un livre qui parle de Rome. Ce passage ne nous montre-t-il pas que cette idée germe déjà dans son esprit à ce moment-là ? Au début du chapitre V, nous lisons :

[...] vous vous penchez vers le roman qui marquait votre place sous la photographie de l'arc de triomphe de l'Étoile, vous le saisissez maladroitement entre deux doigts de la main gauche, et voici qu'il vous échappe comme une secousse un peu plus violente vous fait tituber si fort que vous vous retenez de justesse à la banquette.<sup>2</sup>

Est-ce un hasard si le roman est sous la photographie de l'Arc de Triomphe ? Aux pieds de l'Arc de Triomphe se trouve la tombe du Soldat inconnu de la Première Guerre mondiale, où brûle une flamme éternelle. Elle ne meurt jamais. Chaque soir, cette flamme est ravivée en souvenir des soldats morts à la guerre. Cette même flamme du souvenir brille à Rome au-dessus du monument Vittoriano. Le feu combat l'oubli. Au pied de la représentation de cette flamme trône le livre acheté par Delmont. Serait-ce un moyen de nous dire que l'écriture est son moyen de briller et de combattre la mort et l'oubli ? Pour ne pas vaciller, Delmont se retient à la banquette du compartiment. Le lecteur est lui aussi installé dans ce compartiment, il est balancé d'une page à l'autre, il admire le paysage lumineux et obscur à la fois. Arrivera-t-il à destination ? Delmont laisse tomber le roman<sup>3</sup>. Il le ramasse :

Le charmant Thomas, avec ses yeux ronds, vous regarde aplanir et épousseter de votre main les pages du livre qui se sont pliées et salies sur le sol de fer.<sup>4</sup>

Le Nouveau Romancier désire enlever la poussière qui recouvre le genre romanesque. Le geste de Delmont n'est-il pas représentatif ? Les pages ne sont plus caractérisées par une blancheur immaculée : elles sont déformées et tachées. Toutefois, elles continuent à former le roman acheté à la gare de Lyon. Certains passages des livres des Nouveaux Romanciers semblent obscurs. Néanmoins, le roman reste roman malgré toutes les attaques qu'il subit en dehors du livre et dans le livre.

---

<sup>1</sup> BUTOR, *La Modification*, op.cit., p.142.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.213. | « Sur le tapis de fer chauffant vient de tomber le livre que vous teniez entre vos doigts. »

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.125.

Delmont est convaincu que Cécile réussira à le « [dé-livrer] de toute cette horrible caricature d'existence »<sup>1</sup>. Il a envie de se libérer de « ce vieil homme [qu'il est] en train de devenir »<sup>2</sup>. Il n'accepte pas son âge, qui est un réel fardeau pour lui. Il ressent « une faiblesse inhabituelle »<sup>3</sup> même s'il vient « seulement d'atteindre les quarante-cinq ans »<sup>4</sup>. Il ne se reconnaît plus : « Votre carte d'identité assez sale, avec cette vieille photographie où vous êtes méconnaissable »<sup>5</sup>. Cette photo ne serait-elle pas souillée par son comportement d'infidèle ? Lorsqu'il regarde sa femme et sa famille, il ne voit que l'image d'un train-train bien réglé. Il veut autre chose, il a besoin d'autre chose. Après plusieurs années de vie commune, Léon devient le reflet de sa femme et inversement. Sans même s'en rendre compte, ils deviennent le miroir l'un de l'autre et même ce qu'ils détestent profondément s'imprègne en eux comme une gangrène. Lorsque Delmont regarde Henriette, il voit non seulement la vieillesse, mais surtout une jeunesse perdue, qu'il a envie de retrouver par tous les moyens. Au début, il est convaincu que la rédemption de son existence « larvaire et crépusculaire »<sup>6</sup> n'est possible que par l'amour d'une femme plus belle, plus dynamique, plus jeune. Erreur. La délivrance lui apparaît aussi en rêve :

[...] Vos yeux se fermeront et vous vivrez alors d'avance, délivré de tout cauchemar, un peu de cette vie prochaine dont ce voyage vous aura ouvert les portes ; en rêve vous explorerez cette contrée dont votre dure décision vous aura fait franchir la frontière.<sup>7</sup>

Ici, nous comprenons que Delmont apparente sa vie à un cauchemar. Il n'est pas heureux. Voilà pourquoi il est désespérément à la recherche de ce qui pourrait contribuer à son bien-être. Pour accéder au bonheur, il est parfois nécessaire de laisser derrière nous des personnes ou des choses qui rendent notre vie toxique. Pendant son voyage, Delmont ne fait qu'en rêver. Aura-t-il le courage de franchir le pas ?

Précédemment, nous avons évoqué le couple formé par Pierre et Agnès dans le train. Ils sont jeunes, ils s'aiment et ils sont prêts à entamer un long voyage ensemble. Cette image d'un couple jeune et amoureux renvoie Delmont à ses premiers moments d'émois vécus en compagnie d'Henriette. En les observant, Delmont pense à ce qu'il considère comme un échec amoureux personnel et a envie de les mettre en garde :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.127.

Ne devriez-vous pas la troubler, leur quiétude, le leur dire, qu'il ne faut pas qu'ils s'imaginent avoir gagné, que vous l'aviez cru vous aussi avec toute la sincérité dont vous étiez capable alors [...] au moment des difficultés telles que celles que vous traversez, retarderont si longuement leur décision, leur délivrance, quand il se sera produit dans cette Agnès ce qui s'est produit dans votre Henriette, quand ce mépris inexplicable aura envahi tous ses gestes, l'aura transformée pour lui en cadavre, quand il lui faudra à lui aussi chercher une autre femme pour essayer de recommencer, une autre femme qui apparaisse toute différente, comme la jeunesse gardée ?<sup>1</sup>

Le narrateur a l'impression d'être un perdant. Au fil du temps, une routine confortable s'installe. Delmont est devenu « [ses] meubles, [ses] livres, [ses] enfants, [sa] femme »<sup>2</sup>. Le temps passe et lorsque nous regardons en arrière, nous nous rendons compte que nos projets ambitieux ne se sont jamais concrétisés. Delmont n'a-t-il pas le sentiment d'être passé à côté de sa vie ? Sa famille est une prison. Regarder Henriette vieillir ne fait que le rappeler « le cadavre » qu'il est devenu et l'« évitement de [lui]-même »<sup>3</sup>. Il est vivant, mais vide. Voilà pourquoi, il a envie de retrouver cette jeunesse perdue et de faire renaître l'espoir. L'espoir d'une vie meilleure, une vie dans laquelle il serait un petit peu plus lui et un petit peu moins elle. Suite à la rencontre de Cécile, l'ardeur et la passion s'emparent de tout son être. Il se sent rajeunir. Léon est à la recherche d'un lieu d'attache où il pourrait retrouver la jeunesse perdue. Comme Cécile refuse la Rome chrétienne, Delmont en est automatiquement privé aussi. Après un certain temps, cette relation ne va-t-elle pas suivre le même chemin que celle qu'il a vécue avec Henriette ? *L'habitude, la routine*. Ne deviendra-t-elle pas aussi son « séjour d'attache »<sup>4</sup> ?

[...] Cécile assise en face de vous qui avait repris son livre, qui ne faisait pas attention à vous, ne semblait pas se rendre compte que vous l'aviez perdue, que vous essayiez lentement, péniblement, de la retrouver, de vous rapprocher d'elle après ce fossé qu'avait creusé entre vous le séjour parisien, auquel il fallait ne plus penser.<sup>5</sup>

Ce nouvel amour n'est donc pas si parfait et Cécile à Paris « redevient semblable aux autres femmes »<sup>6</sup> : « elle n'est plus qu'une autre Henriette »<sup>7</sup>. Tout comme Henriette, elle le regarde avec un air « de méfiance et de reproche »<sup>8</sup>. Or, il s'est justement éloigné d'Henriette

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.192.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.192.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.280.

<sup>7</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor », *art.cit.*, p.71.

<sup>8</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.106.

à cause « de cet air perpétuel d'accusation qui baignait ses moindres paroles et ses moindres gestes »<sup>1</sup> :

Seriez-vous donc maintenant ballotté entre ces deux reproches, ces deux rancunes, ces deux accusations de lâcheté ?<sup>2</sup>

Cécile n'incarne plus la réponse à tous ses problèmes. Henriette lui en veut parce qu'il la trompe et Cécile parce qu'il ne se décide pas à quitter Henriette. À la fin du roman, elle « perd ses pouvoirs d'intermédiaire »<sup>3</sup>.

Le problème réside donc ailleurs. Aimer quelqu'un et vivre en couple ne signifie nullement renoncer à qui l'on est en son for intérieur. Il ne faut pas mettre sa vie entre parenthèses pour l'autre. Ainsi, pendant le voyage de *La Modification*, Delmont, sans le savoir, part surtout à la recherche de lui-même. Finalement, quel est le rôle de Cécile ? Elle sert tout simplement à refléter « la gloire romaine »<sup>4</sup>, la gloire d'un passé lointain, que Léon désire reconquérir par tous les moyens.

Notons que la répétition du nom « délivrance » et du verbe « délivrer » est véritablement représentative dans la mesure où le « livre » s'inscrit au cœur de cette terminologie. N'est-ce pas le *livre* qui finira par *délivrer* Léon Delmont ? *La Modification* est donc caractérisée par une « réflexion transformatrice » à laquelle nous allons nous intéresser maintenant. Lors de l'entretien « Vers un nouveau romantisme », Butor déclare :

Mes romans sont aussi des romans de crise, car le héros en s'examinant se transforme : le regard qu'il porte sur lui-même bouleverse son état.<sup>5</sup>

*La Modification* est sans aucun doute l'un de ces romans. À la page 197, nous lisons :

Et pourtant, dans ce livre, quel qu'il soit, puisque vous ne l'avez pas ouvert, puisque même maintenant vous n'avez pas la curiosité d'en regarder ni le titre ni l'auteur, dans ce livre qui n'a pas été capable de vous distraire de vous-même, de protéger votre décision contre l'érosion de vos souvenirs, cette apparence de décision contre tout ce qui la minait, ce qui la niait, vos illusions, pourtant dans ce livre, puisque c'est un roman, puisque vous ne l'avez pas pris tout à fait au hasard, qu'il n'est pas absolument n'importe lequel parmi tous les livres qui se publient [...].<sup>6</sup>

Plus la fin de *La Modification* s'approche et plus le livre que Delmont tient entre les mains se définit. Il s'agit d'un roman qu'il n'a finalement pas choisi par coïncidence.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.278.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.282.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.84.

<sup>6</sup> BUTOR, *La Modification, op.cit.*, p.197.

Initialement, il l'a acheté dans le but de « se distraire de [lui]-même », c'est-à-dire pour faire passer le temps, pour enrayer l'ennui du voyage et sûrement pour détourner son esprit de ce dont il est préoccupé. Au début, pourquoi nous fait-il croire qu'il l'a acheté par hasard étant donné qu'il ne s'agit pas de n'importe quel livre ? Delmont ment. Il se ment, il nous ment. Le titre du livre et le nom de l'auteur lui importent peu même si « au moment de l'achat, [ils lui] rappelaient quelque chose »<sup>1</sup>. Plus le train avance et plus sa vision devient claire :

[...] 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 à l'intérieur de ce compartiment, qu'il y a des décors et des choses, des paroles et des instants décisifs, que tout cela forme une histoire.<sup>2</sup>

La réalité vécue par Delmont se retrouve dans ce livre et cette même réalité se retrouve dans le livre que le lecteur essaie de décrypter tant bien que mal. En utilisant un vocabulaire critique — personnes, décors, choses, paroles, histoire — le personnage-narrateur met en évidence l'allusion autoréflexive. Le lecteur se déprend du livre pour en décomposer les procédés de construction. De plus, Delmont ne lit pas le livre, parce qu'il veut « pour une fois être [lui]-même en totalité dans [son] acte »<sup>3</sup>. Sermain souligne à propos des œuvres réflexives :

Les œuvres examinées [...] ont donc quelque chose du paradoxe. Elles se veulent remède contre leurs propres défauts, elles s'autodétruisent et en même temps ont assez confiance dans la fiction pour y loger son rachat.<sup>4</sup>

Nous l'avons bien compris : *La Modification* est le lieu d'exposition d'un leurre. Néanmoins, cet ouvrage offre aussi le support à une réflexion métafictionnelle. Même si ce roman est dénoncé comme un artefact, il pousse constamment le lecteur à mener des analyses métatextuelles. Dans la révélation finale, Delmont trouve le « remède » pour accéder au « rachat » de la littérature. Ce livre, il ne va pas le lire, car « il est trop tard »<sup>5</sup>. Toutefois, il va l'écrire et ce sera l'histoire

[d']un homme en difficulté qui voudrait se sauver, qui fait un trajet et 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 brousse, ou une forêt se refermant en quelque sorte derrière lui sans qu'il arrive même à retrouver quel est le chemin qui l'a conduit là, car les branches et les lianes masquent les traces

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>4</sup> SERMAIN, *op.cit.*, p.18.

<sup>5</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.197.

de son passage, les herbes se sont redressées et le vent et le sable a effacé les marques de ses pas.<sup>1</sup>

Avant d'entamer le voyage de *La Modification*, Delmont pense être certain de ce qu'il veut : « une vie d'amour et de bonheur à Paris avec Cécile »<sup>2</sup>. Il est convaincu « de rajeunir dans la franchise d'un amour clair et neuf »<sup>3</sup>. Néanmoins, ce voyage devient formateur dans la mesure où il réalise que cela n'est point ce qu'il recherche. En cours de route, il se perd. Avant de décider de quel côté il convient d'aller, il est nécessaire qu'il « retrouve quel est le chemin qui l'a conduit là »<sup>4</sup>. Que recherche Delmont ? Pourquoi poursuit-il ce voyage malgré toutes ses incertitudes, « [les] glissements qui s'opèrent [et] l'effet de brouillage progressif »<sup>5</sup> ?

Si je suis arrivé jusqu'ici parmi tant de dangers et d'erreurs, c'est que je suis à la recherche de ce livre que j'ai perdu parce que je ne savais même pas qu'il était en ma possession, parce que je n'avais pas même pris soin d'en déchiffrer le titre alors que c'était le seul bagage véritable que j'eusse emporté dans mon aventure.<sup>6</sup>

Il finit par abandonner « [son] projet sous sa forme initiale qui [lui] paraissait si claire et si solide »<sup>7</sup>. À la fin de *La Modification*, ce projet, qui a germé dans son esprit tout au long de son déplacement, épouse de nouveaux contours. Au cours de sa vie, Léon Delmont a progressivement perdu son identité. En entrant dans le train de *La Modification*, il ne sait pas qui il est et a des doutes sur ce qu'il veut, même s'il est convaincu du contraire. En sortant de ce même train, il sait enfin ce qu'il veut parce qu'il a redécouvert qui il est. Il veut écrire :

[...] Vous retournez entre vos doigts ce livre que vous n'avez pas lu, mais par la présence duquel commence à s'imposer si fortement à vous un autre livre que vous imaginez, ce livre dont vous désireriez tant qu'il fût pour vous, dans les circonstances présentes, ce guide bleu des égarés à la quête duquel court, nage, et se faufile ce personnage embryonnaire qui se débat dans un sous-paysage encore mal formé [...].<sup>8</sup>

Ce livre imaginé, ce livre tant désiré, ce livre « non lu, mais conservé tout au long du voyage comme une marque de [lui]-même »<sup>9</sup>, nous le tenons entre nos mains. Ce livre aurait peut-être pu le guider, mais il a décidé de le laisser fermé. Dans ce paysage fuyant que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.201.

<sup>5</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », *art.cit.*, p.117.

<sup>6</sup> BUTOR, *op.cit.*, p.230.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.233.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.273.

Delmont observe à travers la vitre du wagon, il se réduit à un « personnage embryonnaire ». Le voyage est le premier stade de son développement et ce personnage-chrysalide atteindra son épanouissement dans la révélation finale de *La Modification* :

Ce livre [...] va hanter Delmont à tel point qu'il finira par comprendre que le seul moyen de le retrouver véritablement sera non pas d'entreprendre enfin la lecture du volume acheté à l'aveuglette, mais d'écrire soi-même ce livre où il voudrait lire son histoire [...].<sup>1</sup>

Pendant longtemps, il pense que l'amour est le but ultime : il veut atteindre « cet amour magnifique et pur [...] cette liberté nouvelle »<sup>2</sup>. À présent, il est conscient qu'il s'agit du livre qui lui permettra d'accéder « à cette liberté future hors de notre portée »<sup>3</sup>. Il comprend qu'il « ne reconquerra sa liberté que dans l'écriture »<sup>4</sup> :

Il faudrait montrer dans ce livre le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris ; on pourrait imaginer ces deux villes superposées l'une à l'autre, l'une souterraine par rapport à l'autre, avec des trappes de communication que certains seulement connaîtraient sans qu'aucun sans doute parvînt à les connaître toutes [...].<sup>5</sup>

N'est-ce pas le résumé du livre que nous venons de lire ? Le lecteur est celui qui voyage d'un lieu à un autre, de Paris à Rome, de Rome à Paris, en passant par les galeries souterraines de l'ouvrage. Seul, mais déterminé, Delmont se dirige à présent vers « ce livre futur et nécessaire dont [il tient/nous tenons] la forme dans [la] main »<sup>6</sup>. Colas-Blaise déclare que « [...] la lecture installe par actualisation le manque d'une autre lecture qui la complétera »<sup>7</sup>. Pour lire le récit de son histoire personnelle, Delmont va devoir l'écrire. Au début, « Rome représentait pour [lui] la solitude »<sup>8</sup>. À la fin de l'ouvrage, ne retourne-t-il pas volontairement à cette solitude ? L'écriture n'invite-t-elle pas au recueillement profond et au développement personnel ?

Dällenbach se demande si cette décision finale est réellement faite pour surprendre. La réponse est bien évidemment négative, car « elle se préparait tout au long du roman »<sup>9</sup>. Roudaut souligne que « la solution de son drame n'est pas dans un changement de vie, mais dans un changement de conscience de sa vie »<sup>10</sup>. Delmont, qui « [a été] convié à un véritable

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et des miroirs*, op.cit., p.36-37.

<sup>2</sup> BUTOR, *La Modification*, op.cit., p.143.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.276.

<sup>4</sup> ROUDAUT, op.cit., p.99.

<sup>5</sup> BUTOR, *La Modification*, op.cit., p.280.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.286.

<sup>7</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », art.cit., p.124.

<sup>8</sup> BUTOR, op.cit., p.144.

<sup>9</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, op.cit., p.35.

<sup>10</sup> ROUDAUT, op.cit., p.99.

parcours du voir »<sup>1</sup>, est enfin réveillé et le « [voile] de fumée légère »<sup>2</sup> sur ses yeux s'est enfin dissipé.

Butor commente la fin de *La Modification* de la manière suivante :

[...] Il retourne auprès d'Henriette. Que voulez-vous qu'il fasse d'autre ? État donné sa situation, les relations qu'il a, — pour lui tout est perdu. Il est damné. Mais en même temps, il est sauvé du fait qu'il a trouvé un sens à son histoire. Il va écrire un livre, ou bien ce sera un autre qui l'écrira, pour l'éclairer sur son histoire. Il ne peut pas s'en sortir autrement.<sup>3</sup>

Dällenbach souligne que « [...] le personnage-narrateur [est invité] à sortir de l'histoire et à rejoindre l'auteur à l'extérieur du livre »<sup>4</sup>. Finalement, qui est l'auteur de *La Modification* ?

Butor ? Delmont ? Nous ?

[...] Le livre [contient] en lui-même la possibilité de son dépassement puisqu'il reste ouvert et comporte à priori un lecteur appelé à lui imposer la structuration de son choix.<sup>5</sup>

La fin de *La Modification* est ouverte. Butor invite son lecteur à choisir la composition du livre à venir. Qui a donc le dernier mot ?

Achevons l'étude de *La Modification* sur une citation éclairante de Françoise Van Rossum-Guyon :

*La Modification* ne dit pas qu'il est impossible de changer sa vie, mais elle indique que pour pouvoir la changer il faut d'abord changer ses représentations.<sup>6</sup>

*Alors lecteurs, êtes-vous prêts à changer ?*

---

<sup>1</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », *art.cit.*, p.123.

<sup>2</sup> BUTOR, *La Modification*, *op.cit.*, p.7.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, *op.cit.*, p.192.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, *op.cit.*, p.60-61.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>6</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.282.

### III.3 Degrés

*Le mot « degrés » est remarquablement polysémique [...]. Son ambiguïté va se développer, se déployer au cours de la lecture.<sup>1</sup>*

Après le succès littéraire de *La Modification* – qui « apparaît [...] comme un cas particulier de ce qui est donné dans *Degrés* »<sup>2</sup> - la parution de *Degrés* « suscite crainte et réprobation »<sup>3</sup>, car les degrés de cette œuvre semblent insurmontables. Que reproche-t-on exactement à Butor ? Une grande partie de la critique déplore qu'un écrivain de talent « s'enferme pour [se] perdre dans les recherches et les jeux stériles »<sup>4</sup>. Pourtant, le point de départ de Butor est « l'enseignement lui-même »<sup>5</sup> :

[...] On pourrait lui donner comme sous-titre : Étude pour une représentation de l'enseignement secondaire. Dans *Degrés* l'élément romanesque est encore au premier plan, au moins pour le lecteur. Peut-être pour moi, ce qu'il y a de plus important là-dedans c'est la description de l'enseignement secondaire, non pas de la totalité de l'enseignement secondaire, mais la description des moyens qu'on pourrait employer pour savoir ce que c'est que notre enseignement, ce qui est pour moi le point sensible d'une civilisation. Le point le plus sensible d'une civilisation c'est toujours la façon dont le savoir s'y transmet.<sup>6</sup>

Dès son plus jeune âge, Butor baigne dans une atmosphère culturelle. La transmission du savoir à l'intérieur d'une société apparaît comme le point d'orgue qui régit son système. *Degrés* est un « énorme collage de citations »<sup>7</sup> : « Parmi les œuvres de Butor, *Degrés* est la première à accuser ouvertement son "intertextualité" »<sup>8</sup>. Il souhaite décrire un espace mental. Toutefois, celui-ci est « morcelé »<sup>9</sup>, ce qui octroie au texte « un effet de simultanéité »<sup>10</sup>. Voyons à présent dans quelle mesure cette œuvre est « le récit de la tentative faite par Pierre Vernier pour saisir, pour décrire totalement ce certain espace mental »<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Improvisations sur Michel Butor, L'Écriture en transformation, op.cit.*

<sup>2</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.65.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.10.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.247.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.342. | Précisons qu'il reste tout de même « un tissu romanesque autour d'elles ».

<sup>8</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.119.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>11</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.142.

*Degrés* est divisé en trois grandes parties narrées<sup>1</sup>. Pierre Vernier, professeur d'histoire et de géographie au Lycée Taine, décide de se lancer dans « une aventure singulière »<sup>2</sup> : l'écriture. Il est le narrateur principal et s'adresse à son neveu et élève Pierre Eller<sup>3</sup>. Selon Jongeneel, la production littéraire comporte trois stades :

[...] La lutte avec la masse de textes à partir desquels l'écrivain construit son ouvrage ; la tentative de « contracter » le lecteur afin d'être certain de sa collaboration, et « l'éducation » du lecteur (en vue du prolongement du texte).<sup>4</sup>

Ces trois étapes se dessineront en filigrane au fur et à mesure de notre analyse. Par l'intermédiaire de Pierre, Vernier s'adresse aussi à la classe de celui-ci<sup>5</sup>. À la page 101, Vernier déclare : « Il en résulte que ce jour-là il m'est impossible d'écrire une ligne pour moi, pour toi [...] »<sup>6</sup>. Certes, il s'adresse constamment à son neveu, toutefois nous réalisons qu'il écrit aussi pour lui ...et pour nous peut-être aussi. Le pronom personnel « moi » figure bien à la première place. Au fur et à mesure de sa description, Vernier en prend conscience :

[...] Je suis obligé d'imaginer pour toi, mais nécessairement j'imagine pour moi ; ces mots que j'ai écrits ou bien que je prononce, en disant « Je ne sais que cela », ces mots même n'ont de sens pour moi que parce que je sais bien autre chose, que bien autre chose est présent à divers degrés d'historicité [...].<sup>7</sup>

Vernier n'est pas le seul narrateur. À la page 118, il réalise qu'il faudrait « donner la parole »<sup>8</sup> à son neveu, ce qu'il fait par la suite :

Dans la seconde partie, le professeur d'histoire reste le narrateur, mais il fait parler son neveu et c'est donc le neveu qui dit « je », tandis que l'oncle est devenu celui auquel on s'adresse.<sup>9</sup>

Un troisième renversement de situation s'opère dans la troisième partie où Henri Jouret, le professeur de français, latin et grec prend la parole<sup>10</sup>.

Pour quelle raison Vernier décide-t-il de se lancer dans l'écriture ?

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.115. | La narration repose sur une triade : Pierre Vernier, Pierre Eller et Henri Jouret. / *Ibid.*, p.116. | Ces trois personnages sont liés par « une structure ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>3</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.116. | Jongeneel écrit : « La collaboration entre le narrateur Pierre Vernier et son neveu Pierre Eller débute par la conclusion d'un pacte. Le pacte est scellé le 12 octobre, le jour du quinzième anniversaire de Pierre Eller ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>5</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.57.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>9</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.135.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.143. | Butor précise que « le pronom personnel “variable” trouve son origine dans *La Modification* ».

[...] Tu t'es mis à penser à cette année qui allait recommencer, à cette vie de solitude et de stérilité qui t'attendait. Il y avait pour toi deux moyens d'en sortir : la littérature ou le mariage.<sup>1</sup>

D'un côté, l'écriture est un moyen de combattre *la solitude* et *la stérilité*. En quelque sorte, elle offre une échappatoire à Vernier, qui essaie par tous les moyens de se protéger de la routine scolaire, qui est « un fleuve boueux et tourbillonnant »<sup>2</sup>. Jongeneel explique que « le milieu stérilisant du lycée dont la routine est monotone tue toute initiative créatrice »<sup>3</sup>. Dans ce contexte, l'écriture épouse une « fonction purificatrice », qui doit « rendre transparent le “fleuve boueux” »<sup>4</sup>. D'un autre côté, il vise aussi « la formation, c'est-à-dire l'émancipation, du lecteur Eller »<sup>5</sup>.

Quel est son projet ? À la page 53, nous lisons :

[...] J'ai commencé à rédiger ces notes sur notre classe, qui s'adressent à toi, Pierre, non point tel que tu es aujourd'hui, non seulement parce que tu serais sans doute incapable de les lire et de t'y intéresser, mais aussi parce qu'elles ne sont pas encore en état d'être lues, qu'il faut attendre qu'elles soient terminées, corrigées, ce qui peut prendre assez longtemps.<sup>6</sup>

Le déterminant « ces » remplit une fonction déictique. Ici, nous pouvons donc nous demander si ces notes ne sont pas justement celles que le lecteur tient entre ses mains. Comme elles sont destinées à Pierre, nous pouvons aussi nous interroger si la présence du lecteur n'est pas intrusive. Ces notes « ne sont pas encore en état d'être lues », pourtant le lecteur est en train de les lire. Le narrateur présente ces notes comme étant inachevées : veut-il nous donner l'impression d'une écriture du premier jet ? Les corrections que le narrateur doit apporter à son travail peuvent « prendre assez longtemps ». Ce long moment ne correspondrait-il pas au temps de notre activité de lecture ?

De quoi parlent précisément les notes citées ci-dessus ? Vernier se lance dans la description de la journée du 12 octobre 1954. Son projet initial est de livrer « une description littérale, sans intervention de [son] imagination, un simple enregistrement de faits exacts »<sup>7</sup>. Rapidement, il se rend compte que ce projet n'offre pas « une représentation suffisante »<sup>8</sup> :

[...] 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 vérifier [...].<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.162.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>3</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.95.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>6</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.53.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.54.

Vernier aurait voulu proposer une copie exacte, objective et fidèle de la réalité à l'intérieur d'une « zone, d'une durée si bien jalonnée »<sup>1</sup>. Toutefois, il nous fait comprendre assez promptement que son imagination va intervenir dans le processus de l'écriture. De nombreuses représentations mentales sont impossibles à prouver « devant un enquêteur impitoyable »<sup>2</sup>. Qui est donc cette personne qui ne fait guère preuve d'indulgence ? Le lecteur ? Ce qui le motive à écrire est essentiellement « le nombre remarquable de relations familiales assez proches, disons, en gros, de relations extra-scolaires »<sup>3</sup> entre les élèves et leurs professeurs. Pensons au titre : *Degrés*, « qui est marqué par le passage de l'aventure individuelle à l'aventure collective »<sup>4</sup>. « [...] Dans le titre il y a une micro-grammaire, et une micro-grammaire énormément grossie »<sup>5</sup> : quelle est la signification de *Degrés* ? Cet ouvrage marque l'intérêt naissant de Butor pour le « pluriel »<sup>6</sup> : « [...] J'ai voulu [...] raconter des masses d'aventures, des organisations d'aventures à l'intérieur desquelles chaque aventure individuelle puisse être considérée comme un détail [...] »<sup>7</sup>.

*Tel est donc le programme annoncé.*

Littéralement, un « degré » est la marche d'un escalier. Figurativement, ce mot peut désigner différentes réalités : une unité de mesure - chacune des positions intermédiaires dans un ensemble hiérarchisé - l'intensité, etc. Le texte fait mention par exemple du « degré d'alcool »<sup>8</sup>. Nous pouvons aussi penser aux degrés de parenté, c'est-à-dire au nombre de générations qui séparent les membres d'une famille, ou bien encore aux degrés de comparaison.

Tout comme dans *La Modification*<sup>9</sup>, le titre de ce nouveau roman butorien apparaît lui aussi à l'intérieur de l'ouvrage :

M. Hutter, le professeur d'allemand, est à l'autre bout de l'étage, avec ses troisièmes. Je sais maintenant le degré de sa parenté avec son homonyme Francis Hutter [...].<sup>10</sup>

Dès la première partie du livre, le narrateur ne cache pas l'attention qu'il accorde aux relations de parenté :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.9.

<sup>5</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>8</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.289.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.305/ 130. | Dans *Degrés*, il y a quelques clins d'œil adressés à *La Modification* : la présence symbolique du *Guide bleu*, « la mise en question de la tradition ecclésiastique » ou bien encore le rêve d'Alain Mouron.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.34. | Autres apparitions du terme : p.63 – 68 – 89 – 114 – 119 – 141.

J'ai appris par M. Hutter lui-même, amusé par l'intérêt que je porte aux relations de parenté à l'intérieur de cette classe, que sa grand-mère paternelle s'appelait Cormier, Régine Cormier, et qu'il est donc possible qu'il y ait quelque lien de ce côté-là entre le jeune Jean-Pierre et lui [...]. Il m'a promis de faire des recherches. Il sera curieux, si cette enquête mène à quelque chose [...].<sup>1</sup>

*Degrés* va donc vibrer au rythme des recherches et des relations de parenté<sup>2</sup>, mais pas seulement. Dans *Le pacte romanesque*, Jongeneel écrit :

Comme les figures dans un kaléidoscope, les personnages se groupent peu à peu en d'autres constellations, selon la proximité de leurs domiciles, la place qu'ils occupent dans la classe, les timbres qu'ils collectionnent, les troupes scouts dont ils font partie, les coiffeurs et les dentistes où ils se font couper les cheveux et soigner les dents.<sup>3</sup>

Lorsque nous plongeons notre regard dans un kaléidoscope, nous constatons que le fond est occupé par des fragments mobiles de verre coloré qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires, produisent une infinité de dessins symétriques. Dans *Degrés*, nous verrons que le narrateur adopte la même méthode en essayant de rapprocher les personnages selon différents critères qui au début de son projet n'entrent pas forcément en ligne de compte.

Pour Vernier, *Degrés* s'avère aussi l'occasion de resserrer ses liens familiaux, il mentionne « cette relation si particulière, si curieusement intime qui naît de ce texte [qu'il écrit pour Pierre] »<sup>4</sup>. Notons au passage que Vernier ne désigne que très rarement son projet comme étant un livre ; il préfère parler de notes ou bien d'un texte. À la page 100, il désigne même son projet comme étant une « description »<sup>5</sup> ou un « essai de description »<sup>6</sup>. Il s'agit même de « [sa] description »<sup>7</sup>. Cette qualification n'est nullement anodine. Dans un roman traditionnel, la description est une pause dans le récit, pendant laquelle l'auteur décrit par exemple le contexte où se déroule l'action. Ici, Vernier désigne l'ensemble de son projet comme étant une description. Souvenons-nous que dans le Nouveau Roman, l'avènement de la description est proclamé au détriment de l'intrigue. *Degrés* est le résultat d'une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.67. | « Comme j'ai commencé cette description en vous prenant par groupes de trois, rangés selon l'étroitesse décroissante des relations de parenté qui les constituent [...]. »

<sup>3</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.102.

<sup>4</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.60.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.141. | Un essai est une action entreprise en vue de réaliser quelque chose, sans être sûr du résultat. Nous pouvons aussi penser à un essai comme ouvrage regroupant diverses réflexions.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.114.

« opération »<sup>1</sup>, dans laquelle Vernier met en œuvre des moyens précis pour atteindre un résultat imaginé. À la page 131, il préfère même parler d'une « enquête »<sup>2</sup>. Dans la mesure où ce terme renvoie à l'étude d'une question faite en réunissant des témoignages et des expériences, son projet adopte un caractère quasi scientifique.

De combien d'élèves est-il précisément question ? Trente et un élèves<sup>3</sup>. N'oublions pas les onze professeurs. Vernier aimerait « faire le portrait de chacun d'entre [eux], situer chacun d'entre [eux] à l'intérieur du mouvement scolaire »<sup>4</sup>. Non seulement il doit axer « le foyer de l'objectif »<sup>5</sup> sur les déplacements du groupe, mais aussi sur chaque élément de ce même groupe. Butor aimerait que l'on « puisse isoler soit la journée d'un élève, soit la journée d'un professeur, soit tel ou tel programme scolaire... »<sup>6</sup> et de cette manière chaque aventure individuelle pourrait être comparable à un roman<sup>7</sup>.

« Dans *Degrés* le professeur fait le travail d'un détective, mais il n'a pas le costume du détective »<sup>8</sup> : le narrateur ne doit pas uniquement s'intéresser à ce que les élèves font pendant son cours, mais également pendant le cours des autres professeurs. Prenons l'exemple du cours d'espagnol. Vernier « ignore tout de l'espagnol »<sup>9</sup>. Comment peut-il alors livrer une description de cette leçon ? Comme cette langue érige une barrière au bon fonctionnement de son projet, il devrait « étudier sérieusement tout ce que l'on peut y apprendre »<sup>10</sup> et il finit par se mettre « à étudier comme un élève »<sup>11</sup>. Néanmoins, « Vernier succombe parce qu'il échoue en tant que lecteur, ne réussissant plus à absorber le nombre croissant de textes qu'il lui faudrait posséder pour pouvoir donner une “description suffisante” »<sup>12</sup>.

Soulignons que l'écrit de Vernier respecte scrupuleusement « un certain ordre et [...] certaines formes et organisations »<sup>13</sup>. Il ne s'agit guère de notes prises au hasard. Non, tous les éléments sont agencés de manière cohérente et se combinent d'une manière particulière.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.142.

<sup>7</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.13.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.231.

<sup>9</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.63.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.250.

<sup>12</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.117.

<sup>13</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.82.

Il veut décrire la classe dans « tout son volume »<sup>1</sup>. Cela ne nous rappelle-t-il pas l'un des critères majeurs des productions des Nouveaux Romanciers ? Que cherche Vernier précisément ?

[...] De telle sorte qu'en toi pourra naître une nouvelle conscience, et que tu deviendras apte à ressaisir justement cette énorme masse d'informations qui circule, à l'intérieur de laquelle [...] tu te meus ignorant, emporté,  
Qui glisse sur toi, qui se gâche, se perd, et se contredit, qui glisse sur nous tous, sur tous tes camarades et tous tes maîtres qui s'ignorent mutuellement, qui glisse entre nous et autour de nous.<sup>2</sup>

L'inconsistance de la mémoire humaine pousse Vernier à s'engager dans ce projet dans lequel il met en évidence « l'énorme masse d'informations » dans laquelle nous nous engouffrons au quotidien. Cette quantité importante de matière est bien celle que nous retrouvons dans les pages de *Degrés*. Le lecteur doit lui aussi prendre conscience de la complexité du monde extérieur. Cette matière *glisse* aussi *sur nous* et se retrouve juste partiellement dans la « masse de pages »<sup>3</sup> écrite par Vernier.

Nous apprenons que la clé de voute autour de laquelle tout s'organise est une « leçon pivot sur la découverte et la conquête de l'Amérique »<sup>4</sup> lors de laquelle il remonte jusqu'aux origines en évoquant les peuples des « Incas, Mayas [et des] Aztèques »<sup>5</sup> : « le monde n'était pas comme on croyait »<sup>6</sup>. Il en est de même pour la littérature, qui finalement n'est pas comme on le croyait. « Le point de départ »<sup>7</sup> du projet littéraire de Vernier est donc cette « heure de classe [qui] traverse tout le livre »<sup>8</sup> :

[...] Aujourd'hui je voudrais vous rappeler de quelle façon s'est produit cet événement tellement important, cette multiplication par deux soudainement des dimensions de l'univers, la découverte et la conquête de l'Amérique...<sup>9</sup>

Avant la découverte de Christophe Colomb<sup>10</sup>, la population terrestre ne peut s'imaginer un territoire autre que celui de l'Europe. Voilà pourquoi la découverte de l'Amérique ébranle fortement la vision du monde et « l'Europe exploite »<sup>11</sup> sans perdre de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.361.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.62. | À cette époque-là, Butor n'est pas encore allé en Amérique.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.135.

<sup>9</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.66.

<sup>10</sup> D'autres navigateurs sont cités dans *Degrés* : Diaz, Marco Polo, Vasco da Gama ou bien encore Améric Vespuce.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.230.

temps toutes les richesses de ce nouveau monde. Un commentaire autoréflexif ne se cache-t-il pas derrière la citation ci-dessus ? Avant l'avènement du Nouveau Roman dans les années soixante, le lecteur ne peut concevoir une littérature différente de celle qui est en vigueur depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Le roman traditionnel repose sur un système bien réglé. Après Balzac, Flaubert ou bien encore Zola, qui pourrait bien dépoussiérer et secouer l'univers littéraire ? Longtemps sans réponse, ce mystère semble s'éclaircir au XX<sup>e</sup> siècle : Proust, Kafka, les Surréalistes, les Nouveaux Romanciers... *Tant de voyages en terres inconnues*. La littérature ouvre ses portes à la nouveauté. Butor aussi est à la recherche de « formes effervescentes »<sup>1</sup>.

Est-ce un hasard si le Nouveau Monde s'inscrit au centre d'un nouveau roman ? Lors de « son premier débarquement aux îles des nouvelles Indes »<sup>2</sup> – motivé par l'or et la colonisation de nouvelles terres pour agrandir l'empire espagnol – Colomb doit faire face à des « périls inconnus »<sup>3</sup>. Le lecteur n'est-il pas aussi confronté à de nouveaux pièges redoutables lors de cette expédition littéraire ? Butor lui-même confirme que *Degrés* « est un peu monté comme un piège »<sup>4</sup>. Au bord de la *Santa Maria*<sup>5</sup>, Colomb met le cap sur l'Amérique. Le succès de cette incroyable odyssee n'est pas garanti. *Nouvelle littérature, nouveaux problèmes*. Identiquement, le lecteur se trouve à bord d'un navire qui menace de chanceler sous le poids de la nouveauté. Or, c'est au moment où il se croit perdu que le lecteur « est au plein milieu du livre »<sup>6</sup>.

Pourquoi Vernier choisit-il le 12 octobre 1954 comme point de départ au projet qui doit apporter une « transformation »<sup>7</sup> dans sa vie ? Cette date correspond à l'anniversaire de son neveu Pierre Eller et à celle de la découverte de l'Amérique qui remonte au 12 octobre 1492. La structure et la cohésion de *Degrés* reposent sur cette leçon et les événements qui l'entourent. Comme le narrateur souhaite marquer les esprits de ses élèves, il a « prévu des lectures »<sup>8</sup> : *La Description du Monde du sieur Marco Polo*, aussi appelé *Livre des Merveilles*<sup>9</sup>, et un extrait des *Essais* de Montaigne intitulé « Des Coches ». Ces auteurs « fourniss[ent] [à

---

<sup>1</sup> BLANCKEMAN, *op.cit.*, p.155.

<sup>2</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.149.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.136.

<sup>5</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.149. | Il s'agit de l'un des trois navires ayant permis à Colomb de traverser l'Atlantique.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.136.

<sup>7</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.175.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.318.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.133.

Butor] une couleur stylistique tout à fait reconnaissable »<sup>1</sup>. À l'avant-dernière page du roman, nous lisons :

... mais ses contemporains, qui adoptaient les fables les plus grossières, ne crurent point les vérités que Marc Paul annonçait. Son manuscrit resta longtemps ignoré ; il tomba entre les mains de Christophe Colomb et ne servit pas peu à le confirmer dans son espérance de trouver un monde nouveau qui pouvait rejoindre l'Orient et l'Occident...<sup>2</sup>

L'esprit des êtres humains est souvent étriqué et ils refusent de considérer tout ce qui pourrait signifier un changement dans leur quotidien. Les coutumes, la tradition, les règles. L'entêtement borné de l'homme l'empêche bien des fois de voir pourtant les évidences qui se promènent sous son nez. Colomb<sup>3</sup>, un homme différent parmi des milliers, a dû tomber sur le manuscrit de Marco Polo pour enfin donner une suite à ses idées : la découverte de Colomb provoque « un élargissement vertigineux de la vision du monde »<sup>4</sup>. Ce passage est autoréflexif dans la mesure où les œuvres des Nouveaux Romanciers sont initialement considérées comme « un attentat » à la littérature et quelques années plus tard, elles suscitent l'intérêt d'une grande partie de la critique littéraire. Dällenbach déclare :

[...] De proche en proche et de liaison en liaison, son récit se muera en une nouvelle « Description du Monde » et [...] la classe de lycée, par degrés, s'ouvrira sur Paris, la France, l'Europe, l'Univers et l'Histoire.<sup>5</sup>

*Degrés* est une porte ouverte sur le monde. *La Description du Monde du sieur Marco Polo* s'inscrit en parallèle à la « description de la classe du sieur Vernier ». Grâce à la littérature, la géographie ou bien encore l'histoire, *Degrés* nous propose un voyage à travers le monde et accentue simultanément l'importance de l'éducation grâce à laquelle les élèves accèdent aux connaissances.

Intéressons-nous au texte de Montaigne. Dans le commentaire précédant « Des Coches », Claude Faisant certifie que « le refus de l'art est encore une forme d'art »<sup>6</sup>. De même, le Nouveau Roman est encore une forme de littérature. Un anti-roman ne peut-il pas être considéré comme une forme de roman ? Dans « Des Coches », Montaigne écrit :

---

<sup>1</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.149.

<sup>2</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.388.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume 1, op.cit.*, p.221. | À la question « Quel est votre personnage historique favori ? », Butor répond : Christophe Colomb.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.128.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.38.

<sup>6</sup> MONTAIGNE, Michel, *Essais*, Bordas, Paris, 1967, p.171.

Si nous concluons bien de notre fin [...] cet autre monde ne fera qu'entrer en lumière quand le nôtre en sortira.<sup>1</sup>

Comprenons que le Nouveau Roman n'acquerra que toutes ses lettres de noblesse quand nous serons sortis de l'ère du roman traditionnel. Il est nécessaire que l'un se retire pour que l'autre puisse briller. Selon Montaigne, le Nouveau Monde se trouve encore dans sa première phase de développement :

Notre monde vient d'en trouver un autre [...] non moins grand, plein et membru que lui, toutefois si nouveau et si enfant qu'on lui apprend encore son a,b,c [...].<sup>2</sup>

La littérature est perpétuellement en mouvement et *Degrés* en est la preuve, car il y a « une organisation stable qui se met en mouvement »<sup>3</sup>. Cet extrait nous rappelle que dans les années soixante, nous venons aussi de trouver « un nouveau monde » : le Nouveau Roman. Celui-ci n'a strictement rien à envier à la littérature du passé. Il est tout aussi solide et puissant. Toutefois, il est encore ce « nouveau-né balbutiant » qui doit se développer. Pour l'instant, il se trouve encore à un état primaire de sa croissance où il apprend encore les fondements de sa culture. Dans cette perspective, le Nouveau Roman n'est certainement pas le dernier point d'ancrage de la littérature. L'avenir est rempli de surprises. Jongeneel aborde une autre facette intéressante de ce texte :

Dans son essai « Des Coches », Montaigne dénonce la suite désastreuse qu'a eue l'expédition de Colomb : la colonisation du continent américain, qui aboutit bien vite à une « ruée vers l'or ». La concupiscence, la cruauté et l'orgueil aveugle des envahisseurs furent cause que la nouvelle découverte ne profita ni aux Européens ni aux indigènes.<sup>4</sup>

D'un côté, Vernier aborde les fabuleuses découvertes de Marco Polo et de Colomb, mais d'un autre, celles-ci sont souillées par le comportement indigne de l'homme, qui sème le chaos et la destruction sur son passage. En tant que lecteur, il faut donc bien faire usage de son esprit critique pour étudier l'histoire analytiquement. *Attention à l'aveuglement.*

La conquête de l'espace fragmenté de cette journée du 12 octobre 1954<sup>5</sup> ne se fait point sans quelques difficultés. Vernier se pose de nombreuses questions. Comment combattre l'impossibilité de tout savoir ?

Au milieu de ces quelques points bien solides, s'introduit immédiatement un élément d'irréversible incertitude qu'il n'est possible d'atténuer qu'en multipliant les références,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.172.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.172.

<sup>3</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.15.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.129.

<sup>5</sup> Pierre Vernier commence à écrire le 12 octobre 1954.

qu'en précisant de plus en plus les situations, qu'en éclairant les uns après les autres les champs de probabilités.<sup>1</sup>

Vernier se base sur quelques informations dont il ne doute absolument pas. Afin d'atténuer les zones de « flottement »<sup>2</sup>, il ne cesse de renvoyer aux faits. Voilà comment il espère rendre ses descriptions de plus en plus véridiques. De ce fait, les descriptions s'attardent de plus en plus sur les détails. Pensons à l'esthétique du Nouveau Roman.

Assez rapidement, nous constatons que Vernier délaisse quelque peu son rôle de professeur au profit de son nouveau statut d'écrivain :

Si je ne suis pas intervenu, c'est [...] parce que j'avais déjà commencé la rédaction de ces notes, et que je prenais donc un intérêt nouveau au comportement de tes camarades, à leur jeu que je ne voulais pas troubler.<sup>3</sup>

Les élèves deviennent des acteurs, mais à leur insu. Ils n'en ont pas conscience. Comme Vernier ne veut pas altérer leur comportement habituel et sous peine qu'ils veuillent « tenir une plus grande place à l'intérieur du livre »<sup>4</sup>, son projet doit rester secret. Pourtant, à présent, il les regarde « tout autrement »<sup>5</sup>. En peu de temps, son entreprise d'écriture empiète sur la préparation de ses leçons. Vernier est confronté à « des moments de flottement fort pénibles »<sup>6</sup> pendant ses cours. Il n'a pas « l'habitude d'improviser »<sup>7</sup>. *Degrés* n'est pas le produit d'une improvisation. Précisons que lui aussi joue un rôle à l'intérieur de son récit : « je me dédoublais en quelque sorte »<sup>8</sup>. Étant donné que son projet littéraire occupe tout son esprit, peut-il encore être fidèle à lui-même pendant les moments où il est en classe ? La réponse est clairement négative. Non seulement il est le professeur et l'écrivain, mais il devient aussi un personnage. Son rôle est même triple.

*Degrés* est aussi une course contre le temps et l'oubli :

Quelque hâte que j'aie de mettre sur le papier ce que je sais, ce que j'ai vu, ce que je me représente clairement et qui risque de s'effacer, de se troubler [...].<sup>9</sup>

Plus le temps passe et plus nos souvenirs s'estompent. Vernier voyage constamment entre le « présent intermédiaire » et « la présence de ce passé dont il s'agit »<sup>10</sup>. L'écriture et

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.253.

par corrélat la littérature, sont nos armes les plus puissantes contre cette lutte qui semble perdue d'avance. L'emploi du verbe « se représenter » nous indique que même si Vernier souhaite livrer une description au plus proche de la réalité, sa subjectivité filtre sa vision du monde. Le projet de Vernier est « si nouveau et si harassant »<sup>1</sup>, qu'à certains moments, il devient même « profondément tyrannique »<sup>2</sup>. Il est intéressant que le projet d'un personnage (Vernier) d'un Nouveau Romancier (Butor) soit qualifié de « nouveau ». À côté du souffle d'originalité qui anime ce projet, il s'agit d'un travail long et épuisant. Il assujettit le personnage principal à ses exigences. La naissance de ce projet coutera la vie à Pierre Vernier.

Penchons-nous à présent sur les œuvres d'art rapportées dans *Degrés*. Dans *Le livre et ses miroirs*, nous lisons :

« On vous jugera sur votre Culture »<sup>3</sup> annonce une réclame de l'Institut culturel français. Il convient de prendre ce jugement au sérieux. Mais comment connaissons-nous ce dont nous avons à répondre si nous ignorons la manière dont notre culture informe le réel ? Pour en prendre conscience, il importe d'en appeler aux « textes canoniques » qui médiatisent notre patrimoine culturel.<sup>4</sup>

Voilà ce que l'on pourrait considérer comme le vaste programme de *Degrés*, livre dans lequel Butor « affiche ses origines intertextuelles en combinant une pluralité de textes dialoguant ensemble »<sup>5</sup>. Rappelons tout de même que la citation est « un élément perturbateur, un corps étranger qui creuse des trous dans le texte »<sup>6</sup>. Ces déchirures du récit nous invitent à redécouvrir les textes cités et à tisser des liens avec le texte citant. *Lecteurs, soyez actifs ! Votre collaboration est requise*. Plus il y a d'ouvertures dans le texte et plus le lecteur est invité à s'engager dans son activité. Or qu'est-ce que *Degrés* sinon un « assemblage de fragments textuels hétéroclites »<sup>7</sup> ?

Avant de se lancer dans la rédaction de *Degrés*, Butor s'est plongé dans la lecture de nombreux ouvrages : lectures professorales, lectures littéraires, lectures infra-littéraires

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.371.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, *op.cit.*, p.41.

<sup>5</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.10. | Comme nous l'avons vu, l'intertextualité joue déjà un rôle dans *La Modification*, mais d'une manière plus discrète.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.143.

(manuels de l'enseignement), lectures paralittéraires (revues de comics et de science-fiction)<sup>1</sup>.

Les renvois systématiques à l'art ne sont donc pas surprenants :

Il y a de constantes références à la littérature et en particulier à la littérature scolaire : aux livres qu'utilisent ces élèves et ces professeurs. Certains passages sont cités, les illustrations décrites. Je me suis servi de livres réels, qui ne sont pas nommés, mais que les gens pourront reconnaître.<sup>2</sup>

Le choix des auteurs cités dans *Degrés* n'est guère innocent et le rôle de la citation apparaît dans toute sa splendeur. Les citations octroient au livre « une organisation de couleurs différentes, de plans différents et même d'époques différentes »<sup>3</sup> :

Donc on a des couleurs qui sont bien tranchées. C'est très net dans *Degrés*, par exemple, quand je cite des textes, on reconnaît que c'est Marco Polo, Montaigne, Racine, etc. C'est comme si c'était du rouge, du vert ou du bleu.<sup>4</sup>

*Mondrian et ses carrés de couleur*. Butor note aussi ceci à propos de la citation :

[...] De toute façon elle est détachée, c'est-à-dire qu'elle est donnée comme le moment d'un autre texte qui se prolonge en avant et en arrière. Elle est donc toujours le croisement de deux textes.<sup>5</sup>

Le passé se mélange au présent de l'œuvre. Les textes se croisent et se décroisent au détour d'une page. Cette rencontre aboutit toujours à un nouveau constat sur l'œuvre littéraire en présence qui se transforme au contact du passé. Qui parle ?

Le livre est fait pour déplacer le niveau de l'écriture romanesque ; les éléments combinés ne sont plus des mots, mais déjà des textes. Les mots se montrent comme étant les mots des autres, et c'est la combinaison de ces biens d'autrui qui est mon travail propre.<sup>6</sup>

Dans *Degrés*, Butor est essentiellement un compositeur : il agence un tout à partir de plusieurs éléments. Les citations contribuent à « émietter et à briser »<sup>7</sup> le récit. Malgré des morceaux différents les uns des autres, il doit trouver un moyen de cimenter l'unité du livre<sup>8</sup>.

Dällenbach souligne ceci à propos des œuvres rapportées dans *Degrés* :

En donnant la parole à ces témoins d'une vérité qu'ils énoncent parfois à mots couverts, ou malgré eux, l'on percera à jour l'idéologie dont se nourrit, par-delà notre enseignement notre

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.162.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.302.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.46.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.94.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.98-99.

<sup>7</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.135.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.120.

civilisation tout entière. D'où l'importance des citations dont le choix de l'assemblage constitue à eux seuls une vision du monde et comme un nouveau livre dans le livre.<sup>1</sup>

Les œuvres littéraires sont de fidèles témoins du passé. Le choix des citations et de l'ordre dans lequel elles apparaissent dans le livre est très important. Quelle est la vision du monde que Butor nous propose dans *Degrés* ?

Étudions à présent les œuvres principales qui figurent dans *Degrés* et analysons dans quelle mesure elles s'inscrivent dans le contexte de l'autoréflexivité. Le lecteur n'est point étonné en découvrant que les citations se trouvant dans *Degrés* proviennent de différents horizons. Dällenbach observe ceci :

Il est vrai que les textes empruntés aux diverses périodes de la littérature [...] fournissent avec leurs traductions, des couleurs stylistiques immédiatement reconnaissables [...]. Mais ce qu'il y a lieu de remarquer, c'est que ces facettes, loin de rester isolées, jouent les unes avec les autres et suggèrent, par leur rapprochement, d'autres possibilités d'interprétation.<sup>2</sup>

À présent, essayons d'établir des réseaux communicationnels entre les citations et *Degrés*. « [Les œuvres d'art] ont l'avantage d'avoir une double nature, d'être à la fois des objets et des signes », déclare Roudaut. Voyons de quelle manière ces signes guident le lecteur.

L'humaniste François Rabelais<sup>3</sup> est l'un des premiers auteurs qui apparaît dans *Degrés*. L'humanisme – dans lequel le monde est profondément habité par l'homme, qui est au centre de tout – est un courant qui se développe aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe. Dans la conception humaniste, l'écrivain a pour mission de révéler le secret de l'univers à ses semblables. Le Nouveau Romancier ne prend-il pas le contre-pied de cette théorie en délogeant l'homme du noyau de l'univers ? À présent, l'écrivain n'est plus le dépositaire du secret de l'œuvre. Le Nouveau Romancier est la parfaite antithèse du romancier humaniste, car il est celui qui dissimule le sens et non plus celui qui le révèle. Dans le courant humaniste, l'éducation joue un rôle fondamental. L'homme doit être éduqué. Lors d'un cours, le professeur Jouret interroge ses élèves sur un extrait concernant l'éducation : « la lettre de Gargantua à Pantagruel »<sup>4</sup>. Gargantua désire ardemment que son fils Pantagruel s'engage dans une éducation humaniste, se focalisant entre autres sur les langues, l'arithmétique, la géométrie,

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, op.cit., p.71.41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, op.cit., p.223. | Rabelais et Balzac sont les auteurs en prose favoris de Butor.

<sup>4</sup> BUTOR, *Degrés*, op.cit., p.10.

l'astronomie, la médecine et la biologie. Vaste programme. L'ouvrage est certes rédigé en français, mais les élèves éprouvent des difficultés de compréhension :

Alain Mouron [...] s'était mis dans un coin derrière son cousin Michel, n'écoutait pas ce que l'aumônier disait sur la messe, avait ouvert sur ses genoux le Rabelais complet qu'on lui avait prêté et il continuait d'y lire sans y comprendre grand-chose, mais passionné, les chapitres de la fin du tiers livre concernant l'herbe pantagruélien.<sup>1</sup>

*Contresens intéressant.* Le texte de Rabelais est difficilement compréhensible pour Alain Mouron. Pourtant, celui-ci le passionne. Considérant l'ensemble de *Degrés*, il s'agit de l'une des rares fois où un personnage manifeste de l'intérêt pour la lecture. Généralement, les élèves s'empressent de terminer leurs devoirs, ce qui n'est guère le cas d'Alain. Or, à quoi sert la lecture s'il n'en saisit pas le sens ? Dans ces quelques lignes, ne sommes-nous pas en présence d'une critique de l'enseignement à la française ? Dans un entretien, Butor explique qu'« il y a une organisation stable [dans *Degrés*] qui est la structure de l'enseignement secondaire français »<sup>2</sup>. Cependant, il ajoute que celle-ci est « en train de se détruire, de se dégrader »<sup>3</sup>. La citation de Rabelais « exerce ainsi une fonction dénonciatrice »<sup>4</sup>.

Dällenbach écrit à propos de *Gargantua, Pantagruel* et du *Tiers-Livre* :

[...] [Il s'agit d'un] texte sur l'éducation devenu lui-même matière d'enseignement pour éclairer les rapports entre enseignants et enseignés et dénoncer une pédagogie qui élude les vraies questions, maintient les pires tabous et nie en fait ce qu'elle affirme en droit.<sup>5</sup>

Ces caractéristiques ne pourraient-elles pas s'appliquer à l'enseignement de manière générale ? Butor nous fait bien comprendre que nous devons perpétuellement opérer à une mise à jour de notre système scolaire. La société évolue et l'enseignement doit suivre le même mouvement et non rester ancré dans un passé de plus en plus désuet.

Quelles sont donc ces vraies questions ? Lors de son cours de littérature, Jouret donne le devoir suivant à ses élèves : « Que pensez-vous des idées de Rabelais sur l'éducation ? comparez l'enseignement actuel avec celui que combat Rabelais et avec celui qu'il propose »<sup>6</sup>. Butor ne souhaite-t-il pas que le lecteur se penche lui aussi sur cette question ? L'œuvre de Rabelais incite le lecteur à s'intéresser à la question de l'éducation et dénonce en même temps l'enseignement secondaire du lycée Taine, qui se transforme « en un exemple de mauvaise

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.273.

<sup>2</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.47.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.43-44.

<sup>6</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.184.

éducation »<sup>1</sup>. Dans *Degrés*, Butor ne cesse « de mettre systématiquement en scène le vocabulaire de l'enseignement secondaire, dont la signification précise, la plupart du temps nous échappe, bien qu'il constitue une sorte de subculture commune »<sup>2</sup>. À quel moment remettons-nous en question cette culture particulière ? Rarement. Nous nous contentons d'acquiescer. Jongeneel écrit :

À l'exemple de Gargantua, qui s'avoue plus ignorant que son fils et l'incite à le dépasser en science et en vertus, Vernier encourage son lecteur futur à se dégager des « ténèbres » où présentement il se débat encore [...].<sup>3</sup>

Ainsi, nous comprenons que le lecteur ne devrait pas se contenter de rester figé à un stade précis de son éducation. N'est-ce pas la seule et unique solution pour quitter les ténèbres et entrevoir la lumière de la connaissance ?

L'éducation valorisée par Gargantua est utopique dans la mesure où il est impossible pour l'être humain d'accéder à « tous les métaux cachés au ventre des abîmes »<sup>4</sup>. L'intellectualisation de toutes les connaissances est inenvisageable. Cette lettre dirigée à Pantagruel ne figure pas par hasard dans *Degrés* dont l'éducation est le thème principal. Avec beaucoup de minutie, Butor nous propose la description d'une classe de seconde dans un lycée parisien des années cinquante. Vernier ne se lance-t-il pas dans un projet identique ? Dans ce contexte, la lettre de Gargantua prend tout son sens. Butor invite son lecteur à se poser des questions cruciales : Qu'est-ce qu'une bonne éducation ? Le système éducatif décrit dans *Degrés* est-il optimal pour l'élève ? Ne faudrait-il pas réformer le système scolaire ? À propos des citations issues de l'œuvre rabelaisienne, Dällenbach écrit :

La citation de Rabelais exerce ainsi une fonction dénonciatrice : elle accuse l'appétit de savoir apparemment désintéressé de la Renaissance de s'être mué en appétit de puissance et de servir les fins purement utilitaires d'une Europe qui exploite le monde.<sup>5</sup>

La fonction dénonciatrice apparaît de manière sous-jacente. Soulignons que dans la lettre de Gargantua, l'art n'est point nommé. La créativité ne mériterait-elle pas une place au sein de l'enseignement ? Les élèves du lycée Taine suivent un cours de dessin. Lors d'une leçon, ils sont invités à dessiner un portrait de Jules César :

Michel Daval a pris le fusain, a commencé à dessiner l'oreille de César, la pommette, la pointe du nez, le bandeau, tout à fait surpris du résultat, de l'absence totale de ressemblance entre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.130.

<sup>3</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.100.

<sup>4</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.112.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, p.47.

cette figure grimaçante qu'il suscitait, de plus en plus horrible et sarcastique, et le visage en plâtre de l'imperator qu'il regardait, s'est arrêté, ne sachant plus quoi faire.<sup>1</sup>

Le buste de l'imperator devient « grimaçant », « horrible » et « sarcastique ». En cours d'histoire où ils étudient la figure de Jules César<sup>2</sup>, les élèves n'éprouvent pas de grandes difficultés à accomplir des devoirs dits classiques comme la traduction. Or dès qu'il s'agit de faire preuve d'imagination et de créativité, la tâche se complique. Lors de ses entretiens, Butor affirme à plusieurs reprises que l'enseignement n'est pas adapté aux réels besoins des élèves.

À la page 48, le narrateur nous livre une autre description de César dans le cadre du commentaire d'une image figurant dans le livre d'histoire. Celle-ci s'intitule « la mort de César d'après Rochegrosse » :

[...] Cette tache noire d'où sortait un bras, ce devait être César ; et dans cet enchevêtrement de plis et de têtes, où trouver Brutus et Cassius ? En regardant de plus près, il a réussi à distinguer les poignards dans certaines mains [...].<sup>3</sup>

Notre livre ne se présente-t-il pas aussi comme un « enchevêtrement de plis et de têtes » ? Il y a tellement de personnages que parfois nous avons du mal à les distinguer les uns des autres dans cette atmosphère confuse. C'est comme s'ils jaillissaient du « néant » symbolisé par la tache noire. Comment se retrouver dans l'inextricable imbroglio formé par les relations de parenté ? Le lecteur doit considérer l'ouvrage « de très près » afin de distinguer les différentes parties repliées sur elles-mêmes. Dans un autre contexte, Jongeneel rappelle

[...] l'histoire du meurtre de César dans *Jules César* de Shakespeare, meurtre perpétré par son fils adoptif Brutus, [qui] contient elle aussi l'élément de la mort sacrificielle.<sup>4</sup>

Cette histoire présage donc aussi déjà la fin que Vernier connaîtra : il se sacrifiera au nom de l'écriture et « [mourra] en s'épuisant à la tâche »<sup>5</sup>. Condamné à ce dur « labeur »<sup>6</sup>, cette fin n'était-elle pas prévisible ?

En ce qui concerne les textes en langue grecque, citons *l'Odyssee* d'Homère, qui apparaît dans le cadre d'une discussion entre Michel Daval et son oncle René Bailly. Celui-ci, « avec un réflexe de professeur »<sup>7</sup>, s'empare de l'ouvrage qu'il tient entre ses mains :

*L'Odyssee*, poésie homérique, tome I, chants I à VII, traduction de Victor Bérard.

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.126-127.

<sup>5</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.13.

<sup>6</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.234.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.79.

Mais tu as d'excellentes lectures, mon garçon ! [...]

Eh bien, tu iras loin, mon garçon !<sup>1</sup>

L'œuvre homérique est mise en valeur par Bailly, qui prédit même un bel avenir à son neveu, qui « [ne parvient] pas à comprendre pourquoi son oncle, qui venait de le percer à jour, lui avait laissé ce volume qu'il a caché dans sa serviette avant de monter l'escalier »<sup>2</sup>. Il triche et son oncle le laisse faire. Dans *Degrés*, les professeurs conseillent régulièrement à leurs élèves de consulter les ouvrages en langue originale, M. Bailly aussi recommande cela à propos de *Macbeth*. Même le professeur de littérature, Jouret, consulte cette traduction :

L'oncle Henri s'est replongé dans la traduction de Victor Bérard [...] pestant comme à l'habitude contre le mauvais goût de celle-ci, tous ces maudits alexandrins blancs, se disant que, cette fois, il avait probablement forcé la dose, qu'il y aurait bien peu d'élèves, le lendemain matin, à avoir fait sérieusement cette préparation tout entière.<sup>3</sup>

Ce n'est pas la première fois que Jouret consulte la traduction de Bérard et qu'il fait le constat de ses défauts. Ici, Jouret se remet indirectement en question. Ses exigences à l'égard de ses élèves ne sont-elles pas trop élevées ? De nouveau, ce passage nous renvoie à la problématique de l'enseignement. Dällenbach confirme :

Son investigation, en effet, l'a conduit [...] à évaluer cette culture occidentale qui, malgré ses prétentions, ne représente elle-même qu'un type de projection visant à faire passer la réalité dans le discours dont on nous enveloppe dès l'enfance sans que nous cherchions à en éprouver la vérité.<sup>4</sup>

Dès son plus jeune âge, l'enfant est conditionné par l'éducation inculquée par les parents et les professeurs. Il ingurgite l'information sans la remettre en cause. Personne ne « cherche à en éprouver la vérité ». En d'autres termes, l'éducation est un mécanisme bien huilé, mais il sonne creux.

En 1960, Maria Craipeau interroge Butor sur son intention esthétique dans *Degrés* :

Dans *Degrés*, j'ai voulu montrer notre culture. Lorsqu'on compare les connaissances à notre portée à celles à la portée d'un homme du XIX<sup>e</sup> siècle, on se rend compte combien elles sont énormes. Tant de choses, tant de gâchis... Ces connaissances qu'on sert aux élèves, sans aucune corrélation, sans qu'ils soient en mesure de comprendre, d'assimiler... J'ai voulu que le lecteur en prenne conscience. Je ne sais pas quel est le remède – nous ne sommes plus au temps de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.40-41.

précepteurs, au temps d'Émile, nous avons affaire à un système – j'ai voulu montrer le système.<sup>1</sup>

La culture est l'ensemble des structures sociales et des manifestations intellectuelles, artistiques, religieuses qui définissent une civilisation, une société par rapport à une autre. Au fil des siècles, l'ensemble des connaissances ne fait qu'augmenter et l'être humain est confronté à une matière de plus en plus dense. Butor a un goût amer, un sentiment tenace de gâchis, car le système éducatif ne propose pas un programme cohérent dans lequel il y aurait des connexions entre les différents savoirs. Chaque leçon, chaque discipline se présente comme un bloc isolé. Pourquoi ne pas placer ses cubes les uns à côté des autres et les faire jouer ensemble à la façon de Mondrian<sup>2</sup>, peintre par lequel Butor est « fasciné »<sup>3</sup> au moment de la rédaction de *Degrés* ? Butor cite Émile. Pourquoi ne pas penser à Montaigne et à *De l'Éducation des enfants* ? Les professeurs préconisant un apprentissage à l'entonnoir ne cessent de *criailler* aux oreilles des enfants. Butor ne propose pas de solution miracle dans son roman. Il souhaite juste rendre visible le système qui gouverne l'enseignement. Citons Jongeneel :

[...] Le narrateur ne se considère que comme un simple intermédiaire, qui, tel le précepteur idéal, transmet des connaissances à son élève/lecteur [...].<sup>4</sup>

Vernier devient un instituteur particulier en charge de l'éducation de son neveu, mais aussi de la nôtre. Jongeneel le désigne presque comme un simple instrument au service de l'éducation. Effectivement, il le devient.

Passons maintenant à la représentation de la littérature italienne dans *Degrés*. Dans le cadre de son cours, le professeur Bonnini étudie *La Divine Comédie*. Il s'agit d'un poème de Dante publié entre 1313 et 1321<sup>5</sup>. Ce poème est subdivisé en trois parties : « L'Enfer », « Le Purgatoire » et « Le Paradis ». L'épouse de M. Bonnini se trouve dans un état critique, elle est même au seuil de la mort. Le sort réservé à Clara Bonnini semble être le même que celui de Béatrice, l'amante de Dante, frappée par le funeste destin et précipitée dans le trépas. Dans la mesure où M. Bonnini va perdre la femme qu'il chérit, il représente le double de Dante. Les deux partagent la même souffrance. Son état de détresse et de fatigue émotionnelles est symbolisé par ses « yeux de plus en plus cernés »<sup>6</sup>. Son inquiétude est telle qu'il lui est

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.131-132.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.146. | Butor déclare à propos de *Degrés* : « Le livre est fait par cubes ».

<sup>3</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.15.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.99.

<sup>5</sup> DANTE, Alighieri, *La Divine Comédie* (2001), Larousse, 2009 pour la présente édition, p.17.

<sup>6</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.179.

impossible de se reposer. Un tourment indicible s’empare de tout son être. Même devant ses élèves, il ne peut dissimuler cette affliction :

Il ne les écoutait pas ; il lisait pour lui-même : *Figliuol moi, disse il maestro cortese...*, comme si c’était un voyage dont il se souvenait et une grande partie de ceux qui étaient dans sa classe, suspendus à ses lèvres et à ses regards perdus, l’écoulaient se plaindre ainsi devant eux, par l’intermédiaire de Dante.<sup>1</sup>

M. Bonnini se trouve dans un état de désarroi amer. Ses sentiments interfèrent dans ses cours. Dante devient le porte-parole de sa déchirante agonie. La littérature permet à M. Bonnini de se livrer à des lamentations et simultanément d’apaiser le martyr du malade. Quand pourra-t-il « lire à nouveau ces vers à sa femme »<sup>2</sup> ? Le lecteur a l’impression que l’univers de la réalité fusionne avec celui de la littérature.

Dans *La Divine Comédie*, Dante vagabonde à travers des contrées inconnues. Le thème du voyage est très important même si celui-ci nait du rêve. Vernier semble marcher sur les pas de Dante et rejoint même « L’Enfer ». La rédaction de son ouvrage le mène tout droit à la mort. D’après Butor, dans notre civilisation, la mort est « une sorte de scandale permanent »<sup>3</sup>. Nous avons peur d’en parler et peur d’y penser. Alors, la mort devient « quelque chose qu’il s’agit d’effacer, de gommer »<sup>4</sup>. Et justement, la mort de Vernier ressemble « à un coup de gomme : il disparaît dans une faille »<sup>5</sup>. Jongeneel ajoute que sa mort « est un événement quasi déshumanisé »<sup>6</sup>. D’un côté, l’œuvre butorienne résonne comme un véritable hymne à la vie, voilà pourquoi il « tue avec difficulté »<sup>7</sup> ses personnages. D’un autre côté, « dans tous les grands romans il y a quelqu’un qui meurt, il y a une victime qui se sacrifie »<sup>8</sup> :

Il faut qu’il aille jusque-là pour que le roman ait véritablement tout son sens. Il faut qu’il y ait ce sacrifice humain à l’intérieur du roman. Dans la mesure où il accepte son sacrifice, où il accepte d’être cette victime, dans cette mesure il réussit.<sup>9</sup>

L’achèvement de l’œuvre symbolise aussi la rédemption de Vernier : « il est entièrement pardonné »<sup>10</sup>. Dans son entretien avec Charbonnier, Butor évoque l’exemple de Proust dans *Le Temps retrouvé* :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>3</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.55.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.142.

<sup>6</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.126.

<sup>7</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.86.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.207.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.207.

[...] Proust assiste à une dernière grande réception à l'Hôtel de Guermantes. Il voit que tous les gens qu'il a connus ont changé de tête, ils ont tous pris un terrible coup de vieux. Et lui-même quand il rentre chez lui, a une espèce de crise, dans son escalier. Il a l'impression qu'il est mort. C'est à ce moment-là qu'il se met à écrire son livre, et il nous dit que son livre vient d'au-delà de la mort.<sup>1</sup>

Cette description ne pourrait-elle pas aussi s'appliquer à Léon Delmont dans *La Modification* ?

À la page 143, le narrateur cite le premier vers du Chant I de « L'Enfer » : « Nel mezzo del cammin di nostra vita... (Au milieu du chemin de notre vie) »<sup>2</sup>. Restituons l'intégralité de ce vers fragmenté :

C'était à la moitié du trajet de la vie,  
Je me trouvais au fond d'un bois sans éclaircie,  
Comme le droit chemin était perdu pour moi.<sup>3</sup>

Vernier a trente-cinq ans : il se trouve pour ainsi dire « à la moitié du trajet de la vie ». Pourtant, tout comme Dante, il s'embourbe dans un marécage nauséabond. Parfois, l'être humain quitte « le droit chemin » et emprunte une voie sans issue. La route arpentée par Vernier le mène droit vers sa fin. Lorsqu'il se rend compte de sa mort prochaine, il attend le pardon de son neveu : voilà « Le Purgatoire ». Paradoxalement, les portes du « Paradis » s'ouvrent grâce à la mort de Vernier, qui octroie une signification profonde à son œuvre. De plus, son décès est aussi l'unique « raison valable pour arrêter cette description »<sup>4</sup>.

Une deuxième œuvre de Dante est citée dans *Degrés* :

À côté, M. Bonnini faisait lire à tes six camarades italianisants le seul sonnet de la *Vita Nuova* qui se trouve dans leur manuel :  
*Tanto gentile e tanto onesta pare...*  
(Si bien née et bien élevée paraît...)<sup>5</sup>

La *Vita Nuova* – aussi nommé « le livre de la mémoire » - est souvent considérée comme la première œuvre authentique de Dante. Celui-ci y développe la représentation de la mémoire comme étant « l'entrepôt » des souvenirs permettant au poète de restituer la

---

<sup>1</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.56.

<sup>2</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.143.

<sup>3</sup> DANTE, Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, Traduction de Louis Ratisbonne, La Librairie Nouvelle, 1870, p.5. | Texte original : « Nel mezzo del cammin di nostra vita, / Mi ritrovai per una selva oscura / Che le diritta via era smarrita. »

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, p.207. | Butor déclare : « [...] Le problème fondamental de *Degrés* [est de] trouver une raison valable pour arrêter cette description ».

<sup>5</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.65.

réalité. Dans ses ouvrages, Dante embrasse plutôt une vue d'ensemble. Dominique Budor s'interroge à propos de la *Vita Nuova* de Dante comme suit :

Ces démarches nous donneraient-elles enfin accès au laboratoire dantesque de la création poétique ? Il semblerait plutôt qu'elles nous en écartent. Ainsi le mouvement introspectif par lequel Dante, dans la *Vita Nuova*, nous reconduit du poème à sa *cause*, ne fait que nous introduire dans un monde de données biographiques et factuelles qui nous éloignent irrémédiablement du texte.<sup>1</sup>

À l'instar de Dante, le Nouveau Romancier convie le lecteur à pénétrer le « laboratoire de la création ». Le mouvement introspectif, voire réflexif, dévie le lecteur du texte. Or, celui-ci occupe une place privilégiée : il est en mesure d'examiner attentivement la manière dont le roman se forme. Il devient un deuxième créateur :

Les œuvres réelles et célèbres [...] mobilis(ent) la mémoire, l'intelligence et l'esprit critique du lecteur qui, dès lors, ne se borne plus à consommer passivement l'œuvre qu'on lui offre, mais qui la (re)crée constamment.<sup>2</sup>

Afin de comprendre l'œuvre, le lecteur puise dans son bagage culturel. Il essaie de tisser des liens et des connexions, notamment à partir des « œuvres réelles ». Dans *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Calle-Gruber écrit à propos de la *Vita Nuova* :

Cette œuvre de jeunesse raconte l'histoire de son amour pour *Béatrice*, amour aux résonances malheureuses dont le poète cherche à se consoler par l'écriture poétique.<sup>3</sup>

La vie amoureuse de Dante ne lui procure aucune satisfaction. Voilà pourquoi il décide d'écrire pour alléger son chagrin. En déposant sa mélancolie sur le papier, il se sent apaisé et l'écriture se transforme ainsi en remède contre son mal-être. Vernier a trente-cinq ans, il n'est pas marié et n'a pas d'enfants. Quel est le sens de sa vie ? Qu'a-t-il accompli ? En se tournant vers la littérature, ne souhaite-t-il pas compenser ou même masquer ce manque ? Son projet littéraire donne un sens à sa vie. Vernier partage un autre point commun avec Dante :

Dante insiste sur la conscience qu'il a de devoir à Béatrice l'inspiration de toute son œuvre [...].<sup>4</sup>

Dante avoue être redevable à Béatrice, Vernier l'est aussi à l'égard de son neveu, qui est son destinataire, son informateur et sa principale source d'inspiration.

Intéressons-nous à présent au cours de René Bailly, professeur et représentant de la littérature anglaise. Plusieurs passages du *Livre de la Jungle* - recueil de nouvelles écrit par

---

<sup>1</sup> BUDOR, Dominique, *Dire la création : La culture italienne entre poétique et poïétique*, Diffusion Presses Universitaires de Lille, coll. « Travaux et Recherches », 1994, p.72.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.85.

<sup>3</sup> CALLE-GRUBER, *op.cit.*, p.293.

<sup>4</sup> GILSON, Étienne, *Dante et Béatrice, Études dantesques*, Librairie philosophique, 1974, p.15.

Rudyard Kipling et publié en 1894 – sont cités dans *Degrés*. Cet ouvrage a été rédigé lors d'un séjour de quatre années passé dans le Vermont. Les nouvelles possèdent un arrière-plan commun : une jungle située en Inde. Dans le *Livre de la Jungle*, les histoires n'apparaissent pas chronologiquement. Seul un lecteur averti connaît cette caractéristique de l'œuvre de Kipling. Cela ne reflète-t-il pas la structure du Nouveau Roman, qui morcelle la chronologie ? Puis, le *Livre de la Jungle* nous renvoie aussi à l'état primitif du monde. Cet état originel, nous le retrouvons aussi dans la leçon sur la découverte de l'Amérique.

Un deuxième ouvrage traité dans le cours de Bailly est la tragédie *Macbeth* de William Shakespeare. Il refuse catégoriquement que ses élèves aient recours à une édition de cet ouvrage avec « une traduction en face »<sup>1</sup>. Une aide extérieure n'est pas permise. Le lecteur du Nouveau Roman, ayant perdu tous ses repères, doit lui aussi s'agripper au sens du texte.

Dans les premières pages de cette tragédie, tout le monde admire Macbeth, chef d'armée, pour son courage et sa loyauté. Une fois, accompagné par son fidèle ami Banquo, Macbeth croise trois sorcières. Leur prophétie semble irréversible : Macbeth deviendra roi. Sidéré, Macbeth murmure : « Quoi, le démon peut-il parler vrai ? »<sup>2</sup>. En supposant la véracité de la prédiction des sorcières, Macbeth se dévie d'ores et déjà de sa ligne de conduite initiale. Voilà pourquoi, « il n'a jamais vu encore de jour à la fois aussi beau et aussi horrible »<sup>3</sup>. Cet obscur oracle provoque un basculement dans le for intérieur de Macbeth. De fil en aiguille, il se transforme en tout ce qu'il ne voulait pas devenir : Macbeth devient un meurtrier et accède temporairement au trône :

Obscurément l'idée du meurtre commence à poindre dans l'esprit de Macbeth. Il est tellement absorbé par ses nouveaux sentiments qu'il ne fait plus attention à ceux qui l'entourent, et Banquo est obligé de le rappeler au présent.<sup>4</sup>

L'idée d'accéder au trône monopolise l'attention de Macbeth. De manière identique, l'idée de devenir écrivain accapare Vernier. Pour atteindre son objectif, il n'hésite pas à exploiter les gens qui l'entourent, notamment son neveu. Comme une sorte d'avertissement, sa maladie le « rappelle au présent ». Pourtant, il ignore délibérément toutes ces alertes.

Macbeth n'aurait-il pas pu éviter de commettre un crime ? Vernier n'aurait-il pas pu s'organiser différemment ? Macbeth et Vernier ont l'air de deux victimes consentantes.

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.29.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.29./ Traduction : « *What, can the devil speak true ?* ». In : SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Aquitaine Media Corp., 2009, p.9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.129./ Texte original: « *So foul and fair a day I have not seen* ». In : SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Aquitaine Media Corp., 2009, p.6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.152.

Certes, Macbeth apparaît initialement comme le bouc émissaire de la fatalité. Pourtant, comme tous les êtres humains, il profite du libre arbitre, c'est-à-dire qu'il possède la faculté de choisir et d'agir sans autre cause que la volonté, hors de toute sollicitation ou contrainte extérieure. Or, Macbeth va tout mettre en œuvre pour accomplir la prédiction des sorcières. À plusieurs reprises, Vernier constate que son projet l'installe doucement sur son lit de mort. Pourtant, il le poursuit. Pourquoi n'a-t-il pas choisi de se consacrer pleinement à sa relation amoureuse avec Micheline Pavin ?

[...] Si tu te mettais à la fréquenter assidûment, il te faudrait sans doute remettre à plus tard l'exécution de ce projet littéraire [...].<sup>1</sup>

Macbeth et Vernier veulent nous faire croire que le destin les persécute, mais tous deux sont leurs propres bourreaux. Ils choisissent la mort en toute connaissance de cause.

Dans le dessein d'illustrer l'œuvre shakespearienne, M. Bailly a recours à « une gravure représentant les trois sorcières d'après Füssli »<sup>2</sup>. Sur un fond noir, trois sorcières vêtues de blanc semblent braquer leur doigt sur quelqu'un ou quelque chose. Indiqueraient-elles ce qui va arriver à Macbeth ? Leur regard est sévère et ne marque aucune hésitation. En observant la gravure attentivement, nous notons la présence d'une dague se fondant à l'arrière-plan. Ailée et ornée d'une tête de mort, celle-ci pourrait symboliser la destinée de Macbeth, l'assassin. La plume de Vernier devient également l'instrument de sa perte. Vernier devient son propre meurtrier, car il est conscient que son œuvre le détruit à petit feu et il n'entreprend rien pour s'y soustraire. Au contraire, c'est comme s'il marchait lentement vers ce dénouement tragique. Dans son cours, M. Bailly aborde également *The Rime of the Ancient Mariner* de l'auteur britannique Samuel Taylor Coleridge, œuvre qui raconte les aventures mystérieuses d'un vieux marin, qui « toujours est sans cesse au long de sa vie future [est contraint] à voyager de terre en terre »<sup>3</sup> à cause d'une atroce agonie, qui dure jusqu'au naufrage de son navire. Certains points communs unissent Vernier à ce vieux navigateur. Une « main décharnée »<sup>4</sup> apparaît au début du poème. Cette main squelettique ne devient-elle pas celle de Vernier qui « n'écrira plus »<sup>5</sup> ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>2</sup> En annexe.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.363.

<sup>4</sup> COLERIDGE, Samuel, *The Rime of the Ancient Mariner, Kubla Khan, Christabel and the Conversation Poems*, Digireads Publications, 2009, p. 6. | Texte original : « his skinny hand ».

<sup>5</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.367.

En janvier, il avait maigri, son visage avait pâli ; il s'était vouté, ses yeux avaient une sorte d'éclat sombre et douloureux [...].<sup>1</sup>

Cette description de Vernier nous fait penser à celle d'une personne âgée. En l'espace de quelques mois, le narrateur semble avoir vieilli de quelques dizaines d'années. Maintenant, ce professeur parisien ressemble au vieux marin, qui, jour après jour, « se flétrissait jusqu'à la souche ; [il] ne pouv[ait] parler, comme étouff[é] »<sup>2</sup>. L'écriture oppresse Vernier, c'est comme si elle essayait de le tuer par asphyxie. Exténué, malade, le narrateur n'est plus qu'une « ruine »<sup>3</sup>, l'ombre de lui-même. Il est « dévoré par cette entreprise qui gonfle et prolifère »<sup>4</sup>. Aspiré dans le couloir de la mort, l'écriture pompe toute son énergie, pourtant, il « [s'en] détourne avec une horreur qui ne s'éteindra que lentement »<sup>5</sup>. Dans *The Rime of the Ancient Mariner*, nous lisons :

Et jour après jour, et jour après jour  
Nous restâmes encalminés ;  
Aussi figés qu'un dessin de navire  
Sur un océan dessiné.<sup>6</sup>

Tout comme le navire s'immobilise sur les vagues, l'élan d'écriture dans lequel Vernier était emporté semble lui aussi se paralyser avec la fuite du temps.

Dans *Degrés*, Pierre Vernier n'est pas le seul personnage s'investissant corps et âme dans un projet littéraire. Son collègue de travail, M. Bailly, travaille aussi à l'élaboration d'une thèse sur un auteur anglais. À la page 72, nous lisons :

Il est retourné à son bureau. Il a ouvert le dossier qui contient ses quelques notes sur Wordsworth, un projet de thèse, qui, depuis des années, n'avance pour ainsi dire plus.<sup>7</sup>

Dans cette citation, le lecteur a le sentiment que cette thèse est vouée à l'échec. M. Bailly travaille depuis quelques années sur son projet de thèse, pourtant il n'a rassemblé que « quelques notes » dans un dossier. Son projet de thèse est au point mort. Cela fait quelques années que son travail s'enfonce dans la stagnation. Plus le temps passe et plus le constat d'un échec lamentable devient inévitable. Lui-même prend conscience que cette

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.363.

<sup>2</sup> COLERIDGE, *op.cit.*, p. 11. | Texte original : « *And every tongue, through utter drought, was withered at the root* ».

<sup>3</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.367.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.277.

<sup>6</sup> COLERIDGE *op.cit.*, p. 10. | Texte original : « *Day after day, day after day, / We stuck, no breath nor motion ; As idle as a painted ship / Upon a painted ocean.* »

<sup>7</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.72.

thèse est « chaque année plus improbable »<sup>1</sup>. L'aveu d'un insuccès étant difficilement acceptable, M. Bailly s'accroche désespérément à l'idée de son travail sans passer à l'action. Comme toutes les entreprises littéraires ne se soldent pas forcément par une réussite, le lecteur se demande si le projet de Vernier sera condamné à la même destinée. La faillite imminente du projet de Bailly ne présage-t-elle pas celle de Vernier ? Butor n'entraîne-t-il pas le lecteur volontairement sur cette piste ? Nous verrons que dans *Degrés*, il y a une « mise en branle d'une sorte de machinerie descriptive [...] [qui] est fondamentalement inachevée »<sup>2</sup>. Dans le cas contraire, cet ouvrage se retrouverait avec « des milliers de pages, des millions de pages »<sup>3</sup>. Selon Roudaut, *Degrés* « est un exemple d'œuvre dont la forme est constamment en germination »<sup>4</sup>.

Qui est Wordsworth<sup>5</sup> ? Il s'agit d'un poète anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, considéré comme un grand chantre de la nature et du sacré. Conjointement à son ami Coleridge, il est l'auteur d'un véritable manifeste du romantisme : *The Lyrical Ballads*. Nous pouvons nous demander si la cause de l'avortement de la thèse ne tient pas au fait que Wordsworth soit un digne représentant du romantisme anglais. Les Nouveaux Romanciers marquent distinctement une rupture avec la littérature du passé afin de se lancer dans de nouvelles aventures. Butor ne s'efforce-t-il pas de nous faire passer un message par l'intermédiaire de l'insuccès de la thèse de René Bailly ?

À la page 90, Vernier déclare à propos de M. Moret :

Il faudra mettre bon ordre à tout cela, mais, quels que puissent être mes efforts, je sais bien d'avance que j'ai trop peu de sources de renseignements en qui le concerne pour arriver jamais à savoir avec précision à quel endroit il est pendant cette deuxième heure de l'après-midi, le mardi 12 octobre ; et pourtant il est bien quelque part, il a bien son esprit tourné vers quelque chose ; il a des ennuis ou des projets [...].<sup>6</sup>

L'organisation semble être sa principale occupation. Vernier sait parfaitement que son projet n'aboutira jamais au résultat escompté. Vernier signe un aveu de faiblesse à son neveu. Doit-il pour autant abandonner ? Selon Vernier, un homme a toujours l'esprit occupé par un ennui ou un projet. L'ennui n'est-il pas justement causé par l'abandon d'un projet ? Pensons à René Bailly. Vernier enchaine son *mea culpa* :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.205.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, p.207.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>4</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.28.

<sup>5</sup> GRELLET, Françoise, *Literature in English*, Hachette Livre 2002, p.86.

<sup>6</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.90.

Vois-tu, si je laisse cette case à peu près vide, c'est que j'ai trop peu d'éléments pour que mon imagination se dirige dans tel sens plutôt que dans tel autre, mais tu sais bien qu'il aurait fallu la remplir [...].<sup>1</sup>

Soulignons l'emploi du mot « case ». Est-ce la façon dont Vernier construit son texte : par cases ? Ne pourrions-nous pas à nouveau penser à un certain Mondrian et à « la passion de l'angle droit »<sup>2</sup> ? Butor répond :

L'organisation de *Degrés* est une organisation par angles droits, c'est une organisation de cubes à 4 dimensions (le cube de chaque classe, les salles de classe les unes à côté des autres, et avec l'unité de temps, ce sont aussi des cubes à 4 dimensions, parce que ce sont des heures de classe).<sup>3</sup>

*Degrés* est un roman dans lequel Butor a essayé de réfléchir sur l'enseignement français « de l'extérieur »<sup>4</sup>. Il ajoute que les « cubes sont posés les uns sur les autres, avec toutes sortes de rythmes »<sup>5</sup>. À la page 115, Vernier revient sur les discontinuités de son récit :

[...] Je comblerai par la suite les lacunes de mon récit, mais je crains bien que le développement de ce travail ne m'écarte de plus en plus de ces trous que j'aurais laissés au lieu de m'y ramener pour les remplir, que je n'y puisse revenir que dans bien longtemps, trop tard, si bien que mon attitude d'esprit ne sera plus du tout la même, que je ne pourrai pas, sans quelque tricherie, rajouter quelque chose à cet endroit-là de mon texte.<sup>6</sup>

Dans le roman traditionnel, le récit se présente comme un flux continu et logique. Les Nouveaux Romanciers s'opposent à cette conception du roman, car la réalité ne se présente pas à nous sous cette forme. Il y a des *lacunes*, des *trous*, des informations que nous sommes incapables de saisir et même de comprendre. Plus Vernier s'éloigne de la faille en question et plus son esprit se dévie lui aussi de l'impression saisie dans le moment.

[...] Au moment où j'ai écrit : « C'est tout ce que je sais », j'ai cru dire une vérité, mais à ce moment même où je l'écrivais, je sentais bien que cette vérité « littérale » se transformait immédiatement et fatalement en mensonge [...].<sup>7</sup>

Comment peut-il lutter contre cet obstacle qui se dresse implacablement devant lui ? Doit-il réellement tricher ou tout simplement accueillir l'ouverture d'une brèche dans son texte ? L'insuffisance du récit ne reflète-t-elle pas l'insuffisance de la vie et l'incapacité à figer le moment ? Comme Vernier doit constamment enchaîner la rédaction de son projet, il ne

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>2</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>6</sup> BUTOR, *Degrés*, *op.cit.*, p.115.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.116.

peut pas revenir en arrière. Son présent lui échapperait. En effet, il doit écrire immédiatement sous peine de déformer sa vision des choses. La réalité est fuyante et ne s'arrête jamais, c'est « une zone d'imaginations et de probabilités »<sup>1</sup>. L'écriture « comme un clou [fixe son] texte et [l'empêche] de s'égarer »<sup>2</sup>. Pour Vernier, chaque phrase tracée sur le papier devient en quelque sorte un foyer au milieu d'un champ de possibilités. Lorsque Pierre Eller tiendra le projet achevé entre ses mains, il situera l'intégralité du texte par rapport à l'« heure-pivot »<sup>3</sup> sur la découverte et la conquête de l'Amérique. L'heure-pivot sera le clou, le foyer, à partir duquel il abordera cette production littéraire. Butor ajoute : « À mesure de cette traversée du livre par l'heure-pivot, chaque personnage devient le centre du chant, puis cesse d'être le centre de ce même chant »<sup>4</sup>.

Afin de ne pas essuyer une défaite, il s'impose un train de vie quasi « monacal »<sup>5</sup>. En d'autres termes, tout son emploi du temps va être réglé comme une horloge sans qu'aucune activité déborde l'une sur l'autre. Dans le cas contraire, il ne viendrait « jamais à bout de cette tâche commencée la veille »<sup>6</sup>. « Le quadrillage du temps »<sup>7</sup> s'impose dans *Degrés*. La tâche est synonyme d'obligation, de corvée. Prend-il plaisir à l'ouvrage ? La question reste ouverte. Vernier semble oublier que la vie est faite de « nombreux imprévus : rendez-vous, visites, retards »,<sup>8</sup> etc. De ce fait, l'emploi du temps préétabli par Vernier se révèle impossible à respecter, car le « temps [...] n'a pas tardé à se révéler dérisoirement insuffisant »<sup>9</sup> et « le calendrier [est] de plus en plus déformé »<sup>10</sup>. Butor écrit :

Cette entreprise dans laquelle se lance Pierre Vernier va le perdre dans la mesure même où elle est inachevable et par conséquent, elle va peu à peu manger tout son temps, elle va effacer toutes ses autres préoccupations de telle sorte qu'il va devenir, en essayant de regarder mieux quelque chose, aveugle à d'autres choses.<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.144.

<sup>5</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>7</sup> BLANCKEMAN, *op.cit.*, p.154. | Notons que le quadrillage du temps est aussi à l'origine de *Mobile*.

<sup>8</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.100. / p.106. | Exemple : « [...] [Il] m'a donné rendez-vous pour le mercredi 20 octobre [...]. Cela m'ennuyait, parce que cela allait m'empêcher de me tenir ce jour-là, pour la rédaction de ces notes, à l'horaire que j'avais si soigneusement établi la veille [...]. »

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.276.

<sup>11</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.207.

Petit à petit, l'écriture régit la vie de Vernier comme une loi. Quand celui-ci ne respecte pas les consignes qu'il s'est lui-même imposées<sup>1</sup>, il affirme commettre des « infractions »<sup>2</sup>. Vernier devient son propre exécuteur. Il a l'impression d'étouffer dans « un terrible carcan »<sup>3</sup>, qui entrave sa liberté. Lorsqu'il se dérobe aux moments d'écriture, Vernier devient en quelque sorte coupable d'un crime. Quel sera son châtement ? Vernier ne s'est-il pas transformé en un esclave de l'écriture ? *Vos travaux vous réclament !*<sup>4</sup> C'est comme s'il avait été « embarqué [de force] dans la rédaction de cet ouvrage »<sup>5</sup> et il ne peut plus s'y soustraire. Ce travail le plonge dans « une atroce solitude »<sup>6</sup>. Il est isolé du monde.

Littéralement, c'est tout ce que je sais, et si je veux poursuivre ma description, je suis obligé d'imaginer ; et je suis obligé de pousser plus loin ma description [...].<sup>7</sup>

La répétition du verbe « obliger » nous montre que Vernier est forcé de combler les lacunes de son œuvre au moyen de la fertilité de son imagination. Il est contraint de le faire, il n'a pas le choix. D'après Jongeneel, Vernier « n'est pas capable d'organiser la masse d'événements en une description cohérente »<sup>8</sup>. Il cumule de plus en plus de retard, mais il « essaie de [se] le cacher à [lui-même] »<sup>9</sup>. Il se ment pour ne pas devoir assumer cette supercherie littéraire : « il y a des tas de choses [qu'il] commence à truquer »<sup>10</sup>. Il refuse de s'avouer vaincu et de subir un nouvel échec.

Lorsque Vernier se lance dans son projet, il sait parfaitement où il se dirige. Il sait exactement à quoi doit ressembler le résultat final. Cependant, la rédaction de son texte lui réserve quelques surprises auxquelles il ne s'attendait pas du tout :

[...] J'ai pu imaginer vaincre ces difficultés énormes qui m'étaient apparues avant que je me décide à écrire la première ligne, ces difficultés qui se dévoilent à moi maintenant, à chaque page, de plus en plus vertigineuse [...].<sup>11</sup>

Vernier savait qu'il devrait se heurter à certaines résistances de l'écriture. Néanmoins, il n'imaginait pas qu'elles prendraient une telle ampleur. Plus il avance dans l'écriture de sa description et plus la complexité de l'écriture se révèle à lui. Cela ne nous fait-il pas penser à

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.114. | « [...] contrevenant ainsi à la règle de narration que je m'étais imposée au début [...] »

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.249.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.337.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>8</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.98.

<sup>9</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.247.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.248.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.116.

Butor ? À Léon Delmont peut-être aussi... Chaque livre de Butor est une réponse aux problèmes d'écriture qui se sont posés à lui dans sa création précédente<sup>1</sup>.

À la page 337, nous lisons :

[...] Depuis des mois qu'il avait abandonné cet ouvrage, il avait une furieuse envie de s'y remettre, de tout reprendre [...].<sup>2</sup>

Tout comme le projet de thèse de M. Bailly, le projet d'écriture de Vernier est en attente même s'il est animé par la tenace volonté d'achever son travail. La rédaction de ses notes débute en octobre. Toutefois, ses obligations professionnelles l'obligent déjà à abandonner temporairement l'écriture au mois de décembre qui annonce la fin du trimestre scolaire. Une année plus tard, l'avortement définitif du projet est inévitable. Vernier est malade :

Puis la nouvelle année est venue, pendant laquelle tout s'est renversé, pendant laquelle ton oncle Pierre est tombé si malade qu'il a été obligé d'abandonner ses classes au troisième trimestre [...].<sup>3</sup>

À maintes reprises, il tente de renouer avec l'écriture. Néanmoins, toutes ses tentatives se soldent par des échecs. Au fil du temps, il se retire dans une « solitude immobile »<sup>4</sup> : il se coupe du monde et son projet stagne lamentablement. De la même manière que le navire du vieux marin se transforme en un « bateau-squelette »<sup>5</sup> dérivant vers le large, l'œuvre de Vernier étant condamnée, il erre lui aussi jusqu'à sa mort.

Dans la troisième partie de *Degrés*, le narrateur mentionne furtivement un personnage important de la littérature allemande :

[Tu feuilletais] ton exemplaire du manuel (... le docteur, d'après une peinture par Jean-Paul Laurens ; gravure sur bois représentant Faust et [Méphistophélès], d'après le Faust de Marlowe de 1631 ; la chambre où naquit Shakespeare) [...].<sup>6</sup>

C'est dans un conte populaire allemand datant du XVI<sup>e</sup> siècle qu'apparaît le personnage du docteur Faust. Par la suite, des auteurs comme Christophe Marlowe ou bien encore Johann Wolfgang von Goethe reprennent cette nouvelle à leur compte. Relevons quelques ressemblances entre Vernier et le docteur Faust. Faust rêve d'accéder à la connaissance absolue dès son plus jeune âge. Désirant percer les secrets de l'Univers, il aspire

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.52. | Butor dit : « Chaque livre est une réponse à des problèmes qui se sont posés à moi quand j'écrivais le précédent. »

<sup>2</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.337.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.336.

<sup>4</sup> COLERIDGE, *op.cit.*, p. 16. | Texte original : « *In his loneliness and fixedness* ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13. | Texte original : « *The skeleton ship* »

<sup>6</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.342-343.

à trouver des réponses aux questions universelles qui ne cessent de le hanter. N'essaie-t-il pas de rivaliser avec Dieu ? Comme tous ses efforts s'avèrent infructueux, il finit par conclure un pacte avec Méphistophélès. En échange de son âme, il est prêt à assouvir tous ses désirs. Ce marché annonce le début de cruelles mésaventures. À la fin, grâce à la foi inébranlable et aux prières de sa bien-aimée, Faust est sauvé. Au même titre que Faust, Vernier contemple le monde avec curiosité. Il faudrait qu'il « note tout », mais il ne peut « pas tout noter »<sup>1</sup>. Faust désire entrer en possession de l'ensemble des connaissances universelles et Vernier met tout en œuvre pour connaître tout ce qui se passe à l'intérieur de sa classe : il est « poussé par ce démon, qui [prend] de plus en plus d'emprise à mesure que [s'entassent] les pages écrites »<sup>2</sup>. Dans le culte ancien, un démon peut-être bon ou mauvais et il est viscéralement attaché à la destinée d'un individu. En pensant au destin de Vernier, nous pouvons affirmer sans la moindre hésitation qu'il s'agit d'un mauvais esprit. Nous savons que la difficulté de son projet réside dans le fait de devoir se concentrer sur une multitude de personnages. Dällenbach souligne que la « triple optique de *Degrés* révèle [...] le caractère utopique de toute connaissance totale »<sup>3</sup> : le projet de Pierre Vernier est mort-né.

Lucide, Vernier finit par se rendre compte qu'il a besoin d'une aide extérieure : il scelle donc un pacte<sup>4</sup> avec son neveu Pierre Eller, qui a une « mission secrète »<sup>5</sup>. Pareillement au docteur Faust, cet accord engendre de multiples désagréments débouchant sur le déchirement de ses relations familiales. Le dénouement de *Degrés* ne reflète pas celui de Faust. Vernier doit mourir pour donner un sens à son œuvre artistique. En voulant « guérir »<sup>6</sup>, il perd la vie. Dällenbach observe :

[*Degrés* est] un essai de généralisation qui fait du roman traditionnel un simple cas particulier d'un ensemble plus vaste racontant non plus des aventures individuelles — fussent-elles liées à l'ensemble de la réalité —, mais « des masses d'aventure, des organisations d'aventure » à l'intérieur desquelles chaque aventure individuelle puisse être considérée comme un détail.<sup>7</sup>

L'existence de chaque individu représente un « détail » dans l'ensemble de l'œuvre. L'idée que l'œuvre naît de fragments prend tout son sens dans la description du cauchemar d'Alain Mouron à la fin de l'ouvrage. Dans ce passage, les citations semées à travers les pages

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.245.

<sup>3</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.40.

<sup>4</sup> BUTOR, *Degrés, op.cit.*, p.150.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>6</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.95.

<sup>7</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.38.

de *Degrés* se rencontrent et fusionnent les unes avec les autres. Rabelais, Homère, Shakespeare, Virgile, Tite-Live, Racine ou bien encore Marco Polo dialoguent ensemble. *Degrés* est un tissu littéraire en mouvement : « toute image, toute phrase est une plaque tournante donnant sur *tant de voies* ! »<sup>1</sup>.

Par ailleurs, Dällenbach émet la supposition suivante :

[...] Peut-être est-ce précisément parce qu'il a visé trop haut et tenté une entreprise impossible que sa description apporte « un peu de lumière au milieu de cette confusion où nous nous débattons » [...].<sup>2</sup>

Certes, le projet de Vernier est un échec. Toutefois, le lecteur adopte *par degrés* une « nouvelle conscience »<sup>3</sup> sur le monde dans lequel il vit. Cette transformation ne contribue-t-elle pas au succès de son entreprise ? Jongeneel ajoute à ce propos :

L'ouvrage littéraire provoque une prise de conscience de la réalité qui nous entoure : étant donné la complexité croissante de celle-ci, il faut toujours de nouveaux textes pour mener à terme cette prise de conscience.<sup>4</sup>

Afin de prendre pleinement conscience de l'importance des problèmes liés à la complexité de notre réalité, il ne faut jamais arrêter de s'instruire. Cela nous ramènerait automatiquement au point de départ. La lecture doit être l'activité de toute une vie. N'est-ce pas le meilleur moyen de connaître l'homme et la société dans laquelle il vit ?

Concluons cette sous-partie par une citation de Roudaut dans *Michel Butor ou le Livre futur* :

Le livre éveille une autre parole lointaine : il est à la fois une profanation de l'ouvrage déchiré et sa résurrection [...].<sup>5</sup>

L'usage de la citation symbolise la subversion de la littérature traditionnelle et simultanément sa renaissance. Tous les auteurs cités dans *Degrés* sont remis à l'ordre du jour. Ils revivent. Dans *Degrés*, Butor invite ses lecteurs à redécouvrir les classiques et « à reconquérir un passé et un patrimoine spirituel perdus »<sup>6</sup>.

*Degrés* est un projet pédagogique. D'un côté, Butor nous invite dans un univers accumulant les connaissances et d'un autre côté, il nous fait prendre conscience des limites de notre système éducatif qui doit être repensé.

---

<sup>1</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.28.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.40.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>4</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.100.

<sup>5</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.135.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.137.

Finalelement, *Degrés* est un « roman du roman [qui] explique le pourquoi et le comment de son écriture et de sa lecture »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> JONGENEEL, *op.cit.*, p.104.



### III.4 Mobile

Mobile est un livre au pluriel.<sup>1</sup>

Une orgie de surprises et de frissons !<sup>2</sup>

L'accueil de *Degrés*<sup>3</sup> ne s'est pas fait sans quelques difficultés. En ce qui concerne *Mobile* – qui « peut être vu comme un “détail agrandi “ de [...] *Degrés* »<sup>4</sup> – la condamnation est immédiate et unanime : *échec complet*<sup>5</sup>. Michel Butor est « un fou », « un psychopathe »<sup>6</sup>. Cette supposée folie créatrice est née après la découverte des États-Unis, voyage qu'il a entrepris à la suite de la parution de *Degrés*<sup>7</sup>, roman au centre duquel nous l'avons vu, figure l'enseignement et notamment « un certain nombre de classes, d'heures de classe, pendant lesquelles on parlait des États-Unis [...] »<sup>8</sup>. Prochaine escale littéraire : *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis*. Pure coïncidence ? Cette traversée américaine est aussi motivée par l'enseignement. Par le biais de *Mobile*, qui « n'est pas un roman »<sup>9</sup> et qui est fondé sur « un certain nombre d'expériences préalables »<sup>10</sup>, Butor fait ses adieux au roman :

[...] Seuls sont livrés au lecteur des indices d'information, en tant qu'ils sont perceptibles, visibles ou audibles par la conscience.<sup>11</sup>

*Mobile* est façonné graduellement par « citations, collages, patchworks »<sup>12</sup>:

*Mobile* se définit avant tout comme une œuvre seconde [...] faite d'éléments tirés de leur contexte initial et transformés en syntagmes par leur intégration dans la construction artistique.<sup>13</sup>

Dans l'analyse suivante, nous allons nous concentrer sur certains de ces éléments, qui nous montrent que le tissu romanesque est définitivement absent : « *Mobile* est une sorte de construction imaginaire d'une Amérique réelle »<sup>14</sup>. Dällenbach note ceci :

---

<sup>1</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.190.

<sup>2</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.341.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.344. | Notons que le terme « degrés » apparaît à l'intérieur de *Mobile*.

<sup>4</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.66.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, p.228*. | Butor déclare : « J'ai cessé un jour après *Degrés* d'écrire le mot roman sur mes couvertures ».

<sup>8</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.15.

<sup>9</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.267.

<sup>10</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.116.

<sup>11</sup> HELBO, *op.cit.*, p.50.

<sup>12</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.343.

<sup>13</sup> HELBO, *op.cit.*, p.160.

<sup>14</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.343.

[...] Pour la première fois sans doute dans l'histoire de la littérature, un écrivain, rompant avec une tradition millénaire, compare son œuvre à un produit manufacturé, construit ou plutôt « bricolé » à partir de matériaux discontinus. Le livre n'est plus une substance vivante, mais une pièce montée de toutes pièces, un objet confectionné par répétition mécanique d'unités purement géométriques qui, tels les morceaux d'un puzzle, s'accrochent les uns aux autres selon l'ordre le plus arbitraire qui soit : celui de l'alphabet.<sup>1</sup>

*Mobile* est un objet : un livre. Dans ses *Essais critiques*, Barthes assure que « ce que *Mobile* a blessé, c'est l'idée même du Livre »<sup>2</sup>. Il s'agit d'une arme capable de détruire l'héritage de nos ancêtres. *Transformation, mobilité, changement*<sup>3</sup>. Voilà ce que nous retrouvons dans *Mobile* et voilà ce vers quoi tend l'intégralité de l'œuvre butorienne : le mouvement est synonyme de vie et contre la menace de la mort.

Dans ce « livre non fermé »<sup>4</sup>, le lecteur a l'impression d'être dans la tête de Butor, qui « regrette qu'on ne puisse pas avoir le cou plus mobile, comme un gyrophare »<sup>5</sup> pour tout saisir. Le lecteur accède au fil de sa pensée tout en observant le paysage panoramique américain à travers ses yeux :

La page même suggère cet espace, puisqu'on est amené à tourner le livre de 90° par rapport à son orientation habituelle.<sup>6</sup>

Butor certifie que ce livre a « été écrit sur le mode du journal intime ou du monologue intérieur »<sup>7</sup>. *Mobile* est « de la nourriture pour [son] esprit »<sup>8</sup> :

Devons-nous pratiquer l'art seulement dans un musée, la politique dans l'isolement, la religion dans l'église, les livres dans une bibliothèque, l'éducation dans une école, la musique dans la salle de concert, les affaires dans nos bureaux ? Puisque chacune de ces choses est une part de notre vie, pourquoi ne pas organiser notre existence quotidienne de telle sorte qu'elle exprime tous ces intérêts dans nos tâches communes de chaque jour ?...<sup>9</sup>

*Mobile* se présente comme la somme de tous ses intérêts et bien plus. Ce voyage unique ne peut s'effectuer en vingt-quatre heures<sup>10</sup> : « Il faut au moins... quinze jours [et] plusieurs lectures »<sup>11</sup>. *Œuvre plurielle*. Comment aborder cette œuvre-continent ? Butor ne

---

<sup>1</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs*, op.cit., p.49.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, p.175.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, op.cit., p.12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III*, op.cit., p.215.

<sup>6</sup> DUGAST-PORTES, op.cit., p.107.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II*, op.cit., p.47.

<sup>8</sup> BUTOR, *Mobile*, op.cit., p.387.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.388.

<sup>10</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, op.cit., p.259. | Butor déclare : « Il y a dans *Mobile* quarante-huit heures qui passent sur les États-Unis. »

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.187.

propose aucun mode d'emploi au lecteur : « [...] Ce livre est fait pour apparaître dans sa nudité, dégagé d'explications [...] »<sup>1</sup>. Pourquoi est-il si mal accueilli ? La plupart des gens ne prennent plus le temps de lire attentivement. Une lecture hâtive est « amputante ». Pourquoi *Mobile* est-il un « exemple de [la] mutation de l'écriture butorienne »<sup>2</sup> ?

Parlons tout d'abord de la composition de ce livre-choc « au format inédit, à la typographie nouvelle »<sup>3</sup>. Roudaut explique que Butor « a utilisé une forme qui, au lieu de masquer l'espace du livre, l'étale »<sup>4</sup> ; Dällenbach rejoint ces propos en écrivant que Butor « étale et visualise l'espace de la page »<sup>5</sup>.

Comme dans les autres ouvrages des Nouveaux Romanciers, ici, la chronologie traditionnelle est pulvérisée : « *Mobile*, comme son nom l'indique, peut être lu par n'importe quel bout : on peut se plonger dans le livre à n'importe quelle page, emprunter certaines directions, se laisser prendre à certains aspects »<sup>6</sup>. Néanmoins, ce livre n'est pas constitué de blocs juxtaposés, mais Butor se base sur l'ordre alphabétique :

Il est organisé autour d'un certain nombre de cellules, des cellules dont l'écorce, en quelque sorte, est écrite en caractères romains, plus noirs, et dont le centre, le noyau, en italique. Ces cellules s'accrochent les unes aux autres, comme les cellules d'un organisme, comme les atomes dans de grandes molécules. Chacune de ces cellules est liée au nom d'une ville ou d'un village à l'intérieur d'un des cinquante États.<sup>7</sup>

Même si *Mobile* est fondé « sur le principe des dictionnaires et des bottins »<sup>8</sup>, sa structure est plus « lâche » et « souple »<sup>9</sup> que celle de *Degrés*. Dans le deuxième volume des *Entretiens* de Butor, nous lisons :

[...] Le dictionnaire [est] un livre fait pour ne pas être lu de la première ligne à la dernière, mais au contraire toujours par prélèvements, selon les intérêts du moment, réserve organisée de citations.<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>2</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.189.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.11. / *Volume II, op.cit.* p.238. | Précisons que dans *Mobile*, il n'y a qu'un seul caractère, « mais la disposition à l'intérieur de la page et le texte lui-même troublent tellement l'aspect habituel, que les gens s'imaginent qu'il y a toutes sortes de caractères différents et toutes sortes de corps différents ».

<sup>4</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.35.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.49.

<sup>6</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.68.

<sup>7</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.157.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.189.

<sup>9</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.16.

<sup>10</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.95.

Voilà donc la méthode que le lecteur doit adopter pour aborder *Mobile*, ce réservoir de citations. Lire par « prélèvements », par petites touches. Butor est d'avis que « nous n'avons en fait de la littérature qu'une connaissance tout à fait partielle »<sup>1</sup> parce que les dictionnaires ne sont pas étudiés dans les facultés de lettres. La maîtrise du dictionnaire offrirait une nouvelle compréhension de la littérature. D'autres préfèrent comparer la structure de *Mobile* à celle d'une encyclopédie, un « assemblage des extraits d'ouvrages divers (catalogues, citations) [soulignant] le primat d'une collectivité d'articles sur l'écrivain à privilèges »<sup>2</sup>.

Selon Butor, nous retrouvons dans ce chapitre des « intégrations de récits de voyage possibles »<sup>3</sup> : guides, indicateurs, voitures, pompes à essence, enseignes lumineuses, etc. Chaque lecteur « peut, avec des éléments qui sont dans les pages, constituer des récits »<sup>4</sup>, chacun prépare ses bagages et entame un voyage différent :

[*Mobile* est] une possibilité de milliers de récits de voyage ; c'est une matrice de récits de voyage.<sup>5</sup>

Le lecteur vit une « expérience de labyrinthe »<sup>6</sup>. Trouvera-t-il l'issue ou sera-t-il condamné à une errance sans fin ?

Aux yeux de Butor, nous avons dans le titre « un raccourci [de] ce qui se passe à l'intérieur de tout le livre »<sup>7</sup>. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, le titre joue un rôle fondamental dans les œuvres de Butor. Il utilise le terme « mobile » à l'intérieur même de *Mobile*. Le lecteur arrête brusquement sa lecture pour se retourner sur son livre. Il opère donc un retour réflexif sur sa propre activité.

À la page 45, nous lisons :

Dans le village de Shelburne, on a rebâti un certain nombre de maisons anciennes condamnées à la destruction dans le Vermont, constituant ainsi un singulier musée. La partie la plus étonnante en est peut-être la collection de courtepointes, ou « quilts », en mosaïque d'étoffes. Ce « Mobile » est composé un peu comme un « quilt ».<sup>8</sup>

Cette description est-elle gratuite ? En aucun cas. Plusieurs mots attirent notre attention : collection — courtepointes — quilts — mosaïque (d'étoffes) — Mobile. Une collection est une « réunion d'objets ayant un intérêt esthétique, scientifique, historique,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.300.

<sup>2</sup> HELBO, *op.cit.*, p.91.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.259.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.152.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.343.

<sup>7</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.137.

<sup>8</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.45. | Autres mentions des « Quilts du Shelburne Museum » : p.289/ 324.

géographique [...] »<sup>1</sup>. *Mobile* ne correspond-il pas justement à cette définition ? Butor y a réuni et même accumulé un certain nombre de textes ayant une valeur particulière. Une courtepointe est une « couverture de lit ouatée et piquée »<sup>2</sup>. Dans certaines régions du continent américain, une courtepointe est une couverture piquée en patchwork. Or, qu'est-ce que *Mobile* sinon un ensemble composé d'éléments disparates ? *Mobile* est un patchwork, un assemblage composé de morceaux de texte aux formes et aux couleurs disparates, cousus les uns aux autres. À la page 294, Butor fait référence à un vétéran de la Guerre de Sécession, qui a entrepris une courtepointe « pour se guérir »<sup>3</sup>. *Mobile* est-il aussi le remède contre les maux/mots qui rongent Butor ?

Que ce soit le *quilt* ou la *mosaïque*, ces deux éléments nous renvoient également à cette idée de collage, de combinaison et de fusionnement. Quelles sont les définitions du nom « mobile »<sup>4</sup> ?

- 1) Tout corps qui se meut ou est mû, considéré dans son mouvement.
- 2) Ce qui fournit une impulsion, un mouvement.  
Ce qui porte, incite à agir.  
Motif qui détermine la volonté de l'auteur d'un acte et le décide à agir.
- 3) Ensemble d'éléments construits en matériaux légers et agencés de telle sorte qu'ils prennent des dispositions variées sous l'influence du vent ou de tout autre moteur.

*Les mobiles et les stables de Calder.*

Tout d'abord, un mobile est un corps en mouvement considéré dans son déplacement. Entre les mains du lecteur, l'objet-livre *Mobile* devient ce corps en mouvement. Le lecteur le prend, l'ouvre, le feuillette, le compulse attentivement et le repose. Puis, nous pouvons également nous intéresser au mobile de Butor, c'est-à-dire au point de départ de ce projet. Qu'est-ce qui l'a poussé à rédiger cet ouvrage en adoptant cette forme si particulière ? Finalement, nous retrouvons une référence aux mobiles de Calder. Butor confirme :

*Mobile* évoque les sculptures animées par Calder. Il y a d'abord les éléments fixes. J'ai pris les cinquante États par ordre alphabétique comme on le fait toujours là-bas. J'ai corrigé la rigidité de cette nomenclature par un second ordre, l'ordre du voisinage. Dans mon livre comme sur la

---

<sup>1</sup> *Le Robert, op.cit.*, p.464.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.569.

<sup>3</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.294.

<sup>4</sup> *Le Robert, op.cit.*, p.1612.

carte, un État est accompagné par ceux qui l'entourent. Mon « mobile » a ainsi plus de souplesse. Les charnières ce sont les noms des villes qui se répètent souvent d'un État à l'autre.<sup>1</sup>

Lors de la rédaction de *Mobile*, Butor ne cache pas avoir eu l'art de Calder en tête : « un souffle d'air, un coup de vent, et ces agencements vibrent, oscillent, se gonflent »<sup>2</sup>. Comme « le lecteur prête son souffle aux pages du livre »<sup>3</sup>, celui-ci apparaît différent pour chacun. *Aucune image n'est stable ni définitive*<sup>4</sup>. De plus, ces « structures d'alternance, d'altérité et de frontières tourneront "en mobile " afin d'articuler une vision totalisatrice des États-Unis »<sup>5</sup>. Dugast-Portes ajoute que « les blocs de texte sont les pales des mobiles, avec les charnières qui les articulent »<sup>6</sup>.

Toutefois, Butor a aussi une ville bien précise en tête : Mobile dans l'Alabama. Il ne s'agit nullement d'un hasard si le livre s'ouvre précisément sur l'Alabama :

Dans des versions antérieures, j'avais mentionné la ville de Mobile dans les premières pages, et puis l'évolution du livre a fait que j'ai supprimé la mention de la ville de Mobile à la première page [...].<sup>7</sup>

*Mobile* n'est pas seulement une ville<sup>8</sup>, ni un État, ni un pays, ni un continent. *Mobile* est un nouvel univers littéraire. Selon Charbonnier, le gommage du nom de cette ville au début du livre empêche le blocage du sens<sup>9</sup>. À la fin du livre, le lecteur arrive « surchargé »<sup>10</sup> à Mobile<sup>11</sup>. Cette surcharge est due à toutes les informations récoltées au fil de la lecture. En ressort-il plus riche ?

Le mot apparaît aussi dans d'autres contextes, par exemple à la page 47 :

[...] « Il faudra prendre de l'essence au prochain Mobil » [...].<sup>12</sup>

Nous comprenons que Mobil est une pompe à essence. Effectivement, *Mobile Corp.* est une « compagnie qui a été constituée par la réunion de deux sociétés : la Standard Oil Co. of New York (Socony) et la Vacuum Oil Co. »<sup>13</sup>. Cette apparition n'est pas anodine. L'essence

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.183.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, Lucien (sous la direction de), *Butor aux quatre vents suivi de L'Écriture nomade par Michel Butor*, Librairie José Corti, 1997, p.45.

<sup>6</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.185.

<sup>7</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.137.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.138. | La ville de Mobile intéresse Butor pour deux raisons : elle a un nom français et « c'est un des points critiques du racisme américain ».

<sup>9</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.137.

<sup>10</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.481.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.482.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>13</sup> *Guide du pétrole : Volume 57*, Éditions Technip, 1988, p.183. | En France, la compagnie a été créée en 1899.

est le carburant des véhicules, mais l'essence est aussi la nature de quelque chose. Ici, le lecteur doit se transformer en abstracteur de quintessence. En d'autres termes, il devient un alchimiste qui raffine à l'excès l'analyse du texte. À la page 63, nous retrouvons une phrase identique : « il faudra prendre de l'essence au prochain poste »<sup>1</sup>. C'est comme si le livre avait besoin d'essence — d'énergie — pour que le lecteur ait le courage de continuer à tourner ses pages. Pour enchaîner sa tournée américaine, Butor doit faire le plein de la voiture et le lecteur doit faire le plein d'idées et d'observations minutieuses. À la page 97, 260 ou bien encore 426, le mot « Mobil » apparaît sans aucune explication supplémentaire. Étant donné le contexte dans lequel il a été mentionné précédemment, nous pensons immédiatement à la pompe à essence, mais pas seulement. En effet, à chaque fois que notre regard bute sur ce mot, il nous renvoie automatiquement aussi à l'ouvrage que nous tenons entre nos mains. L'horizontalité de notre lecture est donc interrompue et nous sommes en quelque sorte propulsés en dehors de l'ouvrage. Nous l'avons vu, le titre apparaît maintes fois dans *Mobile*, mais pas seulement ! Butor y apparaît aussi à la page 373 : « Butors américains »<sup>2</sup>. Heureux hasard ? Dans *Mobile*, Butor survole l'espace américain.

Qu'en est-il de la disposition du texte ? Si nous feuilletons au hasard le volume de *La Modification*, la forme du texte ne présente aucune anomalie suspecte qui pourrait attirer notre regard. Il s'agit d'un roman divisé en trois grandes parties qui à leur tour sont subdivisées en chapitres numérotés en chiffres romains<sup>3</sup>. *Degrés* se présente aussi comme un roman segmenté en trois parties et en quelques chapitres. Toutefois, ils ne sont ni numérotés ni titrés ; l'espace blanc nous indique quand débute un nouveau chapitre. Tout comme dans *La Modification*, nous remarquons un recours fréquent au dialogue. Par contre, dans *Degrés*, certains passages contiennent des citations d'auteurs classiques et parfois même dans leur langue originale. À côté de la réalité univoque du titre, *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis*, le lecteur a juste besoin de survoler visuellement le paysage textuel pour se rendre compte qu'il s'agit difficilement d'un roman : majuscules, italique, listes, cascade de phrases nominales, mots isolés, discours direct... Chaque double page se présente comme un tableau unique en son genre. Lire *Mobile* implique aussi de tourner le livre horizontalement,

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.373.

<sup>3</sup> Ce détail prend toute son importance dans le contexte du voyage à Rome entrepris par le personnage principal, Léon Delmont.

ce qui est sans aucun doute inhabituel pour un grand nombre de lecteurs : la « déconstruction est une méthode pour explorer d'autres possibilités et d'autres *constructions* »<sup>1</sup>. Le lecteur doit lire de manière différente, car il est libéré du « rail de lecture »<sup>2</sup>. Butor est responsable du sens et du contenu de ses créations, et au fur et à mesure de sa carrière, il devient de plus en plus responsable de la mise en forme aussi. Pour *Mobile*, il a dû « arracher le livre à son propre "espace littéraire " »<sup>3</sup>. Considérons alors que l'écrivain est celui qui compose un écrit en combinant différents éléments. *Mobile* est donc une œuvre essentiellement « visuelle »<sup>4</sup> dans laquelle nous décelons une « récurrence dans le paysage, où les choses, les noms se répét[ent], se multipli[ent] »<sup>5</sup> :

[...] Je voulais que par sa seule typographie ce livre exprime déjà quelque chose. Je voulais que chaque page se présente comme un tableau, qu'on puisse la regarder comme un tableau et qu'elle exprime déjà quelque chose par la façon dont sont disposés les groupes de mots, les espaces, dont l'italique est encadré par le romain.<sup>6</sup>

À l'intérieur de chaque page de *Mobile*<sup>7</sup>, il peut y avoir un voyage. Butor a souvent essayé de « trouver un moyen d'avoir [une] relation d'illustration à l'intérieur du livre en utilisant simplement la typographie »<sup>8</sup>. Butor ajoute que « la disposition typographique permet à l'œil de faire différents trajets »<sup>9</sup>. « L'étude des procédés utilisés par les musiciens pour rendre moins rigides leurs partitions »<sup>10</sup> a aidé Butor à « [révolutionner] l'aspect de la page »<sup>11</sup>. Le texte est en mouvement sur « la page [qui] joue le rôle d'une partition »<sup>12</sup>. Dans ce contexte, l'un des objectifs poursuivis par Butor est de « faire sortir du texte des possibilités qui sont nouvelles, faire apparaître de nouvelles relations entre les mots »<sup>13</sup> comme en musique.

L'espace « aéré »<sup>14</sup> de la page est propice aux apparitions autoréflexives. Dans *Mobile*, la forme rivalise avec le contenu : les deux sont hautement significatifs et cachent des signaux

---

<sup>1</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.133.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.188.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.231.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.188.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.259.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.120.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.309. / *Volume III, op.cit.*, p.276. | Butor avoue : « Je n'aurais jamais pu réaliser un texte comme *Mobile* si je n'avais pas eu l'exemple des partitions musicales, c'est évident ».

<sup>11</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.309.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.310.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.311.

<sup>14</sup> DÄLLENBACH, *Butor aux quatre vents, op.cit.*, p.159.

réflexifs. « Michel Butor n'a rien inventé »<sup>1</sup>, pensons à Mallarmé ou à Apollinaire : « Le texte ressemble plus à une page de poésie qu'à la page d'un roman »<sup>2</sup> ou de ce qui se présente comme une étude. Dans certaines descriptions, le lecteur a l'impression que Butor est en train de décrire son propre texte :

[...] le vent brûlant, soulevant des tourbillons de poussière, sur la terre sèche.<sup>3</sup>

La disposition du texte dans *Mobile* est loin d'être traditionnelle. Lorsque le lecteur balaie les pages de son regard curieux, il a l'impression qu'une tempête dévastatrice s'est abattue sur le livre en détruisant toute cohérence sur son passage. Un deuxième passage illustrant cette idée se trouve aux pages 54 et 55. En haut de la page 54, nous trouvons le mot « tornade ». La suite du texte semble tourbillonner en tous sens devant les yeux du lecteur. Le contenu est lui aussi touché par cet ouragan déchainé : *gobe-huîtres — pélicans bruns — coraux étoiles — citrons — acajous des Antilles...* où se trouve la cohérence ?

À la page 71, nous trouvons l'expression : « Cet ouragan de cheveux noirs... »<sup>4</sup>. Cette métaphore est intéressante dans la mesure où les *cheveux noirs* nous font penser aux lignes du texte, qui suivent un mouvement impétueux et déchainé par moments.

Entre la page 94 et 100, les phrases suivantes entrecourent le texte :

Le ciel se couvre.<sup>5</sup>

Un nuage passe devant le soleil.<sup>6</sup>

Le vent se lève.<sup>7</sup>

Un tourbillon de poussière.<sup>8</sup>

Une déchirure dans les nuages.<sup>9</sup>

Un éclat de soleil sur la plaine.<sup>10</sup>

L'accroc de nuages se referme.<sup>11</sup>

En lisant ces quelques lignes, le lecteur a l'impression d'assister en direct aux contemplations de Butor. Ces images ne se résument pas à de seules constatations sur les phénomènes météorologiques. Dans *Mobile*, le lecteur se débat dans un tourbillon de citations. Souvent, le sens de l'œuvre lui semble obscur et il a l'impression d'être

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.189.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.152.

<sup>3</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.100.

complètement déboussolé. Cependant, à certains endroits, le texte se déchire et une prise de conscience jaillit dans l'esprit du lecteur. Parfois, cette révélation ne dure que quelques secondes et la signification du texte redevient nébuleuse. À la page 103, le mot « tourbillon » revient :

Les tourbillons de poussière sur le damier des cultures.<sup>1</sup>

*Américains – Indiens – Allemands – Italiens – Japonais...* Dans *Mobile*, le multiculturalisme est à l'honneur. *Mobile* ne serait-il pas ce « damier des cultures » ?

Parfois, la disposition du texte sur la page semble refléter son contenu à la manière des *Calligrammes* d'Apollinaire. Dans l'article « Mise en abyme et iconicité », Mieke Bal s'intéresse à la notion d'iconicité. Retenons que « l'icône, comme la mise en abyme, signifie par ressemblance »<sup>2</sup>. Elle signale aussi que « l'icône peut avoir toute forme possible [...]. Une icône peut aussi avoir tout référent possible »<sup>3</sup>.

Nous avons un exemple d'iconicité visuelle à la page 117 :

*La mer*<sup>4</sup>,  
*vagues,*  
*sables,*  
*vagues,*  
*slips,*  
*vagues.*

Un œil créatif ne perçoit-il pas le va-et-vient des vagues dans ces quelques lignes ? Butor joue avec la forme et le contenu. Souvent, le lecteur a l'impression d'être en présence de petits poèmes. Butor confirme en déclarant que *Mobile* est « un retour en force de l'activité poétique »<sup>5</sup>. Pour Giraudo, l'italique « avec son mouvement penché, introduit comme une modulation des bruits qui vibrent dans l'espace »<sup>6</sup>. Brusquement, n'entendons-nous pas le bruit de ces vagues ?

Un autre exemple similaire se trouve aux pages 270 et 271 : « *La mer, lave, rince, relave, rince, délivre* » et « *La mer, que la mer me lave, que la mer me purifie, que la mer m'emporte, que la mer me retourne, que la mer me change* ». De nouveau, ces quelques mots

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>2</sup> BAL, Mieke, « Mise en abyme et iconicité ». In : *Littérature*, n°29, 1978, p.126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.262. | Butor précise : « [...] Chaque fois qu'intervient le thème de la mer il y a une figure typographique spéciale qui est formée de six petites lignes qui sont sur deux colonnes différentes ».

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.151.

<sup>6</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.129.

forment une « vague » sur la page. D'une part, nous pouvons penser la disposition sur la page à la lumière du péri-texte de Genette. Cette « vague », telle une illustration, est un « élément, que l'on peut situer par rapport au texte lui-même »<sup>1</sup>. D'autre part, le mécanisme de plasticité du signifiant nous permet de considérer cette « vague » comme la propriété d'un système (*Mobile*) et comme un système régi par sa propre dynamique. Dans l'article « Comment articuler la linguistique et la sémiostylistique ? », Marion Colas-Blaise, qui se penche sur « [l'] attention accordée à la forme matérielle de l'écrit »<sup>2</sup>, note ceci :

Si dans *Mobile*, Michel Butor porte l'expérience de l'écriture à un degré extrême, il est frappant de constater que la critique retient d'abord la fonction « mimétique » des ressources typographiques [...].<sup>3</sup>

Si l'on considère l'ensemble de l'ouvrage, nous avons l'impression qu'une vague déferlante a submergé la totalité du livre et celle-ci se retrouve dans quelques pages de *Mobile* : voilà une trace de cette visée mimétique. Colas-Blaise développe cette idée en expliquant que la page « devient le lieu d'inscription de relations signifiantes déconnectées du sens global [...] »<sup>4</sup>. Elle ajoute :

Allégée du poids du symbolique, l'image iconique repose sur une relation de similarité entre le mouvement des marges et celui des vagues ou les effets de perspective produits.<sup>5</sup>

Dans *Mobile*, certains éléments se détachent et provoquent simultanément un détachement de la lecture, car ils opposent « une résistance à l'intégration dans une totalité interprétative »<sup>6</sup>.

Un autre passage du même genre se trouve à la page 159. Butor écrit :

En attendant ce triomphal retour, ne fallait-il point reconstituer autour de soi une nouvelle Europe, effacer le plus possible de son esprit ce continent qui nous accueillait, mais nous effrayait ?<sup>7</sup>

Ce continent qui nous accueille, mais nous fait peur n'est-il pas incarné par l'œuvre de Butor ? La page 159 ressemble à une nouvelle carte géographique. Des pays et des villes jonchent la page entre une répétition incantatoire des adjectifs « nouveau » et « nouvelle ». Nous pouvons aussi citer la page 231 :

---

<sup>1</sup> GENETTE, *Seuils, op.cit.*, p.10-11.

<sup>2</sup> COLAS-BLAISE, Marion, « Comment articuler la linguistique et la sémiostylistique ? Le champ stylistique à l'épreuve de la matérialité de l'écrit », 2008, p.1307, [En ligne], consulté le 21.02.2019. URL : <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08259>. 10.1051/cmlf08259.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.1310.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.1311.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.1311.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.1311.

<sup>7</sup> BUTOR, *Mobile*, p.158.

Un couple de grands hiboux cornus.

JACKSON, cf. de Breathitt.

JACKSON, cf. de Madison.

JACKSON.

La chouette rayée, sur une branche, menaçant un écureuil gris.

NEWPORT, Shelby, et

NEWPORT, Madison, OHIO.

*Œil.*

Le silence de la nuit.<sup>1</sup>

Le hullement de la chouette ou du hibou ressemble à une longue plainte qui résonne au milieu de la nuit. Ces hurlements prolongés ne se retrouvent-ils pas dans la répétition de « Jackson » et de « Newport » ? C'est comme si on entendait le cri de ces oiseaux rapaces nocturnes. *La chouette rayée* : cela fait-il référence à son plumage ou à son cri ? Double sens. Ainsi, à la manière des *Calligrammes* d'Apollinaire, Butor dispose souvent son texte en fonction de l'objet qu'il décrit. Le visuel rejoint le contenu. Un feu de circulation :

Feu vert.

Feu orange.

Feu rouge.<sup>2</sup>

Butor s'arrête au feu rouge et le lecteur par la même occasion aussi. Cette pause n'est-elle pas le moment propice pour réfléchir ? Un autre exemple intéressant se trouve aux pages 418 et 419. Butor mentionne des « journaux flottants » et des « journaux emportés par le vent »<sup>3</sup>. Justement, l'agencement du texte sur la page nous donne l'impression qu'une tempête de vent a déraciné les mots et les a semés au hasard sur la page.

La disposition du texte sur la page devient un moyen de s'amuser. Dans certains passages, le lecteur retrouve Butor, professeur, qui s'amuse avec la langue :

Je divorce,  
Tu divorces,  
Il divorce,  
Elle divorce,  
Gai, gai, divorçons ! [...]  
J'ai divorcé,  
Nous divorçons. [...]  
Elle divorcera,  
Qu'il divorce ! [...]  
Gai, gai, divorçons ! [...]  
Il devrait divorcer ! [...]  
Et si nous divorçons... [...]

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.245.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.418 - 419.

Ils auront divorcé,  
Gai, gai, divorçons !

*La conjugaison du verbe « divorcer »*. Que devons-nous rompre ? D'anciennes habitudes ? D'anciennes relations ?

Il n'est pas rare de trouver des pages proposant de longues listes. Certaines listes semblent présenter des éléments divers et variés<sup>1</sup> sans aucun rapport les uns avec les autres et d'autres sont clairement thématiques. Entre la page 120 et 125, nous trouvons des marques de voitures disséminées çà et là : *Cadillac – Chevrolet – Dodge – Ford – Jeep – Pontiac...* Puis, à la page 281, nous sommes en présence d'une liste qui présente divers parfums de confiture : *ananas, ananas-menthe, gelée de raisin, de groseilles rouges, framboise rouge, orange-rhubarbe, fraise, gelée de sureau, figue, pêche...* Une liste n'est pas figée, elle peut toujours être complétée : « elle autorise la possibilité de parler indéfiniment »<sup>2</sup>. Butor précise :

[...] Si vous continuez à regarder *Mobile*, vous apercevrez que tous les noms des glaces reviennent dans les couleurs des voitures et dans les couleurs des chemises que les gens portent quand ils sont dans les voitures, etc.<sup>3</sup>

Les listes jouent les unes avec les autres : elles s'appellent et se répondent. Tout est connecté.

Puis, il n'est pas rare de tomber sur des définitions. Dès la première page de l'ouvrage, le ton est donné. Cet ouvrage est placé sous le signe de la précision. La première définition se trouve placée entre parenthèses. C'est comme si le lecteur entendait la voix de Butor lui livrant des précisions secrètes :

[...] (on appelle monument national une curiosité naturelle ou archéologique que l'on a jugée digne d'être préservée de l'indiscrétion des amateurs ou des colons) [...]<sup>4</sup>

Dans *Mobile*, Butor détermine les caractéristiques de nombreux concepts, mots, objets, etc. Butor, fidèle à sa mission de transmission de savoirs, propose des définitions comme dans le dictionnaire.

L'emploi de l'italique, ce caractère d'imprimerie légèrement incliné vers la droite, pullule également sur ce mobile. Pourquoi certains passages sont-ils en italique ? Parfois, ce sont juste des phrases ponctuelles parsemées çà et là. Qui en est l'auteur ? Entendons-nous

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.112 - 113.

<sup>2</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.99.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.262-263.

<sup>4</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.14.

la voix de Butor ou d'un narrateur externe, sans que la source soit indiquée ? Une voix collective, voire impersonnelle. Qui parle ? Au début de *Mobile*, nous retrouvons ces quelques phrases mises en italique :

*Je rêvais de San Francisco. [...]*

*L'avion dans lequel je voyageais vers San Francisco s'est arrêté trois fois à Los Angeles [...].*

*Je suis arrivé la nuit à San Francisco. Il y avait peu de lumière sur la baie. Mais le matin...*

*Je rêve de San Francisco.*<sup>1</sup>

Qui est ce *je* ? Nous savons que Butor a parcouru les États-Unis et que *Mobile* en est le résultat. Pourquoi ce *je* ne renverrait-il pas à Butor ? Dans quelle mesure le « je »<sup>2</sup> aurait-il – aussi – le statut du « il » ? Il veut peut-être encourager les intrusions du lecteur dans la pensée de l'auteur. Quelle est la valeur de la scription italique ? Pensons au dialogue avec les arts. Marion Coste écrit :

À l'écrit, le lecteur doit s'attacher au jeu des marges et de la typographie, qui fait alterner italiques et caractères romains, l'œil étant à son tour stimulé.<sup>3</sup>

À la manière d'une partition musicale, les pages de *Mobile* guident l'œil du lecteur à travers de nombreux parcours de lecture possibles. Dans *Mobile de Michel Butor : entre le scriptural et le pictural*, Dahmany souligne également le fait que cette œuvre est proche des arts plastiques. Il note à propos de l'italique :

Celui-ci donne l'impression qu'il est plus l'œuvre de l'homme que de la machine. Car sa nature *cursive* invite à penser qu'il y a là œuvre manuelle où s'exprime une subjectivité humaine, à l'instar des peintres ou des calligraphes.<sup>4</sup>

Ainsi, l'italique nous renvoie indirectement à cette présence de l'homme... De Butor ? Notons que l'italique n'est pas seulement utilisé pour des passages centrés sur un *je*, mais il est également utilisé dans certaines descriptions ou bien encore certaines accumulations.

Butor explique que *Mobile* est une œuvre qu'il faut lire selon « des trajets en étoile »<sup>5</sup> :

À partir du moment où l'on dispose les mots d'une autre façon, laissant des blancs, isolant certains mots, jouant sur la typographie, l'œil, au lieu d'accomplir le trajet habituel qui le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.25-26.

<sup>2</sup> Le « je » est peut-être juste à considérer comme un personnage à l'intérieur de *Mobile*. Dans ce cas-là, ne deviendrait-il pas aussi ce « il » ?

<sup>3</sup> COSTE, Marion, « Entre écriture-fugue, voix-musique et texte-contrepoint : l'œuvre radiophonique de Michel Butor, *Réseau aérien* », *Fabula / Les colloques*, Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte, consulté le 21 février 2019. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4061.php>.

<sup>4</sup> DAHMANY, Khalid, *Mobile de Michel Butor: entre le scriptural et le pictural*, Studia Romanica Posaniensia, Adam Mickiewicz University Press, vol.XXXIV, 2007, p.181.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.191.

conduit de gauche à droite sur une ligne horizontale puis à la ligne en dessous, puis à la ligne en dessous, etc., l'œil va avoir une autre lecture moins contraignante et plus libre.<sup>1</sup>

« Les capitales appellent les capitales, l'italique, l'italique... »<sup>2</sup>, l'œil du lecteur se déplace au gré de ce qui l'interpelle. Il est libre de suivre le chemin qu'il veut. Voici donc une petite indication sur le trajet de lecture que nous pouvons adopter. Le lecteur est « encourag[é] à se promener »<sup>3</sup> et à voyager dans cette œuvre si singulière. Pour Dällenbach, cela signifie que le lecteur doit lire « en tous sens, en toutes directions »<sup>4</sup> :

Comme s'il se trouvait dans une cathédrale ou dans une ville, il lui est permis de se promener à ses risques et périls à l'intérieur de l'édifice romanesque, d'inventer des trajets et de porter l'entière responsabilité des parcours qu'il a programmés de sa propre initiative.<sup>5</sup>

Au cours de l'histoire de la Littérature, le lecteur a-t-il déjà été aussi libre ?

Butor confie à Georges Charbonnier :

En opposition avec ces individus que l'histoire retient, il y a tous ces autres individus que l'histoire n'a pas retenus, tous ces individus qui sont, qui vont, qui à la fois font l'histoire d'aujourd'hui et sont pris dans l'histoire. Ceux-là sont étudiés collectivement. Ils sont étudiés au pluriel.<sup>6</sup>

Selon Dugast-Portes, *Mobile* est « la transcription graphique et picturale de l'opposition masse/individu »<sup>7</sup>. En effet, certaines personnalités individuelles sont mises en lumière : acteurs, chanteurs, politiciens, peintres... Néanmoins, nous retrouvons aussi des groupes d'individus passe-partout : *Les Allemands, les Blancs, les Chinois, les Indiens, les Noirs...* Bien souvent, nous avons même l'impression que le pluriel l'emporte sur le singulier. *Je suis de plus en plus fasciné par le pluriel*<sup>8</sup>. De plus, l'Amérique exerce « une action de dissolvant sur l'individualité »<sup>9</sup>. Dans *Mobile*, Butor réfère à « une marée de plusieurs couleurs »<sup>10</sup>, c'est-à-dire à différentes couches de population, à différentes couleurs de peau. L'un des objectifs de Butor est que le lecteur ait « la possibilité, dans ce livre, de devenir toutes sortes d'Américains »<sup>11</sup>. Il s'intéresse particulièrement à l'histoire de certaines civilisations :

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.56.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.191.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.191.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.86.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>6</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.189.

<sup>7</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.185.

<sup>8</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.189.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.191.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.191.

« *Mobile* est une expression de la mémoire anonyme, mais ordonnée et révélée à elle-même »<sup>1</sup>. Il aborde notamment la civilisation des tribus indiennes. À la page 29 par exemple, nous retrouvons des fragments descriptifs de leur histoire. Soulignons que Butor aborde surtout l'éducation des Indiens. Nous lisons :

Les Indiens Cherokees invitèrent les missionnaires à venir s'installer parmi eux et à ouvrir des écoles pour leur enseigner leurs secrets ; mais ceux-ci, jugeant que la langue des Indiens ne pouvait pas s'écrire, et ne modifiant nullement les méthodes qu'ils avaient apportées d'Angleterre, n'obtenaient que peu de résultats...<sup>2</sup>

Les Indiens veulent avoir accès à l'éducation. Ils désirent percer les secrets des missionnaires. Néanmoins, ce projet éducatif ne se concrétise pas, car ils ne trouvent aucun terrain d'entente. Les missionnaires ne veulent pas fournir d'efforts pour modifier ou bien adapter leurs méthodes de travail. Ils sont réfractaires à tout changement et condamnent froidement toute tentative indienne. Ce passage pourrait être considéré comme réflexif. Parfois, le lecteur a l'impression de se trouver face à des hiéroglyphes mystérieux et de ne pas réussir à déchiffrer le langage de l'auteur. Quand le lecteur se heurte de plein fouet à l'hermétisme du style d'un écrivain, ne doit-il pas chercher à trouver d'autres méthodes d'élucidation ? La problématique de l'écriture figure à nouveau au centre du roman. Dans *Mobile*, certains personnages se détachent parfois « comme de grands hommes de l'anti-révolution américaine, c'est-à-dire certains Indiens »<sup>3</sup>. Butor évoque l'enseignement des missionnaires, l'école, les livres et même le développement d'un nouveau système d'écriture à travers la figure de l'un de ces Indiens qui se démarque fortement des autres :

Un Indien Cherokee nommé Sequoyah, se méfiant de l'enseignement des missionnaires, s'abstint d'aller à leurs écoles, mais étudia leurs livres avec grand soin et décida d'inventer un système d'écriture. Grande méfiance dans les missions et chez les Cherokees. Nouvelle sorcellerie puissante qu'il vaut mieux étouffer dans l'œuf... [...].<sup>4</sup>

Le prénom de l'Indien nous fait penser à un séquoia, un « conifère originaire de Californie, remarquable par sa longévité et sa hauteur »<sup>5</sup>. Cet Indien est en osmose avec la nature et se méfie de tout ce qui est nouveau. Au lieu de recourir au système d'écriture que nous connaissons, il s'en inspire pour créer quelque chose de différent. N'est-ce pas justement ce que fait Butor dans cet ouvrage ? Il propose une nouvelle version de ce que nous

---

<sup>1</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.58.

<sup>2</sup> BUTOR, *Mobile*, *op.cit.*, p.26.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III*, *op.cit.*, p.44.

<sup>4</sup> BUTOR, *Mobile*, *op.cit.*, p.30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.2355. | Nous y trouvons également la référence à See-Quayah, le nom d'un célèbre chef indien.

connaissons déjà par cœur en inventant un nouveau système d'écriture dont le lecteur se méfie d'instinct : disposition du texte – italique – mots isolés – texte entre parenthèses – connexions à priori inexistantes entre différents passages, etc. La nouveauté fait peur. Dès sa parution, *Mobile* est unanimement décrié par la critique qui veut *l'étouffer dans l'œuf*.

Comment se poursuit l'aventure de Sequoyah ?

Les Indiens Cherokees encouragés par les missionnaires brûlèrent la maison de Sequoyah et les papiers qui s'y trouvaient...<sup>1</sup>

Ses propres compatriotes détruisent son travail. Méfiance, peur, manipulation. Selon Butor, « dans le renoncement à écrire la langue des indigènes, on peut voir la traduction d'un meurtre inconscient, de cet énorme meurtre diffus sur toute la surface des États-Unis »<sup>2</sup>. L'analphabétisme est synonyme d'obscurantisme. De quel meurtre s'agit-il ici ? La mort du savoir vraisemblablement. La situation n'est-elle pas identique non seulement pour la critique littéraire, mais aussi pour les lecteurs de Butor ? Tout espoir est-il perdu ?

En 1821, le Cherokee Sequoyah revient vers sa tribu, porteur d'un message écrit de la part d'Indiens de l'Arkansas. Il avait inventé un alphabet pour sa langue...<sup>3</sup>

Malgré les tentatives de sabotage subies par son propre camp, le Cherokee Sequoyah ne se laisse pas faire et réussit à trouver un moyen de communication personnel. Quel merveilleux « effort de résistance »<sup>4</sup> ! Le lecteur ne doit-il pas s'inspirer de cette attitude de persévérance ?

Peu à peu, l'Indien Cherokee Sequoyah réussit à convaincre ceux de sa tribu, et bientôt tous surent lire. Les Européens étonnés lui firent don d'une médaille...<sup>5</sup>

Petit rappel. Pour de nombreuses personnes, le scandale du Nouveau Roman, qui a éclaté dans les années soixante, a élaboussé la Littérature. Pourtant, Butor écrit *La Modification, Degrés, Mobile...* Chaque nouveau livre semble amplifier l'esclandre suscité par le précédent. Malgré les critiques, Butor n'abandonne jamais sa plume. Il continue en dépit des obstacles dressés sur son passage. Le lecteur de Butor doit imiter ce comportement et ne pas capituler. Au début de sa carrière, Butor était l'Indien Cherokee Sequoyah. Aujourd'hui, il est loué pour la richesse de son œuvre littéraire. Le temps a fait son œuvre.

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.31.

<sup>2</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.192.

<sup>3</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.63-64.

<sup>4</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.192.

<sup>5</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.68.

L'Indien Smohalla [racontait qu'il] déplorait amèrement l'apostasie des Indiens abandonnant leur propre culture et religion pour suivre l'exemple des Européens...<sup>1</sup>

Il faut être fidèle à ses propres principes et ne pas copier les autres sous peine de perdre sa propre identité. Au contact des Européens, certains Indiens imitent leur mode de vie tout en reniant leur culture et leur religion. Pourquoi ne pas enrichir son expérience de vie tout en restant fidèle à sa vraie nature ? L'un n'empêche pas l'autre. Ce passage nous fait penser aux écrivains qui s'imitent les uns les autres. Ils pourraient eux aussi s'intéresser à l'héritage de leur passé sans pour autant emprunter la même voie. Un peu plus loin, nous lisons :

L'Indien Smohalla disait que l'Être suprême était le créateur de la terre, des hommes, des animaux, de toute chose.<sup>2</sup>

Au sein de *Mobile*, Butor parle de la terre, des hommes, des Indiens, des politiciens, des animaux, de la nature, des rivières... Ce livre n'est-il pas le symbole de la création ? *Mobile* retrace en quelque sorte la genèse de la vie, son processus de développement. Lors d'un entretien, Butor souligne :

Il y avait autrefois des habitants sur le continent américain, mais ces anciens habitants, les Indiens, ont été en quelque sorte balayés par l'invasion européenne et il n'en reste plus que quelques traces, quelques îlots.<sup>3</sup>

Ou bien, faudrait-il plutôt considérer *Mobile*, comme le symbole de la destruction de certains peuples ? L'arrivée des Européens dans l'espace américain a précipité la chute des Indiens. D'après Butor, « il y a beaucoup de coupables dans cette histoire de génocide des Indiens »<sup>4</sup>. *Il n'en reste plus que quelques traces, quelques îlots...* que l'on peut justement entrepercevoir dans les pages de *Mobile*. Butor enchaîne sa réflexion comme suit :

[...] Tous ces Européens qui sont arrivés aux États-Unis ont dû s'installer dans ce pays nouveau et ils ont dû en particulier nommer les endroits où ils arrivaient. Ils sont arrivés dans des endroits sans noms.<sup>5</sup>

Arrivés en terres inconnues, les Européens ont dû trouver leurs repères et s'acclimater à l'environnement américain. Dans une perspective autoréflexive, les Nouveaux Romanciers

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>3</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.158.

<sup>4</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.266. | Butor nous éclaire à ce sujet : « Ce sont évidemment les Européens qui ont envoyé les Noirs aux États-Unis. Ce sont les Européens qui, en tuant les Indiens, sont devenus Américains. Bien entendu, la culpabilité américaine qui est si voyante, si frappante pour les Européens, est en fait le résultat d'une culpabilité beaucoup mieux cachée, beaucoup plus sournoise de l'Europe elle-même. »

<sup>5</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.158.

ont dû agir similairement en arrivant sur des territoires inexplorés. *Mobile* n'en est-il pas une preuve indéniable ? Butor ajoute :

Les Européens qui sont arrivés là vont projeter toute leur mentalité dans cette nomenclature ; ils vont, en particulier, nommer les endroits dans lesquels ils vont s'installer d'après leurs espoirs, et leurs nostalgies.<sup>1</sup>

Que fait Butor dans *La Modification*, *Degrés* ou bien encore *Mobile* ? Ne s'installe-t-il pas dans les pages blanches de ses ouvrages en y projetant ses espoirs et ses nostalgies ? Pourquoi le passé est à ce point vivant dans les livres de Butor ? Mélancolie du souvenir ou espoir pour l'avenir ? Petit à petit, le thème des Indiens s'efface « à mesure qu'apparaît, et s'amplifie le thème des Noirs »<sup>2</sup>.

L'une des thématiques cruciales dans *Mobile* est sans aucun doute celle de la ségrégation. Derrière des descriptions qui semblent objectives, Butor cache de sanglantes critiques. Comme un refrain<sup>3</sup> entêtant que Butor ne cesse de murmurer au creux des pages de *Mobile*, nous retrouvons continuellement les expressions suivantes : *...whites only – for whites only – ...only – restricted, etc.* Butor révèle ceci :

La couche noire est décrite tout autrement, par une hantise. Il y a une voix dans tout ce contrepoint, une voix très facilement reconnaissable où le mot noir revient perpétuellement. C'est autour de ce mot que se constitue peu à peu une description de l'état des Noirs aux États-Unis.<sup>4</sup>

La présence de la population noire est liée à l'inquiétude. Quelle est donc cette angoisse ? La peur irrationnelle de la perte de pouvoir et de supériorité ? Posté fièrement sur son balcon, l'homme blanc « dans son immense générosité envers ce pauvre petit frère plus sombre condescend à dérouler jusqu'au fond de sa misère une sorte d'échelle de corde pour lui permettre d'accéder à son niveau [...] »<sup>5</sup>. Que croit le Blanc qui a toujours essayé d'écraser le Noir ? Il est convaincu que l'homme noir a besoin de son aide pour progresser. Est-ce réellement ainsi ? Parfois, le lecteur croise sur sa route « un jeune Noir maigre très noir à chemise blanche »<sup>6</sup>. Dans les œuvres de Butor, les couleurs se contaminent les unes les autres. *Espoir es-tu là ?* Pourquoi ce thème joue-t-il un rôle important ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.190.

<sup>3</sup> Exemples : p. 36 – 39 – 58 – 63 – 68 – 70 – 71 – 102 – 105 – 109 – 110 – 111 – 260 – 261 – 308 – 310 – 342 – 343 – 348 – 353 – 354 – 356 – 361 – 364.

<sup>4</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.192.

<sup>5</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.439.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.424.

Le thème des Noirs joue naturellement un rôle très important dans *Mobile*. Puisque dans ce livre tout est traité par groupes et par l'influence que des groupes de choses ou de gens peuvent avoir sur d'autres groupes de choses ou de gens.<sup>1</sup>

L'influence des Noirs sur les Blancs et des Blancs sur les Noirs, des missionnaires sur les Indiens et des Indiens sur les missionnaires, de Sequoyah sur les Indiens et des Indiens sur Sequoyah... La liste est longue. Butor explique que l'élément « Noir » traverse tout le livre. Plus nous avançons dans notre lecture et plus celui-ci devient visible : « ceci produit, quand on lit le livre, une impression, si vous voulez, de soulèvement »<sup>2</sup>.

Tout comme pour *Degrés*, Butor multiplie les lectures avant de se lancer dans cette aventure mobile : lectures littéraires (littérature américaine) — lectures infra-littéraires (manuels d'histoire, lecture de guides, catalogues de grands magasins)<sup>3</sup>. Pendant son voyage en Amérique, il essaie « d'amasser une documentation »<sup>4</sup> utilisable pour son œuvre future. Lors de son retour, Butor a une certitude : la forme du récit de voyage traditionnel est inadaptée pour son nouveau projet. Selon Butor, *Mobile* exprime « une mise en question des règles du récit de voyage bien plus forte encore que ne l'étaient toutes les mises en question du Nouveau Roman par rapport au roman »<sup>5</sup>. L'esprit de subversion radicale continue à hanter les livres de Butor. Il est même renforcé. De quelle manière organise-t-il ce livre ?

[...] Dans le livre que je ferais, une des formes grammaticales les plus employées devrait être la liste, le catalogue, l'énumération d'un certain nombre d'objets à l'intérieur d'une catégorie.<sup>6</sup>

Quelle est la structure de *Mobile* ? « [...] Ce n'est pas la phrase, mais la liste de mots de même catégorie »<sup>7</sup>. Butor nous force à modifier nos méthodes de lecture : « ce choc [...] transforme la lecture de tous les classiques »<sup>8</sup>. *Mobile* transforme le lecteur et par corrélat la littérature. Précisons que ce livre est conçu comme « une seule phrase, et même une phrase qui n'a ni commencement ni fin »<sup>9</sup>. Cette « énorme phrase englobante »<sup>10</sup> semble inscrite hors de l'espace-temps. Elle est tellement « étendue qu'elle dépasse le volume lui-même »<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.263.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.264.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>4</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.156.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.153.

<sup>6</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.156.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.189.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.154.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.302.

Dans *Mobile*, l'activité de la lecture, représentée à travers des « objets culturels »<sup>1</sup>, est donc également très présente : journaux, catalogues, livres, prospectus, publicités, enseignes lumineuses,<sup>2</sup> etc. Butor note ceci :

Il émerge de mon texte des fragments de faits divers, de minuscules romans en trois lignes, une foule en trois couleurs, certains individus anciens, Lincoln, Jefferson, les sorcières de Salem...<sup>3</sup>

Intéressons-nous maintenant à ces bribes littéraires et à bien d'autres. Commençons par la présence envahissante des journaux. La lecture du journal est représentée comme une « occupation stéréotypée »<sup>4</sup>. Les gens lisent le journal de manière « obsessionnelle »<sup>5</sup> :

À Denver, Colorado, les Allemands lisent toutes les semaines le « Colorado Herald ».

À Denver, Colorado, les Italiens lisent tous les mois « Il Risveglio ».

À Denver, Colorado, les Japonais lisent tous les jours le « Colorado Times ».<sup>6</sup>

Lorsque Butor évoque ces personnes de nationalités différentes, le lecteur, qui tient *Mobile* entre ses mains, a exactement la même pensée le concernant. Donc, il médite sur sa propre pratique. Indirectement, ces phrases nous incitent aussi à réfléchir au problème des races aux États-Unis « avec cette question si compliquée des racismes superposés, les Indiens, les Noirs, les Jaunes, les Mexicains... »<sup>7</sup>. Comme un véritable leitmotiv, ce type de phrases revient régulièrement hanter les pages de *Mobile* :

À Salt Lake City, les Japonais lisent toutes les trois semaines l'« Utah Nippo ».<sup>8</sup>

À Minneapolis, les Norvégiens lisent toutes les semaines le « Minneapolis Posten ».<sup>9</sup>

À Saint-Paul, les Allemands lisent toutes les semaines « Der Wanderer ».<sup>10</sup>

À Saint-Paul, les Allemands lisent toutes les trois semaines la « Volkszeitung Tribune ».<sup>11</sup>

Certes, ces exemples mettent l'activité de la lecture en valeur, mais en même temps, ils sont bourrés de préjugés. Pourquoi les Norvégiens de Minneapolis liraient-ils uniquement le « Minneapolis Posten » et pas un autre périodique ? Nous pourrions nous demander la

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.351.

<sup>2</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.436. | Dans certains passages, nous retrouvons des lignes avec le même mot en majuscules. Cela pourrait être un mot qui défile sans arrêt sur ces enseignes : TIME (p.328), LIFE (p.404), COLLIER'S (magazine - p.411), READER'S DIGEST (magazine - p.416).

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.185.

<sup>4</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.51.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>6</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.40-42.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.344.

<sup>8</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.75.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.91. | Autres exemples : p.94 – 96 – 97 – 101 – 293 – 298 – 299 – 301 – 302 – 304 – 306 – 313 – 316 – 321 – 327 – 328 – 338 – 339 – 340 – 341 – 358 – 362 – 406 – 411 – 416 – 481 – 485- 486 – 489 – 490 – 494 – 515.

même chose à propos des Japonais de Salt Lake City ou des Allemands de Saint-Paul. Sous prétexte d'appartenir à un groupe, devons-nous toujours lire ce que lisent ses membres ? Pourquoi ne pourrions-nous pas nous intéresser à d'autres écrits ? L'omniprésence du verbe « lire » est hautement significative et autoréflexive, car il renvoie constamment le lecteur à l'action qu'il est en train d'exécuter. Butor fait allusion à de nombreuses nationalités. À un moment ou à un autre, le lecteur se sent concerné et le caractère autoréflexif est ainsi amplifié.

Dans *Mobile*, il y a de nombreux extraits issus de journaux comme *The New York World* ou *The Chicago Journal*. Ces articles abordent des thèmes très variés comme l'étiquette<sup>1</sup> ou bien encore la gastronomie française<sup>2</sup>. Nous trouvons également des marchands de journaux<sup>3</sup>.

Puis, durant sa carrière, Butor a manifesté à plusieurs reprises son intérêt pour les catalogues et les manuels, ceux-ci lui permettant « de rendre sensibles les particularités de la réalité quotidienne américaine »<sup>4</sup>. *Tout mérite d'être lu*.

À la page 78, dans le cadre de la vente par correspondance, Butor écrit :

[...] vous pourrez vous procurer « trois superbes décorations murales en dramatiques couleurs intégrales... d'idylliques paysages américains transforment votre mur en une fenêtre ouverte sur le monde. Merveilleux d'espace [...] Procédé spécial permettant la reproduction fidèle des photographies en couleurs les plus fines. Collez votre décoration directement sur le mur [...] »<sup>5</sup>

Dans cette description sur les décorations murales, nous avons l'impression que Butor décrit également sa façon de procéder dans cette œuvre, qui elle aussi est *une fenêtre ouverte* sur les États-Unis. Grâce à *Mobile*, Butor nous fait voyager sur l'espace du continent américain, qui forme « une masse continentale [...] extrêmement fermée »<sup>6</sup>. La structure de *Mobile* est donc à la fois « ouverte et fermée »<sup>7</sup>. Relevons aussi l'utilisation du verbe « coller ». *Mobile* n'est-il pas un livre réalisé à partir de la technique du collage ?

De la même manière, de nombreux extraits de *Sears, Roebuck & Co.* se retrouvent dans les pages de *Mobile* : on peut acheter une bouteille de « Vita-Plenty »<sup>8</sup>, le « Livre de Cuisine

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>4</sup> DÄLLENBACH, *Butor aux quatre*, op.cit., p.44.

<sup>5</sup> BUTOR, *Mobile*, op.cit., p.78.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III*, op.cit., p.342.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.342.

<sup>8</sup> BUTOR, *Mobile*, op.cit., p.355.

des Américains »<sup>1</sup>, ou bien un service en porcelaine<sup>2</sup>. Il y a de tout et pour tous les goûts : les Américains sont des consommateurs. Les objets s'installent « d'un bout à l'autre du territoire »<sup>3</sup> livresque. Pourquoi ne pas acheter « le nouveau sac de classe "Carte des États-Unis " » ? « Maintenant il est si facile pour les enfants d'apprendre quelque chose sur leur nation ! »<sup>4</sup> *Mobile* ? Pourquoi ne pas acheter « une machine à coudre "Lady Kenmore " ? »<sup>5</sup> :

[Elle] brode d'une façon incroyablement belle. Les 20 points illustrés sur le cadran peuvent être modifiés et combinés pour produire d'innombrables variations décoratives intriquées. Vous pouvez broder en 2 couleurs grâce aux aiguilles jumelles... varier la taille du point avec le régulateur...<sup>6</sup>

Cette machine permet sûrement de coudre des courtepointes, des patchworks. Un *Mobile* en deux couleurs ? Le blanc et le noir ?

Butor mentionne aussi souvent « le manuel des réparations automobiles »<sup>7</sup> ou « le manuel des réparations des camions »<sup>8</sup>. Pour Butor, le catalogue est « une sorte de bible de la société américaine »<sup>9</sup>. Comment une telle fascination pour le catalogue s'explique-t-elle ?

L'économie américaine est

[...] une économie de multiplication des objets en un très grand nombre d'exemplaires, ce qui fait que dans ces différents villages, qui s'appellent Springfield, ou London, ou Berlin, ou Manchester, nous allons retrouver les mêmes maisons, et à l'intérieur des mêmes maisons, nous allons retrouver les mêmes objets, et au milieu de ces mêmes objets, nous allons retrouver les mêmes gens, avec les mêmes pensées et les mêmes paroles.<sup>10</sup>

L'adjectif « même » exprime l'identité, la simultanément, la ressemblance. Butor est-il réellement passionné par ce qui se ressemble ou le met-il en avant pour dénoncer cette idée ? Dans la continuité logique de l'esthétique du Nouveau Roman, cela semble assez paradoxal. *Mobile* est conçu comme un « réseau [en] quadrillage »<sup>11</sup>. Dans cet espace ultra-structuré, Butor fait « intervenir toutes sortes d'éléments qui se combinent »<sup>12</sup>. Il crée du changement

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.355.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.356.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.190.

<sup>4</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.476.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.492.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.492-493.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>9</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.167.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.164.

dans la conformité de l'espace américain. Tout comme pour *Degrés*, il est intéressant de noter que Butor désigne *Mobile* comme étant l'exploration d'un « espace mental »<sup>1</sup>. Il ajoute :

Le seul fait qu'il y a une exploration d'un espace implique déjà deux personnes qui collaborent, l'auteur et le lecteur, l'auteur qui donne des points de référence à l'intérieur desquels...<sup>2</sup>

L'espace serait-il de nouveau le prétexte inespéré pour que le lecteur se promène à l'intérieur du réseau mis en place par l'auteur ? Nouveau rendez-vous en zone inconnue.

Lorsque nous pensons à un catalogue, nous visualisons immédiatement les objets qui y sont proposés. Dans *Mobile*, ces objets se transforment en descriptions précises où les adjectifs<sup>3</sup> prolifèrent. Il y a la description d'un réveil<sup>4</sup>, d'une bague de fiançailles<sup>5</sup> ou bien encore d'un déguisement de clochard pour les enfants<sup>6</sup>. *Achetez par correspondance, discrètement*<sup>7</sup> ! La vente par correspondance assure également une certaine confidentialité<sup>8</sup>. Un autre catalogue cité dans *Mobile* est le *Montgomery Ward*<sup>9</sup>, où l'on peut se procurer une médaille d'or royale<sup>10</sup>, des oreillers remplis de duvet d'oie blanche importé d'Europe<sup>11</sup>, un fauteuil relaxateur vibrateur à chaleur radiante<sup>12</sup> ou bien encore un enregistrement complet du Nouveau Testament<sup>13</sup>. Soulignons que Butor a « découpé des extraits de manière à ce que [*Sears Roebuck and Co* et *Montgomery Ward*] aient l'air de dialoguer »<sup>14</sup>.

Les livres jouent également un rôle important. Butor cite notamment la Bible<sup>15</sup>, le livre qui raconte la genèse de l'humanité. Hasard fortuit ou message caché ?

... Nous lisons dans la Bible que le Christ a annoncé la venue d'un consolateur (Jean, XIV, 16-26) [...].

Notre ouvrage ne peut-il pas être considéré comme un Nouveau Testament de la Littérature ? Tout comme la Bible, il s'agit d'un recueil de textes sacrés évoquant la condition humaine, la faune et la flore, la culture... *La première différence qui nous frappe est celle de la*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>3</sup> Les adjectifs de couleur ont une grande importance dans *Mobile*.

<sup>4</sup> BUTOR, *Mobile*, *op.cit.*, p.105.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.120-121.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.146. | Autres exemples : une lampe – un arsenal de missiles en plastique – un assortiment de slips.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.132.

<sup>8</sup> Butor donne l'exemple d'une poire de douche.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.277.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.342.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.354.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.429.

<sup>14</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, *op.cit.*, p.190.

<sup>15</sup> BUTOR, *Mobile*, *op.cit.*, p.154.

*couleur*<sup>1</sup>. La ségrégation raciale sévit encore aux États-Unis jusque dans les années soixante. Cette violence s'exprime également dans le livre de Butor et notamment à travers l'image de la Bible :

Leurs pasteurs noirs à Bible noire.<sup>2</sup>

Les adjectifs « blanc » et « noir » sont omniprésents dans *Mobile* et contribuent largement à dénoncer la discrimination raciale et la xénophobie, qui font également partie de la culture américaine. La Bible n'a pas de couleur. Ne s'agit-il pas tout simplement d'un texte adressé à l'être humain ?

Notre religion si blanche, comme ils ont réussi à la rendre noire, dans leurs églises peintes d'un blanc plus noir que le noir.<sup>3</sup>

Dans ce passage, Butor expose une série de clichés sous forme d'affirmations. N'est-ce pas au lecteur de remettre ces propos en question ? Le point final apporte une dimension encore plus dramatique à cette phrase, car elle est proférée sur le ton de la normalité. La Bible semble tellement importante que parfois elle est même « perdue sous le lit »<sup>4</sup>. Précisons que plus nous avançons dans notre lecture et plus nous avons le sentiment que les couleurs sont présentes. Couleurs, nuances, mélange des sens, correspondances :

Une Dodge pistache, conduite par un très gros vieux Noir presque jaune à chemise chocolat, heurte une Ford pistache conduite par une très grosse vieille Blanche très jaune en robe citron à pois fraise, rutilante, surchargée...<sup>5</sup>

Tout à coup, le noir est moins noir et le blanc est moins blanc. Parfois, ce sont même « les Blancs qui sont noirs »<sup>6</sup>. Cocktail coloré ou plutôt insignifiance de la couleur ? Dans le cadre d'un passage sur le trafic des esclaves, nous lisons :

Nous leur avons appris à écrire, pris d'un accès de bonté d'âme, et ils se plaisaient à se tacher d'encre.<sup>7</sup>

Tous les livres pour nous se sont teints de noir.<sup>8</sup>

Au sein de *Mobile*, le livre est un élément de premier ordre. À travers la population indienne ou la population noire, Butor revient sur l'importance de l'alphabétisation. Le livre est source de savoir et une société qui fonctionne sans en tenir compte ne peut être juste.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.192. | Citation d'un discours de Thomas Jefferson.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.437.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.438.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.178.

Pendant longtemps, des peuples marginalisés sont restés dans l'ignorance. La lecture les aide non seulement à faire preuve d'esprit critique, mais aussi à comprendre qu'ils ne valent pas moins que les Blancs. Les livres se teignant de noir symbolisent ce peuple mettant en avant sa propre culture. Celle des Blancs ne sera plus la seule et l'unique hissée sur un piédestal.

Les couleurs ont commencé à fleurir sur leurs chemises, mais le mot couleur s'était mis à vouloir dire noir.

Ils sont devenus multitude, et ils ont commencé à pousser des racines ; il s'est établi entre ce continent et eux une sorte de connivence...<sup>1</sup>

À partir du moment où la population noire a accès au savoir et éradique l'obscurantisme, la lumière et la couleur commencent à faire partie de sa vie. L'apprentissage de la lecture crée un effet domino et de plus en plus de gens se mettent à lire et à comprendre la vie. Voilà pourquoi, Butor parle d'une sorte d'entente secrète entre eux et leur territoire d'accueil. Plus loin, Butor propose un extrait des « Notes sur l'État de Virginie » de Thomas Jefferson. Selon Butor, ce texte, qui a été rédigé « à l'intention des correspondants français »<sup>2</sup>, est le cœur du portrait de Jefferson :

Il est intéressant de voir comment, autrefois, des Américains voulaient se présenter aux Français. Il y a une orientation dans la façon d'écrire...<sup>3</sup>

N'y a-t-il pas aussi une orientation bien définie dans le style adopté par Butor pour présenter l'Amérique aux Français ? En voici un extrait :

... En ce qui concerne leurs facultés de mémoire, de raisonnement et d'imagination, il me semble que pour la mémoire ils sont les égaux des Blancs ; pour le raisonnement ils sont très inférieurs, puisqu'il serait difficile, je pense, d'en trouver un capable de suivre et de comprendre les investigations d'Euclide ; pour l'imagination ils sont plats, sans goût et anormaux. Il serait injuste de les suivre en Afrique pour cette enquête. Nous les considérons ici, sur la même scène que les Blancs, où l'on peut se former un jugement sur des faits authentiques.<sup>4</sup>

Découpées en morceaux et ordonnées judicieusement, les citations « prennent une tout autre portée [et] sont lues dans un tout autre esprit »<sup>5</sup>. Butor a choisi ce texte, car « il concerne le problème noir »<sup>6</sup>. Dans les citations de Jefferson, plusieurs thèmes occupent une place capitale : l'esclavage, le racisme, la traite des êtres humains. Souvent, les Noirs sont

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.180.

<sup>2</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.209.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>4</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.199.

<sup>5</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.78.

<sup>6</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.210.

réduits à ceux qui ont « une odeur très forte et désagréable »<sup>1</sup> ; ils ne correspondent pas à la norme. Pourquoi ne comprendraient-ils pas les théories d'Euclide ? Peut-être cela s'explique par le fait que les Blancs les étudient depuis des siècles et que pendant ce temps-là, la population noire a été réduite à l'esclavage et maintenue dans l'ignorance. Certes, ils se trouvent sur la même scène à présent, mais sûrement pas avec le même bagage culturel. Notons que dans le discours de Jefferson, le Noir est inférieur à l'Indien :

... Les Indiens, sans avantages de ce genre, dessineront souvent sur leurs pages des figures non dénuées d'élégance et de mérite. Ils crayonneront un animal, une plante ou un paysage, montrant ainsi l'existence d'un germe dans leur esprit qui ne demande qu'à être cultivé. Ils vous étonnent par des accès de la plus sublime éloquence, montrant la force de leur raison et de leur sentiment, l'éclat et l'élévation de leur imagination. Mais jamais encore je n'ai pu trouver un Noir qui ait exprimé une pensée dépassant le niveau de la simple narration ; jamais je n'ai vu ne serait-ce qu'un trait élémentaire de peinture ou de sculpture...<sup>2</sup>

Dans cet extrait, la discrimination raciale apparaît dans toute sa beauté. L'amour des Noirs « n'allume que leurs sens, non leur imagination »<sup>3</sup>. Une réflexion autoréflexive ne se cache-t-elle pas ici ? Dans *Mobile*, Butor ne fait que crayonner certains animaux, certaines plantes, certains paysages... Ces germes semés par Butor doivent s'éclore dans l'esprit du lecteur. L'imagination du lecteur doit cultiver avec soin cette nouvelle terre littéraire. Il souligne :

Dans ce texte on voit que cet homme avec toute son intelligence, cet homme qui est considéré comme le libéral par excellence, est en fait profondément raciste, à travers un langage raffiné, mais qui s'embrouille juste au moment délicat.<sup>4</sup>

Ainsi, l'intelligence n'est pas toujours signe de savoir-vivre. L'emploi d'un « langage raffiné » ne cache pas toujours les meilleures intentions. *Lecteurs, méfiez-vous !* Sans aucun doute, Butor veut attirer notre attention sur ce texte, voilà pourquoi il s'agit du texte « qui est découpé dans le plus grand nombre de morceaux, c'est celui [...] qui est cité le plus longuement »<sup>5</sup>. Butor veut « obliger le lecteur à une lecture lente »<sup>6</sup>. Notre conscience doit être en éveil :

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Mobile*, op.cit., p.195.

<sup>2</sup> BUTOR, *Mobile*, p.443.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.446.

<sup>4</sup> CHARBONNIER, op.cit., p.210.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.210.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.211.

Il y a des quantités de choses qui peuvent passer inaperçues lorsqu'on lit les pages entières ; lorsqu'on vous distribue le même texte paragraphe par paragraphe, on ne peut pas ne pas voir certaines choses, surtout lorsqu'on les a dans un contexte qui va souligner tel ou tel mot [...].<sup>1</sup>

Butor a organisé son livre de sorte que nous soyons constamment sur le qui-vive. Dans *Mobile*, comme chaque paragraphe est un morceau issu d'un autre livre, cette œuvre-collage nous force à rester à l'affût du moindre détail. Une lecture au ralenti nous permet par exemple de faire tomber le masque « peu à peu du visage de Jefferson »<sup>2</sup>. Aux États-Unis, *Mobile* a également suscité l'indignation : « Rapidement le prestige de l'Amérique va se trouver "démystifié ". Les États-Unis se révéleront, somme toute, aussi décevants que l'Europe [...] »<sup>3</sup>. L'un des objectifs de Butor est aussi que les Américains « [repensent] les images de leurs grands hommes »<sup>4</sup> en exerçant leur esprit critique :

[...] J'ai pris les paroles même de Jefferson [...]. J'ai choisi ces paroles, évidemment, de la façon la plus sournoise possible, et la plus méchante possible, parce qu'il n'était pas intéressant de les présenter tels que tout le monde croit qu'ils sont. Mais j'ai cherché naturellement des parties de leurs œuvres dans lesquelles quelque chose d'autre se révélait.<sup>5</sup>

Butor étale avec ostentation la cruauté des hommes qui souvent passe inaperçue. Butor explique avoir fait parler les grands hommes de l'histoire américaine essentiellement pour les « démasquer »<sup>6</sup>. Il précise à propos de l'emploi des citations :

[...] Dans *Mobile*, comme déjà dans *Degrés*, j'ai pris des citations, quelquefois d'assez longues citations, que j'ai traitées comme si elles étaient des mots. Il y a une grammaire de l'arrangement de ces textes les uns avec les autres.<sup>7</sup>

*Mobile* met en place un ensemble de règles d'usage que le lecteur doit suivre pour comprendre le texte. Au même titre que *Degrés*, les citations jouent les unes avec les autres et s'éclairent. Elles nous permettent de mieux comprendre l'ouvrage. Selon Butor, la citation est « la façon dont on tire un texte de son contour pour le mettre dans un environnement autre »<sup>8</sup> et dans lequel elle est illuminée différemment. La signification qui s'en dégage change. En 1973, Butor déclare que la citation est un phénomène littéraire

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.211.

<sup>2</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.211.

<sup>3</sup> HELBO, *op.cit.*, p.46.

<sup>4</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.213.

<sup>5</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, p.267.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.85.

[...] qui fait comprendre qu'une lettre est aussi un objet plastique. C'est un *mobile* d'un type particulier. On peut le citer pour sa matière verbale et aussi pour sa valeur plastique.<sup>1</sup>

Cette comparaison est extrêmement significative dans la mesure où *Mobile* acquiert une dimension réflexive supplémentaire. Les lettres, les mots, les citations sont aussi des mobiles.

En outre, Butor parle du procès des sorcières de Salem<sup>2</sup>, des Indiens, des Noirs... Persécutions religieuses, persécutions politiques, persécutions raciales, persécutions des minorités, des opposants, des ennemis. Parfois, cet immense pays semble fou, atteint de ce délire de la persécution. N'est-il pas malade ? Comment le guérir ? Roudaut constate :

Le procès de Susanna Martin, tenu à Salem le 29 juin 1662 et relaté dans le livre, est l'image violente de celui que nous tente constamment la société, guettant toute manifestation en nous d'un trouble : *Qu'est-ce que tu as ? Pourquoi ne dors-tu pas ? Qu'est-ce qui ne va pas ? Rien de plus inquiétant que l'éveil d'une conscience.*<sup>3</sup>

Butor cherche-t-il à éveiller la conscience de son lecteur ? Si l'éveil de la conscience est dangereux, la société n'essaie-t-elle pas de maintenir l'homme dans un état de somnolence engourdissant ? *Mobile* a « la structure d'un éveil »<sup>4</sup>.

« C'est ce dispositif, à la fois politique et symbolique, qui est l'âme des États-Unis d'Amérique »<sup>5</sup>. Par moments, nous avons aussi l'impression que le système politique des États-Unis est l'âme de *Mobile*. À de nombreux endroits, des personnalités politiques surplombent donc les pages de *Mobile*, que ce soit à travers des bribes de discours ou la description de monuments à leur effigie :

Sur le mont Rushmore, les gigantesques visages médiocrement sculptés de Washington, Jefferson, Lincoln et Théodore Roosevelt.<sup>6</sup>

Tous les monuments sont « naturellement d'un blanc étincelant »<sup>7</sup>. Dans le Dakota du Sud, un mémorial national composé de sculptures monumentales représente quatre présidents marquants de l'histoire américaine, que Butor nomme les « pères fondateurs »<sup>8</sup>. Au début, à travers la statue du Mont Rushmore, Jefferson apparaît dans toute sa splendeur. Toutefois, petit à petit, « cette statue est rongée en morceaux »<sup>9</sup>. Subitement, le lecteur voit

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>2</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.219. | Autres exemples : p.268 – 269 – 271 – 275 – 280.

<sup>3</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.47-48.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>5</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.210.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.214.

<sup>8</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.206.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.267.

« au microscope les rides et les crevasses de ce qu'on [lui] disait uni, assuré, tranquille »<sup>1</sup>. De manière ponctuelle, Butor revient sur ces personnalités à travers des bribes de leurs discours ou bien encore de leurs notes personnelles, ce qui lui permet de faire un « rappel des origines et des mythes »<sup>2</sup> américains. Pour Butor, ces citations « forment une empreinte, qui nous donn[e] un sentiment de l'importance de ce personnage-là »<sup>3</sup>. Il précise que ces fragments de texte rapporté « vont prendre un sens différent de celui qu'elles auraient dans le livre originel, à cause de tout le contexte qu'on met autour, et qui les éclaire »<sup>4</sup>. *Mobile* agit comme la lanterne magique de Proust : plus l'auteur bouge la lanterne et plus le lecteur distingue des facettes cachées de l'ouvrage. Parfois, Butor ne mentionne pas directement les propos d'un personnage, comme ceux de Lincoln, toutefois « il y a de nombreuses villes et de nombreux objets qui s'appellent Lincoln ; et puis, il y a l'évocation de l'assassinat de Lincoln, du monument de Lincoln et de toutes sortes d'autres choses encore [...] »<sup>5</sup>. Ainsi, la présence de Lincoln se révèle dans de nombreux aspects de la vie américaine.

À la page 64, il revient sur la « Déclaration d'indépendance » de Thomas Jefferson<sup>6</sup>, qui parmi les pères fondateurs est considéré « comme l'intellectuel et le libéral »<sup>7</sup> : « ... Nous tenons pour évidentes ces vérités : que tous les hommes ont été créés égaux... »<sup>8</sup>. Dans *Mobile*, ces extraits sont placés entre guillemets. À la page suivante, il propose même un passage de ses notes. De quoi parlent-elles ?

Notes sur l'État de Virginie, rédigées en l'année 1781, quelque peu corrigées et amplifiées en l'hiver 1782, pour l'usage d'un étranger de distinction, en réponse à certaines questions posées par celui-ci au sujet de ses

- frontières,
- rivières,
- ports de mer,
- montagnes, [...]
- productions minérales<sup>9</sup>,
- végétales

---

<sup>1</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.62.

<sup>2</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.51.

<sup>3</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.188.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.204. | Butor manifeste un grand intérêt pour Jefferson, « qui est venu en France » : « Si Napoléon n'avait pas vendu la Louisiane à Jefferson, les États-Unis seraient aujourd'hui un État bilingue où l'on parlerait français autant qu'anglais ».

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>8</sup> BUTOR, *Mobile*, p.64.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.74-81. | Exemples: hématite – magnétite – chalcopryrite – galène – calcite – turquoise – gypse – pyrite – sphalérite – pyrolusite – scheelite – wolframite – smithsonite – argentite – freibergite – quartz doré – chalcédoine – jaspe – cornaline – morganite – agates – béryl – émeraude – aigue-marine – grenat – améthystes – saphirs – obsidienne etc.

- et animales,
- climat,
- population [...],
- indigènes,
- villes et comtés,
- constitution,
- lois,
- collèges, bâtiments et routes, [...]
- religion,
- mœurs,
- manufactures,
- objets de commerce [...],
- histoires, mémoires et actes officiels [...]<sup>1</sup>

Dans l'esprit du lecteur, cette longue liste ne passe pas inaperçue, car voilà justement quelques exemples de thématiques exploitées dans *Mobile*. De nouveau, il opère un retour sur sa propre lecture. Plus loin, Butor cite également Richard Nixon et Eisenhower. Butor propose aussi des extraits de discours de Benjamin Franklin<sup>2</sup> — celui qui est considéré comme le père fondateur des États-Unis — et de William Penn, le fondateur de la province de Pennsylvanie. L'idée qui se dégage bien souvent de ces passages est que l'immigration en Amérique est une déception.

À la page 386, nous lisons :

Les noms des Pharaons, Césars, empereurs et rois de tous les âges, qui sont venus et sont allés, ne sont que fantômes sur pages imprimées, leurs légions poussière dans les champs ; leurs fières armadas rouillent au fond de la mer...<sup>3</sup>

Les présidents ne sont pas les seuls à être à l'honneur dans *Mobile*. Si nous analysons cette citation de plus près, nous avons l'impression d'être en présence d'un passage autoréflexif. La plupart des personnages cités par Butor rôdent dans les pages imprimées de *Mobile* comme des spectres agités à la recherche d'un passé à jamais décimé. *La mer, milliers d'yeux noirs, milliers d'iris noirs, milliers de pupilles noires*<sup>4</sup>. La mer « étouffe [leurs] voix »<sup>5</sup>. Tout n'est que poussière. *Mobile* lutte contre l'oubli. Leur triomphe d'antan « rouille au fond de la mer ». Étrangement, le mouvement de la mer recouvre *Mobile* à de nombreux endroits. Elle laisse des « traces »<sup>6</sup>. Le paysage de la mer renvoie à l'horizontale de l'image. Pensons à la disposition des pages de *Mobile*, dans lesquelles seul apparaît le reflet de la grandeur d'un passé éloigné :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.65-66.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.116-117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.386.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.456.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.448.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.443.

La mer, tout ce qu'elle cache, rejette, imbibe, transforme, reprend.<sup>1</sup>

La mer, tous ceux qu'elle tente, poursuit, séduit, emporte, change.<sup>2</sup>

La mer, milliers de griffes, milliers de crocs, milliers de langues, milliers de ventouses, milliers de suçoirs.<sup>3</sup>

La mer, milliers de suaires, de corridors mouvants, de salles de soie, d'étouffements, d'épaves.<sup>4</sup>

La mer finit toujours par reprendre ce qu'elle donne, elle est source de changement, elle inspire et elle aspire. La mer est un vaste cimetière souterrain des illusions du passé. *La mer, milliers de pages noires*. Le couloir noir est aussi la couleur de l'encre. Qu'est-ce que *Mobile* sinon un mélange de blanc et de noir ? Papier, encre, *Mobile*.

Il est intéressant de noter que la mythologie grecque — formant les fondements de la religion de la Grèce antique et de leur représentation du monde — a également sa place dans *Mobile*. Ce n'est guère le fruit du hasard. La mythologie apparaît sous la forme de personnages bien connus : Cassiopée<sup>5</sup>, Persée<sup>6</sup>... Ce sont aussi des constellations<sup>7</sup>. Aux pages 187 et 188, Butor cite d'autres constellations : le bouvier — le lion — le petit lion — la chevelure de Bérénice. Un lecteur qui n'est pas adepte d'astronomie, peut facilement passer à côté de cette facette de *Mobile*. Les trois premières expressions font référence au monde animal. La dernière attire particulièrement notre attention. Immédiatement, certains lecteurs pensent à Jean Racine et à sa tragédie historique, d'autres — adeptes du Nouveau Roman — savent que cela pourrait être un clin d'œil à Claude Simon et à son recueil intitulé « La chevelure de Bérénice », un moment de poésie rare.

Certains écrivains admirés par Butor apparaissent aussi dans les pages de *Mobile*. Par exemple William Faulkner, un romancier américain considéré parmi les plus grands de son temps. Ce n'est pas pour rien que Butor lui consacre tout un article dans *Répertoire I* : « Les relations de parenté dans "L'ours" de William Faulkner »<sup>8</sup>. Est-ce un hasard si les Indiens jouent également un rôle important dans ce livre de Faulkner ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.422.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.423.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.424.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.424-425.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>7</sup> Dans *Mobile*, Butor fait référence à de nombreuses étoiles et constellations : Altaïr – Arcturus – Bételgeuse – Aldébaran – Régulus etc.

<sup>8</sup> BUTOR, Michel *Œuvres complètes de Michel Butor, II Répertoire 1, op.cit.*, p.234.

À la page 261, Butor mentionne aussi « la forêt nationale de Mark Twain »<sup>1</sup>. Mark Twain est un monument de la littérature américaine apprécié entre autres pour son style novateur. En lisant son nom, le lecteur pense évidemment à des classiques de la littérature américaine : *Les Aventures de Tom Sawyer* et *Les Aventures de Huckleberry Finn*. Éducation, économie, injustices sociales, religion... de nombreux thèmes se retrouvent aussi à l'intérieur de *Mobile*. Dans le premier ouvrage, le lecteur retrouve le récit des escapades d'un jeune conté sur le ton de la légèreté, ce qui n'est pas le cas du deuxième, qui est une satire virulente des coulisses monstrueuses de la nature humaine. Ces ouvrages poussent le lecteur à remettre en cause les normes en vigueur dans la société. N'est-ce pas l'un des objectifs de Butor dans *Mobile* ?

En outre, Butor mentionne également le livre d'Emily Post sur les bonnes manières à adopter en société. N'adresse-t-il pas un véritable pied de nez aux Américains, qui semblent ne pas maîtriser le fondement d'une société qui est le respect de l'être humain ?

[...] le livre de l'Étiquette, par Emily Post, « répond à toutes les questions sur ce qui se fait ; comment agir, quoi porter, en toute occasion, intime ou solennelle, 671 pages illustrées ». <sup>2</sup>

Nous notons que le catalogue ou le livre illustré fait partie de la culture américaine, ce qui n'est pas le cas en France. Souvent, Butor place son texte entre guillemets, ce qui nous donne vraiment l'impression qu'il traduit et recopie le texte qui se trouve dans les catalogues consultés pendant son périple. Les pages 150 et 151 sont consacrées au mariage ; plusieurs thèmes y sont abordés :

[...] ou le livre « Quand vous vous mariez », « signification du mariage, responsabilités, relations personnelles avant et après le mariage... » <sup>3</sup>

[...] ou « le Mariage idéal » par le docteur Van de Velde, gynécologue illustre dans le monde entier, page 477, « guide pour cet heureux mariage que les médecins peuvent donner à leurs clients. » [...] » <sup>4</sup>

[...] ou « Tensions sexuelles dans le mariage », par le docteur Van de Velde, illustre gynécologue, « étudie les causes fondamentales des tensions sexuelles, et les méthodes pour les résorber. Pour les gens mariés et ceux qui songent au mariage. 330 pages <sup>5</sup>

Problème de couple ? Consultez la page... Nous avons l'impression que la culture américaine apporte une solution à chaque problème. Problème de santé ?

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Mobile*, *op.cit.*, p.261.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.151.

« Ne craignez rien pour votre Cœur », par le docteur Edward Weiss, pionnier de la médecine psychosomatique [...] 200 pages.<sup>1</sup>

Problème sexuel ? Problème de fécondation ? Reproduction ? Achetez :

[...] le « Chemin rythmé du Bonheur familial », dernière édition, par le docteur John P. Murphy, « méthode naturelle pour planifier la procréation. Approuvé par des médecins et des églises. Informations complètes, questions et réponses. Méthode facile pour déterminer les cycles. Graphiques, tables. 212 pages ».<sup>2</sup>

Achetez ! L'argent serait-il le problème à tous ces maux ?

Besoin de drogue pour surmonter tout cela ? Butor cite un extrait de l'ouvrage *Movimenti Religiosi dei Popoli Oppressi*<sup>3</sup> de Vittorio Laternari, un ethnologue et historien des religions italiennes, dans lequel il décrit les « effets psycho-physiologiques »<sup>4</sup> des boutons du peyotl, un cactus. Il s'agit d'un psychotrope et hallucinogène, mais il « *ne provoque aucune accoutumance* »<sup>5</sup>.

Le prospectus — un imprimé diffusé gratuitement pour annoncer au public un événement ou pour vanter un produit — se retrouve également dans *Mobile* sous différentes formes : « L'Influence d'une Vie »<sup>6</sup>, « Vues de la Terre promise », « Vues de Clifton's Cafeteria »<sup>7</sup>. Certains titres sont très évocateurs.

Citons entre autres le dépliant distribué pour « le nouveau passionnant drame vivant indien en plein air du Michigan » : « Chapel Lake Indian Ceremonials »<sup>8</sup> ou bien encore un prospectus vantant la « confiture des trappistes, faites et emballées par les moines de l'abbaye de Saint-Joseph »<sup>9</sup>. Intéressons-nous maintenant au prospectus distribué pour Freedomland, un parc d'attractions, qui campe également sur les pages de *Mobile* :

Excitation ! Aventure ! Éducation ! [...]

Plus de 40 thèmes authentiques pour faire que l'histoire REVIVE à Freedomland !...<sup>10</sup>

*Excitation ! Aventure ! Éducation !* Ces trois termes figurent également sur la quatrième de couverture de *Mobile*. Voilà ce qui est au programme dans l'œuvre de Butor,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.245-246.

<sup>3</sup> *Les mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.381. | On entend l'enregistrement de « L'Influence d'une Vie » dans le « JARDIN DE MÉDITATION ». Ce jardin pourrait être *Mobile*, livre dans lequel le lecteur est invité à réfléchir profondément sur l'Amérique et la littérature.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.375.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.130. | Autres exemples : p.132 – 133 – 134 – 148 – 154.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.269.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.320.

qui propose aussi toute une panoplie de thèmes diversifiés. Butor désire faire REVIVRE l'histoire américaine : « Revivez les aventures historiques ! »<sup>1</sup>. Pour Van Rossum-Guyon, c'est « grâce à ces textes, prélevés en quelque sorte sur le corps même de l'Amérique pour fabriquer ce “mobile”, [que] l'histoire est appelée à revivre »<sup>2</sup>. Citons Butor à propos de Freedomland :

*Freedomland*. Ce parc, qui se trouvait dans le nord du Bronx, avait l'intérêt d'être entièrement consacré aux États-Unis, il en avait la forme. C'était une mise en abyme, de petits États-Unis à l'intérieur desquels on se promenait en une après-midi dans l'ensemble des États-Unis. C'était un abrégé du monde américain [...].<sup>3</sup>

Freedomland correspond à une « tentative de miniaturisation »<sup>4</sup> des États-Unis. Notre ouvrage n'est-il pas aussi une mise en abyme des États-Unis à la différence près qu'il nous faut beaucoup plus de temps pour parcourir ce vaste territoire ?

Les messages publicitaires sont également mis en scène dans *Mobile*, notamment à travers « l'utilisation de caractères différent [et] par une disposition modifiée des lignes »<sup>5</sup>. Prenons l'exemple de Heinz<sup>6</sup> :

Si vous pensez que toutes les soupes concentrées ont le même goût, c'est qu'il est temps que vous essayiez Heinz !<sup>7</sup>

Butor a-t-il lu cette annonce dans un catalogue ou juste sur un panneau au bord de la route ? Il l'intègre au texte entre une réflexion sur le sourire et la description d'une rivière. *Si vous pensez que toutes les œuvres littéraires ont le même goût, c'est qu'il est temps que vous essayiez le Nouveau Roman, Butor, Robbe-Grillet, Sarraute, Duras...*

Focalisons-nous maintenant sur le dialogue avec les arts. Avant même d'entamer la traversée de *Mobile*, Butor fait un détour par « la peinture d'après la guerre » en dédiant son livre à Jackson Pollock, peintre américain mondialement connu. En 1965, Butor avoue avoir été surpris par « le côté réaliste de l'œuvre de Pollock »<sup>8</sup>. Pour Butor, les toiles de Pollock « matérialisent [...] la vie et le paysage réels des États-Unis »<sup>9</sup>. Pollock s'efforce de « donner

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.327.

<sup>2</sup> VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Le cœur critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Éditions Rodopi, 1997, p.62.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.346.

<sup>4</sup> HELBO, *op.cit.*, p.56.

<sup>5</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.107.

<sup>6</sup> D'autres marques sont citées, par exemple Coca-Cola et Johnson & Johnson.

<sup>7</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.* p.132. / p.364.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.268.

<sup>9</sup> DÄLLENBACH, *Butor aux quatre vents, op.cit.*, p.47.

une forme à l'étendue vaine et inexistante de la toile »<sup>1</sup>, Butor l'imite. Ce réalisme se retrouve aussi dans *Mobile* :

Il y a une grande ressemblance entre la technique de Pollock pour certains de ses tableaux et la technique que j'ai employée de jeter les mots sur la page.<sup>2</sup>

Dans les toiles de Pollock, nous retrouvons des jets de couleur. Dans *Mobile*, Butor travaille de la même manière. Il confesse : « Je n'aurais certainement pas écrit *Mobile* de cette façon-là sans l'œuvre de Pollock »<sup>3</sup>. Mélange des arts. Ce n'est point un hasard s'il désire que chaque page soit contemplée comme un tableau unique. Tout comme Pollock, Butor emploie « la technique du *all-over* »<sup>4</sup> dans *Mobile*, où le lecteur « est conduit à circuler en permanence à la surface de la toile pour suivre les méandres du réseau linéaire complexe qui occupe l'espace »<sup>5</sup>. Concernant le travail de Pollock, Butor commente : « Il constitue des surfaces avec des trajets »<sup>6</sup>. Qu'est-ce que *Mobile* sinon la possibilité de suivre diverses trajectoires ? Il ajoute :

Chez Pollock nous avons de grandes surfaces avec des traits courbes qui vont aller d'un bout à l'autre, exactement comme les objets et les voitures vont se promener d'un bout à l'autre des États-Unis, en constituant toutes sortes de combinaisons ici ou là.<sup>7</sup>

Avec plus de 500 pages au compteur, *Mobile* représente justement cette grande surface sur laquelle nous retrouvons régulièrement les mêmes objets, les mêmes voitures qui circulent en spirale. Soulignons que « Pollock revendiquait l'influence de l'art pictural des Indiens sur son œuvre »<sup>8</sup>. Giraudo ajoute :

[...] L'une des fonctions essentielles de cette peinture indienne, inscrivant des tracés sur le sable (quoi de plus mobile que ces œuvres ?), consiste à guérir le malade.<sup>9</sup>

Par corrélation, nous pouvons-nous redemander si *Mobile* a également pour fonction de « guérir le malade ». Qui est malade ? Le livre ? Le lecteur ? L'auteur ? La littérature ? L'Histoire ? La société ?

---

<sup>1</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.36.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.268.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>4</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.49.

<sup>5</sup> LACLOTTE, Michel, CUZIN, Jean-Pierre, *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, cité in GIRAUDO, p.49.

<sup>6</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.345.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.345.

<sup>8</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.54.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.54.

Dans *Mobile*, Butor évoque à plusieurs reprises le travail<sup>1</sup> de John James Audubon (1785-1851)<sup>2</sup>, « leur grand naturaliste »<sup>3</sup>, peintre et ornithologue du Nouveau Monde. Dans la galerie d'Audubon, on trouve « tous les dessins originaux des “Oiseaux d’Amérique” »<sup>4</sup>. Pourquoi Butor s’intéresse-t-il à son activité ? En 1810, Audubon rencontre Alexander Wilson, « le premier peintre ornithologue américain »<sup>5</sup>. Lorsqu’il réalise que son « talent de dessinateur surpasse celui de Wilson [,] il décide de réaliser une étude complète des oiseaux d’Amérique »<sup>6</sup>. Accompagné de sa famille, Audubon traverse l’Amérique pour étudier l’ornithologie américaine. Lors de ce périple symbolisant le travail de toute une vie, il rencontre « les derniers Indiens libres »<sup>7</sup>. Audubon réalise une étude, Butor aussi – Audubon sillonne l’Amérique, Butor aussi – Audubon trouve des Indiens sur son chemin, Butor les croise dans son livre.

Au cours de son expédition, Audubon réalise des planches<sup>8</sup> sur lesquelles il représente les oiseaux « en grandeur nature »<sup>9</sup> dans « un décor naturaliste »<sup>10</sup>, c’est-à-dire il prône la description objective de la réalité. Nous sommes loin des oiseaux « empaillés présentés sur leurs perchoirs »<sup>11</sup>. Poussé par « une soif de perfection »<sup>12</sup>, Audubon — « l’un des plus grands amoureux de la nature américaine »<sup>13</sup> — ne peut s’empêcher de contrôler l’impression de chaque planche. N’est-ce pas le sentiment que Butor nous livre dans les pages de *Mobile* où chaque page est une planche ? Chaque planche est accompagnée d’un texte décrivant l’oiseau minutieusement. Prenons l’exemple d’une chouette, le *Grand-Duc d’Amérique* :

Ailes très longues et larges. Œsophage particulièrement large, évasé en un jabot ; estomac volumineux, un peu membraneux, ses faisceaux musculaires étant disposés en rangée simple ; intestin court et plutôt gros, ou très long et mince. Cæcum extrêmement petit. Les petits ont généralement la partie inférieure du corps couverte de bandes longitudinales. Œufs généralement au nombre de six, ovoïdes ou ronds. Niche dans les arbres, les rochers ou le sol.<sup>14</sup>

---

<sup>1</sup> Exemples : p.39 – 44 – 59 – 82 – 94 – 262 – 285 – 326 – 389.

<sup>2</sup> AUDUBON, John James, *Les oiseaux d’Audubon*, Parkstone International, 2011, p.5-7.

<sup>3</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.184.

<sup>4</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.496.

<sup>5</sup> AUDUBON, *op.cit.*, p.5.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>8</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.20.

<sup>9</sup> AUDUBON, *op.cit.*, p.12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>13</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.20.

<sup>14</sup> AUDUBON, *op.cit.*, p.26.

Phrases nominales, profusion d'adjectifs, juxtapositions, ponctuation forte... Ne reconnaissons-nous pas là aussi quelques caractéristiques de l'écriture employée dans *Mobile* ? Dans *Mobile*, Butor fait référence à certaines planches « magnifiques » d'Audubon, il cite entre autres : le dindon sauvage mâle — la fauvette jaune — la fauvette à capuchon — le faucon pigeon mâle — la fauvette du magnolia — le moineau à gorge blanche... Le lecteur a l'impression d'être en présence d'une véritable encyclopédie animale<sup>1</sup>.

Les États-Unis abritent également une flore très variée que Butor met en avant. Prenons l'exemple des pages 60 à 62. Parfois, Butor procède à de simples énumérations : « bougainvilliers, myrtes crêpés, poinsettias, hibiscus »<sup>2</sup>. D'autres fois, il nous propose aussi des définitions :

Le cyprès chauve qui perd, l'hiver, ses feuilles minces et plates ; son tronc conique émerge des marais, entouré d'une cour de « genoux », protubérances ligneuses, pointues ou rondes, qui montrent des racines englouties [...].<sup>3</sup>

Deux expressions contenues dans ces quelques lignes frappent notre regard : *protubérances ligneuses, pointues ou rondes et racines englouties*. *Mobile* n'est pas un texte plat. Nous y observons non seulement les saillies du texte à travers la créativité et l'inspiration de Butor, mais aussi, par endroits ses appendices généralement souterrains.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que le dialogue avec les arts touche de nombreux domaines. Ceux-ci apparaissent également dans *Mobile*. À la page 84, Butor fait allusion au travail de John Szarkowski, photographe et conservateur de musée américain, sur Louis Sullivan, un architecte américain associé à la construction des premiers gratte-ciels américains et considéré comme le père de l'architecture américaine. Il enchâsse également un extrait de *l'Autobiographie d'une idée* de Sullivan dans *Mobile* :

Tout le monde jugea bon de célébrer le quatrième anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb par une grande exposition universelle qui révélerait jusqu'au dernier mot du statut culturel actuel des peuples de la terre, et dont le cadre serait d'une splendeur convenant à son objet...<sup>4</sup>

Colomb, le retour. Quelques pages plus loin, nous trouvons un autre extrait de l'œuvre de Sullivan, « l'un des plus grands de tous les architectes »<sup>5</sup> :

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I*, p.262. | Butor précise : « Chaque fois qu'il y a des jetés de noms d'oiseaux, ces noms d'oiseaux sont disposés cinq à cinq sur trois colonnes différentes de façon à former une flèche. »

<sup>2</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.140.

Ainsi partirent-ils joyeusement porteurs de la contagion, sans se douter que ce qu'ils voyaient et qu'ils croyaient être la vérité, allait se révéler un horrible fléau. Car ce qu'ils voyaient n'était pas ce qu'ils croyaient voir, mais l'imposition d'un mensonge sur leur vision, un déploiement de pure charlatanerie...<sup>1</sup>

Ce passage pourrait être considéré comme un passage autoréflexif adressé immédiatement au lecteur dont l'esprit est bien souvent rongé par une gangrène. Dès son enfance, son comportement est conditionné par la société ; on le force à adopter un certain mode de réflexion. Face à un livre, il adopte toujours les mêmes réflexes. Imposture qui exploite sa crédulité ? Il doit déjouer cette supercherie et réaliser que ce qu'il croit percevoir n'est pas toujours ce qu'il doit voir. Dans *Mobile*, il doit chercher plus loin, car s'il voit ce qu'il doit voir sans chercher à voir plus loin, il ne voit rien. Dans ce livre, nous rencontrons des chanteurs<sup>2</sup>, des compositeurs<sup>3</sup>, des vedettes de comédies musicales<sup>4</sup> ou bien encore des acteurs. Le cinéma apparaît donc également dans *Mobile*, notamment à travers « l'enseigne d'un cinéma "drive-in " »<sup>5</sup> ou des visages connus :

Le visage illuminé de Marilyn Monroe.<sup>6</sup>

Le visage illuminé de Jayne Mansfield.<sup>7</sup>

Le visage illuminé de Rita Hayworth.<sup>8</sup>

Le visage illuminé de Jerry Lewis.<sup>9</sup>

Le visage illuminé d'Élisabeth Taylor.<sup>10</sup>

Le visage illuminé de Burt Lancaster.<sup>11</sup>

Le visage illuminé de Kirk Douglas.<sup>12</sup>

Le visage illuminé de Cary Grant.<sup>13</sup>

Le visage illuminé de Jane Russell.<sup>14</sup>

Le visage illuminé de Yul Brynner.<sup>15</sup>

Le visage illuminé de Charlton Heston.<sup>16</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.139-140.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.469./ 473. | Elvis Presley – Johnny Mathis.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.472. | Johnny Cash.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.407.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.188.

Le visage illuminé de Marlon Brando.<sup>1</sup>

Marée de célébrités qui propulsent le lecteur hors de l'ouvrage. Retour à la réalité et à la réflexion.

À la page 84, Butor mentionne « l'Exposition internationale de Chicago en 1893 »<sup>2</sup>. Cette exposition historique célèbre le 400<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de l'explorateur Christophe Colomb dans le Nouveau Monde. Il ne s'agit pas de la première fois que nous évoquons ce célèbre navigateur dans ce travail. La culture américaine est inextricablement liée à l'idée de la découverte et de la conquête. Il y a Colomb et la découverte de l'Amérique. Puis, Butor s'intéresse aussi à la conquête de l'espace, à ce nouveau territoire à explorer. Il mentionne les « modèles réduits de fusées américaines, missiles, satellites »<sup>3</sup> dans le catalogue *Sears, Roebuck & Co.* ou bien encore les « dessins de Willy Ley »<sup>4</sup>, un auteur scientifique américain d'origine allemande et pionnier de la conquête spatiale. Nous lisons :

Je rêve de bisons, de troupeaux de chevaux, des Indiens de la prairie, des Saints du Dernier Jour et de leur marche à travers les États, des nouvelles terres...<sup>5</sup>

Michel Butor rêve. Il rêve de la nouveauté. Il rêve d'espaces vierges à déflorer. À quoi ressemblera son prochain ouvrage ? Rendez-vous en terre inconnue.

Finalement, pourquoi ne pas considérer *Mobile* comme une ode à la vie ?

Des hommes couverts de plumes,  
des hommes couverts d'écailles,  
des hommes couverts de poils,  
des hommes couverts d'un goudron qui sent si fort...<sup>6</sup>

Pourquoi *Mobile* est-il l'un des livres les plus dérangeants de Butor ? Il cherche « à [y] dissiper certaines illusions, à démythifier ce pays dont on a déjà beaucoup parlé »<sup>7</sup>. Tout au long de *Mobile*, le narrateur livre des descriptions sur des Américains qui circulent dans des voitures. C'est comme si elles l'accompagnaient dans sa traversée de l'Amérique. À la fin de l'ouvrage, le lecteur arrive à destination et la voiture est vendue<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.247.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.250. | Sur la face cachée de la lune, le cratère Ley est baptisé en son honneur.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.250.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.240.

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.184.

<sup>8</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.491.

Lors d'un entretien avec Butor, Charbonnier lui explique qu'en refermant *Mobile*, il s'est dit : « [...] Il ne reste plus qu'un Américain, c'est moi, à la fin ! »<sup>1</sup> Après cette révélation, Butor rétorque :

Ce qui est intéressant, là c'est que vous n'êtes pas Américain ; c'est que le livre vous découvre à vous-même, au cours de la lecture, vous découvrez ce qu'il y a d'américain en vous [...].<sup>2</sup>

Retenons que *Mobile* nous permet de découvrir une face cachée de nous-mêmes. Que de disputes sur l'auteur et le secret qu'il est censé cacher ou dévoiler ! Ces querelles sont-elles réellement justifiées ? Ne faudrait-il pas braquer le projecteur ailleurs ? Sur l'œuvre ? Sur la littérature ? Le livre nous découvre à nous-mêmes. Voilà le secret de toute œuvre, non ? Jamais tout à fait le même, jamais tout à fait un autre.

D'après Butor, « il y a dans toute l'Amérique, dans toute la notion de « nouveau monde », il y a une espèce de risque extraordinaire »<sup>3</sup>. En règle générale, si l'être humain prend la décision de courir un risque, c'est bien parce qu'il a quelque chose à gagner, non ?  
Quoi donc ?

Nous sommes capables de vivre une autre vie.<sup>4</sup>

Nuit de germination !<sup>5</sup>

Terra incognita !<sup>6</sup>

Imagination.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.195.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>5</sup> BUTOR, *Mobile, op.cit.*, p.535.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.536.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.537.



## **CONCLUSION**

Au cours de l'histoire littéraire, « tous les grands livres ont été reçus par une salve d'incompréhension »<sup>2</sup>. Michel Butor, qui « fait figure d'écrivain expérimental »<sup>3</sup>, est le père de nombreux monstres littéraires dans lesquels il a juste voulu « laver les mots de leur poussière [...] laver les mots de leur badigeon et de leur usure »<sup>4</sup>. Comment raconter une histoire ? Y a-t-il encore matière à dire ? Quoi dire et comment le dire ?

Dans le roman traditionnel, le lecteur a tendance à oublier la réalité et par corrélat la quintessence de la vie... *la matière à dire*. Voilà pourquoi Butor s'impose une mission cruciale : inscrire au centre de ses œuvres « la réalité telle qu'elle se dit et telle qu'elle s'oublie »<sup>5</sup> tout en révolutionnant la littérature par des inventions techniques hors du commun et en exploitant pleinement toutes les potentialités du langage :

Tous mes textes parlent du monde et parlent au monde ; ils parlent évidemment d'eux-mêmes aussi, et de moi-même, à moi-même entre les deux, de moi qui n'existe que dans l'intervalle [...]<sup>6</sup>

La déconstruction spatio-temporelle est incessamment recherchée dans les livres de Butor. Cette quête passe entre autres par la problématique de l'œuvre dans l'œuvre. Dällenbach met en avant « la nécessité où se trouve l'écrivain soucieux d'éclairer la structure de notre espace de s'approprier à cette fin les œuvres d'autrui »<sup>7</sup>. Quelle place occupe le livre au cœur du livre ? L'œuvre monumentale de Butor puise dans la richesse inépuisable de l'Art et se transforme en un espace littéraire profondément transculturel où une vision cosmopolite du monde s'impose. « J'écris mes livres de tous les côtés à la fois. »<sup>8</sup> Cinéma, littérature, musique, peinture, voyage... Butor met en place un système de brouillage volontaire de ces différents types de discours. Son écriture s'ouvre donc résolument sur les œuvres du passé :

L'œuvre en collaboration me permet de constituer avec mon collaborateur une sorte de pseudonyme [...].<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.24.

<sup>2</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.11.

<sup>3</sup> HELBO, *op.cit.*, p.17.

<sup>4</sup> CHARBONNIER, *op.cit.*, p.20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>6</sup> HELBO, *op.cit.*, p.11.

<sup>7</sup> DÄLLENBACH, *Le livre et ses miroirs, op.cit.*, p.3.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.51.

<sup>9</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.100.

Butor parle à travers les grands maîtres du passé, il leur prête sa voix et inversement.

De la sorte, « les textes se contaminent les uns les autres »<sup>1</sup> :

Un nouveau livre apparaît donc à la fois comme la somme des livres et comme un puzzle fait de leurs débris.<sup>2</sup>

De quelle manière le lecteur se retrouve-t-il propulsé dans les coulisses de l'écriture ? Quel est son rôle ? Le lecteur est chargé de rassembler tous ces morceaux éparpillés. La création butorienne s'inscrit dans un espace de transgression des frontières des genres et des arts. Chaque livre n'acquiert jamais « une autonomie absolue »<sup>3</sup> dans la mesure où il s'inscrit toujours dans un rapport de subordination avec d'autres œuvres d'art. Butor manipule tous ces trésors du passé en leur imposant un « infléchissement » précis qui sert à mettre ses idées novatrices en valeur.

Rapidement, nous constatons que « le véritable objet du [livre] devient à chaque fois l'écriture elle-même »<sup>4</sup> dans la mesure où il expose au grand jour les rouages de la fabrication de l'œuvre. Une réflexion en entraîne une autre, un livre en entraîne un autre. Quelle est l'évolution « des romans à *Mobile* »<sup>5</sup> ?

Dans ce travail de candidature, dans un premier temps, nous nous sommes essentiellement intéressée à l'intertextualité et à l'autoréflexivité, deux concepts uniques permettant d'éclairer le contenu et la forme de l'œuvre d'un jour nouveau. La plupart du temps, les analyses reposant sur ces deux notions sont hautement discutables étant donné qu'elles se fondent sur l'activité d'interprétation du lecteur. Or, où réside le plaisir de la lecture sinon dans l'interprétation ? Selon Umberto Eco, « nous devons suivre certaines "directions" »<sup>6</sup>, « certains parcours obligés »<sup>7</sup> dans l'interprétation. Il y a différents types d'interprétation. Dans *Les limites de l'interprétation*, Eco note ceci :

Le problème philosophique de l'interprétation consiste à établir les conditions d'interaction entre nous et quelque chose qui nous est donné et dont la construction obéit à certaines contraintes [...].<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.306.

<sup>2</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.135.

<sup>3</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.6.

<sup>4</sup> BLANCKEMAN, *op.cit.*, p.154-155.

<sup>5</sup> HELBO, *op.cit.*, p.146.

<sup>6</sup> ECO, Umberto, « Introduction », in *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 2014. [Pas de pagination]

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

Qu'est-ce que le lecteur doit prendre en considération ? Débat classique sur le rôle de l'interprétation. Doit-il « chercher dans le texte ce que l'auteur voulait dire »<sup>1</sup> ou « chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur »<sup>2</sup> ? Eco met l'accent sur la présence de « l'infinité des sens »<sup>3</sup> que l'auteur introduits dans l'œuvre et sur « l'infinité des sens que l'auteur ignorait »<sup>4</sup>. Bien entendu, il ne faut pas oublier la multitude de sens « probablement introduits par le destinataire »<sup>5</sup>. Il insiste sur la nécessité de la présence d'un « garde-fou littéraire »<sup>6</sup> pour prévenir les risques de débordements dans un univers où le lecteur cherche sans cesse à recueillir des « indices minuscules permett[ant] de saisir une réalité profonde »<sup>7</sup> et « indéchiffrable »<sup>8</sup>.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes penchée sur la théorie du Nouveau Roman et sur le parti pris esthétique de Butor. Même si le Nouveau Roman est considéré comme le temps des ruptures, la césure avec le récit classique n'est pas nette et franche dans l'œuvre butorienne, mais elle s'installe progressivement au fil de ses créations.

Dans un troisième et dernier temps, nous avons décortiqué trois œuvres de Butor à la lumière de l'intertextualité et de l'autoréflexivité en nous concentrant fondamentalement sur la thématique de l'œuvre dans l'œuvre.

*La Modification* se déroule devant les yeux ébahis du lecteur comme une interrogation poignante sur sa propre existence. D'un côté, les interférences intertextuelles se présentent comme une aide apportée au lecteur dans le cadre de son activité d'interprétation ; d'un autre côté, les interférences autoréflexives entravent le développement de sa lecture. L'analyse autoréflexive se basant en grande partie sur les relations analogiques établies par le lecteur ménage un moment critique. L'exposition des rouages de l'œuvre propulse le lecteur dans une atmosphère imprégnée de doute. Le lecteur doit-il participer au projet d'une œuvre démythifiée ou lui tourner le dos ? La question reste ouverte : il doit prendre sa propre décision et en assumer les conséquences.

---

<sup>1</sup> ECO, Umberto, I.2 « Trois types d'intentions », in *Les limites de l'interprétation*, op.cit.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> ECO, Umberto, I.3 « Défense du sens littéral », in *Les limites de l'interprétation*, op.cit.

<sup>7</sup> THOUARD, Denis, *L'interprétation des indices*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.228.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.228.

Puis, il y a *Degrés*, qui ne se réduit pas à une somme « d'ouvrages classiques »<sup>1</sup>. Ce livre est avant tout une réflexion sur l'écriture, sur la littérature, sur la vie. La littérature permet à l'écrivain d'enrichir une réalité perçue comme anémique et insuffisante. Que ce soit Delmont ou Vernier, la littérature autorise métaphoriquement parlant un rachat de la vie. Par la même occasion, chaque livre est une porte ouverte vers un passé à jamais retrouvé.

Finalement, passons à *Mobile* ou « le livre et l'information »<sup>2</sup> selon l'expression d'Helbo. *Mobile* est « une somme de journaux et de catalogues »<sup>3</sup>, mais pas seulement. *Automobiles, constellations, désignations d'États et de villes, oiseaux du Nouveau Monde représentés par Audubon, présidents, silhouettes fantomatiques...* *Mobile* « s'institue en roman polyphonique du pays auquel il renvoie »<sup>4</sup>. Ce territoire ancestral, nous sommes invités à le découvrir à travers les éléments qui forment l'American Way of Life<sup>5</sup>. Au début, le lecteur est dérouté. Néanmoins, il s'aperçoit promptement qu'il doit « se laisser bousculer, envahir comme lorsqu'[il] débarque dans un pays neuf »<sup>6</sup>.

*La Modification, Degrés* ou *Mobile* regorgent d'œuvres d'art. Comme le dirait Dällenbach, le choix et l'assemblage des citations « constituent à eux seuls une vision du monde et comme un nouveau livre dans le livre »<sup>7</sup>.

Au fur et à mesure de ce travail, nous avons constaté que Butor « essaie de faire une littérature [...] un peu moins aveugle que la littérature habituelle »<sup>8</sup>. Le lecteur manque souvent de clairvoyance, de discernement, de bon sens. Ce type de comportement exclut souvent la réflexion, le jugement, la remise en question. La lecture d'un ouvrage ne se résume pas à une action de déchiffrement. Comprendre, interpréter, remettre en question...

On veut absolument faire croire aux gens qu'ils sont bêtes. Et les gens finissent par le croire.<sup>9</sup>

Sans aucun doute, ce comportement laxiste entraîne une rétrogradation. Comment empêcher ce désastre ? La lecture, l'écriture, la littérature, la transmission du savoir, le développement... voilà les vrais fondements de notre société. Intéressons-nous à tous ces éléments !

---

<sup>1</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.64.

<sup>2</sup> HELBO, *op.cit.*, p.42.

<sup>3</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.64.

<sup>4</sup> DUGAST-PORTES, *op.cit.*, p.107.

<sup>5</sup> GIRAUDO, *op.cit.*, p.51.

<sup>6</sup> VAN ROSSUM-GUYON, *op.cit.*, p.68.

<sup>7</sup> DÄLLENBACH, *op.cit.*, p.41.

<sup>8</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II, op.cit.*, p.172.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.203.

L'ouvrier qui lit un livre voit tout de suite qu'il ne comprend pas, et il sait, et il est émerveillé lorsqu'au milieu d'un livre qu'il ne comprend pas, il y a quelque chose qui se met à lui apparaître.<sup>1</sup>

Émerveillons-nous ! Lisons ! « Nous sommes tous des ignorants »<sup>2</sup>...Que ce soit l'autoréflexivité ou l'intertextualité, ces deux concepts nous obligent à réfléchir à chaque fois. N'oublions pas qu'un « texte [...], qui captive l'attention du lecteur par ses interférences, ses éléments surdéterminés, et le contraint à un décodage contrôlé, il faut bien qu'il soit aussi porteur d'une signification, d'un "message " »<sup>3</sup>.

Les jeux intertextuels nous invitent à redécouvrir notre passé littéraire et l'autoréflexivité à penser à notre activité de lecture. Certes, celle-ci repose sur une espèce de sixième sens propre au lecteur et souvent ne peut être prouvée avec certitude. Il faut que les possibles interprétatifs soient vérifiés, justifiés et validés par le texte, le bagage encyclopédique du lecteur, le contexte socio-culturel etc. Dans *L'œuvre ouverte*, Eco valorise le rôle actif du lecteur. Yvan Éliassalde explique qu'au fil du temps, Eco nuance son propos en se focalisant plutôt sur une dialectique entre les droits des textes et les droits des interprètes. Dans *Critique de l'interprétation*, Éliassalde nous fait comprendre qu'il faut « tempérer la théorie contemporaine du lecteur comme foyer unique du sens du texte »<sup>4</sup>. À ce propos, Eco affirme que « les limites de l'interprétation coïncident avec les droits du texte [...] »<sup>5</sup> et « qu'il n'est rien de plus significatif qu'un texte qui affirme son divorce d'avec le sens »<sup>6</sup>.

L'autoréflexivité donne naissance à une profonde introspection. Créer le doute. Susciter la réflexion :

[Un lecteur n'a] jamais fini de lire un livre [qu'il] aime. Non seulement il [lui] découvre de nouveaux aspects de lui-même, mais il [lui] indique de nouveaux livres, de nouveaux aspects d'autres livres et d'autres choses.<sup>7</sup>

De même, un lecteur n'a jamais fini de voyager au cœur de la littérature. Le thème du voyage est prédominant dans l'œuvre de Butor. Dans *La Modification*, Léon Delmont se promène entre Paris et Rome. *Degrés* relate entre autres la découverte de l'Amérique. Dans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>2</sup> HELBO, *op.cit.*, p.14.

<sup>3</sup> JAUSS, *op.cit.*, p.291.

<sup>4</sup> ÉLISSALDE, Yvan, *Critique de l'interprétation*, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. Philologie et Mercure, 2000, p.23.

<sup>5</sup> ECO, « Introduction », in *Les limites de l'interprétation*, *op.cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume II*, *op.cit.*, p.216.

*Mobile*, nous approfondissons ce voyage en déambulant au hasard à travers les cinquante États qui forment ce Nouveau Monde. Si le voyage occupe cette « position relativement originale »<sup>1</sup> dans l'œuvre de Butor, c'est aussi parce qu'il désire que son lecteur pérégrine à travers la littérature. Prenons d'assaut l'immense bibliothèque qui s'offre à nous. Insufflons-lui la vie ! Grâce à Butor, la lecture cesse d'être un acte passif et devient un acte créateur :

C'est dans l'effort que nous faisons pour le connaître que le monde se révèle à nous ; le réel est ce que nous pensons.<sup>2</sup>

Qu'est-ce qu'un homme sinon la somme de ses lectures ? La lecture représente l'effort et celui-ci nous permet de prendre conscience du monde dans lequel nous vivons. L'écriture et la lecture sont donc deux moyens efficaces de lutter contre l'aliénation des hommes. À la fin de *La Modification*, le livre futur de Delmont apparaît. De même, *Degrés* se présente comme l'ébauche d'un livre à venir. Quant à *Mobile*, il s'agit d'une œuvre qui semble atemporelle. Pas de début, pas de fin. Les personnages sont poussés sans ménagement vers l'écriture. Les œuvres de Butor ne se présentent-elles pas à nous comme des histoires d'inspirations littéraires ?

Pourquoi le livre apparaît-il comme un élément essentiel dans l'œuvre de Butor ?

[Le livre] n'est évidemment qu'un seul des moyens par lesquels nous pouvons conserver la parole.<sup>3</sup>

En faisant « durer la parole »<sup>4</sup>, le livre représente la victoire contre la mort et l'oubli. Le livre dans le livre ne renforce-t-il pas ce sentiment éclatant de triomphe ? La littérature n'est pas un soliloque, mais un dialogue engagé, fécond et ouvert. Le langage est sa demeure<sup>5</sup>.

Concluons cette analyse sur une citation de Luc Fraisse :

[Il ne faut pas] tenir pour définitive la mort de l'auteur, ni [...] décréter total le bannissement de ses intentions dans l'interprétation de ses œuvres : car si l'auteur, à un certain point de vue, nous gêne pour accéder à ses écrits, il dépose souvent indirectement dans ceux-ci un indice de réfraction pour aborder ici ses fictions.<sup>6</sup>

Dans ce travail de candidature, l'esthétique littéraire de Michel Butor est mise en lumière. Le 24 août 2016, Michel Butor nous a quittés pour rejoindre les grands auteurs du

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume III, op.cit.*, p.359.

<sup>2</sup> ROUDAUT, *op.cit.*, p.83.

<sup>3</sup> BUTOR, *Répertoire II, op.cit.*, p.104.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>5</sup> DÄLLENBACH, *Butor aux quatre vents, op.cit.*, p.117.

<sup>6</sup> FRAISSE, « Gracq et l'autoréflexivité du récit », *art.cit.*, p.310.

panthéon de la Littérature. Ce travail n'invite-t-il pas à reconsidérer sérieusement la question de la mort de l'auteur ?

Inversement, « le document principal que l'on puisse avoir sur la vie d'un auteur, c'est son œuvre. L'œuvre est toujours le renseignement fondamental »<sup>1</sup>, en particulier pour le lecteur de Butor qui subit une modification par degrés au sein de son œuvre intrinsèquement mobile.

---

<sup>1</sup> BUTOR, *Entretiens, Volume I, op.cit.*, p.138.

## Bibliographie

### Œuvres du corpus

BUTOR, Michel, *Degrés*, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1960.

BUTOR, Michel, *La Modification*, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », (1957) 2008.

BUTOR, Michel, *Mobile*, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1962.

### Introduction

#### **Ouvrages**

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BUTOR, Michel, *Curriculum Vitae : Entretiens avec André Clavel*, Plon, 2015.

BUTOR, Michel, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire, Volume I, 1956-1968*, Éditions Joseph K., 1999.

BUTOR, Michel, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire, Volume II, 1969-1978*, Éditions Joseph K., 1999.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Tiers Livre Éditeur, coll. Les grands singuliers, 2017.

MILON, Alain, PERELMAN, Marc, *Le livre et ses espaces*, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. Autour du livre et de ses métiers, 2007.

RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, 2011.

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, [1973] 1990.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, 1961.

ROY-REVERZY, Éléonore, *Le roman au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions SEDES, 1998.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Éditions Gallimard, coll. Folio/Essais, 1956.

STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Armand Colin, 2006.

#### **Article**

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté ». In : *L'Information Grammaticale*, N.55, 1992.

## CHAPITRE I<sup>er</sup>

### LES PHÉNOMÈNES D'INTERFÉRENCES

#### I.1 Autour de l'œuvre

##### *Ouvrages*

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Points, coll. Essais, (Éditions du Seuil – 1984) 2015.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Points, coll. Essais, (Éditions du Seuil - 1973) 2014.

BEGUIN- VERBRUGGE, Annette, *Images en texte, Images du texte, Dispositifs graphiques et communication écrite*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

BESSIÈRE, Jean, *L'Écriture emprisonnée*, L'Harmattan, 2007.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 1955.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Points, coll. Essais, (Éditions du Seuil – 1998) 2014.

DUVAL, Frédéric, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge*, Librairie Droz, 2007.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Éditions Grasset & Fasquelle, (1979) 1985.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Points, coll. Points Essais, (Éditions du Seuil - 1965) 2015.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. Philosophie et langage, (1976) 1995.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1978.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, (1997) 2007.

LAMIZET, Bernard, *Les lieux de la communication*, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1992.

LANSON, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965.

MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, 1987.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve, 1908-1909*, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

TILLEUIL, Jean-Louis (sous la direction de), *Théories et lectures de la relation image-texte*, E.M.E. & Intercommunications S.P.R.L., 2005.

## **Article**

RABATEL, Alain, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur ». In : *Linha d'Água*, n.26 (2), 2013.

## **I.2 L'intertextualité**

### **Ouvrages**

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Éditions l'Âge d'Homme, 1970.

BOYSSON-BARDIES (de), Bénédicte, *Le Langage, qu'est-ce que c'est ?*, Odile Jacob, 2003.

COLAS-BLAISE, Marion. In : MAILLARD, Pierre, GAUTHIER, Robert, *L'intertextualité*, 24<sup>e</sup> Colloque d'Albi, Langages et Signification, CALS/CPST, 2004.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, 1979.

DELAMOTTE-LEGRAND, Régine, *Dialogues, mouvements discursifs, significations*, EME éditions, coll. Sciences du langage, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France, [1963] 1994.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982.

GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses Marketing, coll. Thèmes & études, 2005.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1995.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 1969.

LACHAUD, Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XX<sup>e</sup> siècle : Volume 1, L'art du choc*, Éditions L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2018.

LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres*, Les Presses de l'Université Laval, 1992.

LEAL, Brigitte, *Dictionnaire du cubisme*, Robert Laffont, SAS, Paris, 2018.

*Le Nouveau Petit Robert de la langue française (1967)*, Dictionnaires le Robert, 2011.

MALCUZYNSKI, M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtine ou Sociocritique de la [Dé]raison polyphonique*, Éditions Rodopi, 1992.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, coll. Corpus Littéraire, 2002.

RIFFATERRE, Michel, *La Production du texte*, Seuil, 1979.

RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

RUBY, Christian, *Les résistances de l'art contemporain*, Bruxelles, Labor, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité Mémoire de la littérature*, Armand Colin, [2001] 2014.

SOLLERS, Philippe. In : *Théorie d'ensemble*, Éditions du Seuil, 1968.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Seuil, 1981.

### **Articles**

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s). In : *Langages*, 19<sup>e</sup> année, n°73, 1984. Les Plans d'Énonciation, sous la direction de Laurent Danon-Boileau.

BARTHES, Roland, « Théorie du texte » (1973). In : *Encyclopédie Universalis France S.A.*, Corpus 22, 2002.

BEYAERT-GESLIN, Anne, « Devoir ne pas savoir faire », *Actes Sémiotiques*, 115, 2012.

BRES, Jacques, VERINE, Bertrand, « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté ». In : *Faits de langue* 19.

COLAS-BLAISE, Marion, « Quand nier, c'est agir vers une définition de la "textualité négative" ». In : *Nouveaux Actes Sémiotiques* (2014), 117, PULIM.

FABRE-LUCE, Anne, RAILLARD, Georges, « Du mouvement en littérature : entretien avec Michel Butor ». In : *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, Mobiles I, n.1, 1973.

FONTANILLE, Jacques, « Énonciation et tradition ». In : *Corps et sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 2015.

RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte ». In : *La pensée*, n°215, octobre, 1980.

### **I.3 L'autoréflexivité**

#### **Ouvrages**

ANGELET, Christian, *Méthodes du texte : Introduction aux études littéraires*, De Boeck & Larcier, 1995.

ARAMBASIN, Nella, in PICKUP, Ian, BARON, Philippe, *Aspects de la critique, Colloque des universités de Birmingham et de Besançon*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 638-1998.

BUTOR, Michel, *L'Emploi du Temps*, Les Éditions de Minuit, 1956.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des lettres modernes 135, 2000.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, 1977.

- DEL LITTO, Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées*, (1962) 1997, Slatkine Reprints.
- GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I.
- GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1925.
- GREIMAS, Algirdas, Juien, *De l'imperfection*, Éditions Fanlac, 2003.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.
- JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001.
- MULLER Céline, *Jan Van Eyck et la maîtrise du détail. Un primitif flamand en avance sur son temps*, Lemaitre Publishing, 2014.
- NØLKE, Henning, *Linguistique modulaire : de la forme au sens*, Éditions Peeters, 1994.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, 1967.
- SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1973.
- SPITZER Leo, *Études de style précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Gallimard coll. « Tel », 1970.
- WESSLER, Éric, *La littérature face à elle-même, L'Écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Éditions Rodopi, 2009.
- YANOSHEVSKY, Galia, *Les discours di Nouveau Roman, Essais, entretiens, débats*, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

### **Articles**

- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.
- BOUQUIAUX, Laurence, DUBUISSON, François, LECLERCQ, Bruno, « Modèles épistémologiques pour le métalangage ». In : *Signata*, 4, 2013.
- CAPUTO, Cosimo, « Le paradoxe du métalangage ». In : *Signata*, 4, 2013.
- FRAISSE, Luc, « Gracq et l'autoréflexivité du récit ». In : *Poétique*, septembre 2008, n° 155, Seuil.
- FRAISSE, Luc, « L'autoréflexivité en pratique ». In : *Poétique*, avril 2011, n° 166, Seuil.
- HUTCHEON, Linda, « Modes et formes du narcissisme littéraire », traduit par Richard, J.-P, *Poétique*, n° 29, février, 1977.
- LOUVEL, Liliane, « Déclinaisons et figures ekphrastiques, Quelques modestes propositions ». In : *Arborescences*, n°4, novembre, 2014.

RULLIER-THEURET, Françoise, « L'emploi des mots 'comparé' et 'comparant' dans la description de la comparaison et de la métaphore ». In : *Faits de langue*, 1995.

TORE, Gian Maria, « La réflexivité : une question unique, des approches et des phénomènes différents ». In : *Signata*, Annales des Sémiotiques, 2013.

VIENNE Magali, « Le Nouveau Roman ou l'ère du soupçon. À contre-courant du roman réaliste ». In : *50 minutes*, 2015.

ZINNA, Alessandro, « L'épistémologie de Hjelmslev : entre métalangage et opérations ». In : *Signata*, 4, 2013.

## CHAPITRE II

### LA THÉORIE DU ROMAN

#### II.1 Le Nouveau Roman

##### **Ouvrages**

BLANCKEMAN, Bruno, *Le roman depuis la Révolution française*, Presses Universitaires de France, coll. Licence Lettres, 2011.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. Tel, (« Le roman comme recherche », 1960) 1992.

CORTANZE (de), Gérard, *Le Monde du Surréalisme*, Éditions Complexe, 2005.

DUGAST-PORTES, *Le Nouveau Roman, Une césure dans l'histoire du récit*, Nathan Université, coll. Fac. Littérature, 2001.

GIRAUDO, Lucien, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Perspectives, 2006.

GIURGEA, E., Corneliu, *L'héritage de Pavlov, un demi-siècle après sa mort*, Pierre Mardaga, 1986.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu III, Le Temps Retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

SÉRULLAZ, Maurice, *Le cubisme*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1963.

#### II.2 Les *Entretiens* de Michel Butor

##### **Ouvrages**

ANKER, Valentina, *Max Bill ou la Recherche d'un art logique*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1979.

BORDIER, Roger, *L'Art moderne et l'objet*, in « Contre la liberté du flou », Éditions Albin Michel, 1978.

- BRODSKAÏA, Nathalia, *Le Post-Impressionnisme*, Parkstone, coll. Art of Century, 2012.
- BUTOR, Michel, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire, Volume III, 1979-1996*, Éditions Joseph K., 1999.
- BUTOR, Michel *Œuvres complètes de Michel Butor, II Répertoire 1*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Éditions de la Différence, 2006.
- COCKS, Georges, *Lettres et aquarelles*, Cocks Georges Auto-Edition, 2012.
- FAUQUE, Vincent, *La dissolution du monde*, Les Presses Universitaires de Laval, 2002.
- GAUTIER, Théophile, *L'art moderne*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856.
- TAINÉ, Hippolyte, *Balzac, sa vie son œuvre*, Édition H. Dumont, 1858.
- VALOIS, Raynald, *À la recherche d'un art perdu, Essai sur le langage de la peinture symbolique*, Les Presses de l'Université Laval, 1999.

### **II.3 Autour de Michel Butor**

#### **Ouvrages**

- BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris, Les Fleurs du Mal*, Éditions de Lodi, (1869 /1857) 2008.
- BUTOR, Michel, *Improvisations sur Michel Butor, L'écriture en transformation*, in « XV Littérature et Musique », Éditions de la Différence, coll. Minos, 2014.
- BUTOR, Michel, *Le cercle des muses*, Voix d'encre, 1996.
- BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1964.
- BUTOR, Michel, *Répertoire 3*, Les Éditions de Minuit, 1968.
- CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Éditions Gallimard, 1967.
- COADIC, Xavier, *L'alchimie autrefois*, FeniXX, 1995.
- DECHARME, Paul, *Les Muses : étude de mythologie grecque*, Ernest Thorin, 1869.
- HELBO, André, *Michel Butor, Vers une littérature du signe*, Éditions Complexe, 1975.
- JONGENEEL, Else, Michel Butor, *Le pacte romanesque*, Librairie José Corti, 1988.
- LIEURY, Alain, *Le Livre de la Mémoire*, Dunod, Paris, 2013.
- ROUDAUT, Jean, *Michel Butor ou le Livre futur*, Éditions Gallimard, coll. Le Chemin, 1964.

## CHAPITRE III

### VERS UNE ANALYSE DES LECTURES :

#### PLACE À LA LITTÉRATURE

##### III.1 Préambule : Le contrat de lecture

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, 1973.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, coll. Coursus Lettres, 2015 (4<sup>e</sup> édition).

SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, 2002, Champion.

##### III.2 La Modification

###### Ouvrages

COMTE, Fernand, *Larousse des Mythologies du monde*, Éditions France Loisirs, 2004.

HAMILTON, Edith, *La mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marabout, 1997.

MORZADEC, Françoise (dir.), BOUQUET, Monique, *La Sibylle : Parole et représentation*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

SABBATHIER, François, *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques Grecs et Latins, tant sacres que profanes, contenant la géographie, l'histoire, la fable et les antiquités : Volume 36*, 1790, Seneuze.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman*, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1970.

###### Articles

COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : La Modification de Michel Butor ». In : *Cours et conférences*, Études Romanes VII, 1994.

COLAS-BLAISE, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité ». In: *Confluences. Cultures – Langues – Littérature*, éd. M. Herrmann, K. Hölz. – Luxembourg : Centre Universitaire de Luxembourg, Études Romanes XVII, 2001.

##### III.3 Degrés

###### Ouvrages

BUDOR, Dominique, *Dire la création : La culture italienne entre poétique et poïétique*, Diffusion Presses Universitaires de Lille, coll. « Travaux et Recherches », 1994.

COLERIDGE, Samuel, *The Rime of the Ancient Mariner, Kubla Khan, Christabel ant the Conversation Poems*, Digireads Publications, 2009.

DANTE, Alighieri, *La Divine Comédie* (2001), Larousse, 2009 pour la présente édition.

DANTE, Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, Traduction de Louis Ratisbonne, La Librairie Nouvelle, 1870.

GILSON, Étienne, *Dante et Béatrice, Études dantesques*, Librairie philosophique, 1974.

GRELLET, Françoise, *Literature in English*, Hachette Livre 2002.

### **III.4 Mobile**

#### **Ouvrages**

AUDUBON, John James, *Les oiseaux d'Audubon*, Parkstone International, 2011.

DAHMAN, Khalid, *Mobile de Michel Butor : entre le scriptural et le pictural*, Studia Romanica Posaniensia, Adam Mickiewicz University Press, vol.XXXIV, 2007.

DÄLLENBACH, Lucien (sous la direction de), *Butor aux quatre vents suivi de L'Écriture nomade par Michel Butor*, Librairie José Corti, 1997.

*Guide du pétrole : Volume 57*, Éditions Technip, 1988.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Éditions Rodopi, 1997.

#### **Articles**

BAL, Mieke, « Mise en abyme et iconicité ». In : *Littérature*, n°29, 1978.

COLAS-BLAISE, Marion, « Comment articuler la linguistique et la sémiostylistique ? Le champ stylistique à l'épreuve de la matérialité de l'écrit », 2008.

COSTE, Marion, « Entre écriture-fugue, voix-musique et texte-contrepoint : l'œuvre radiophonique de Michel Butor, *Réseau aérien* », *Fabula / Les colloques*, Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte.

## **Conclusion**

#### **Ouvrages**

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 2014.

ÉLISSALDE, Yvan, *Critique de l'interprétation*, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. Philologie et Mercure, 2000.

THOUARD, Denis, *L'interprétation des indices*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

## **ANNEXES**

## Annexes

Van Eyck, <i>Les Époux Arnolfini</i> .....	306
Vermeer, <i>L'art de la peinture</i> .....	307
Magritte, <i>L'Éloge de la dialectique</i> .....	307
Seurat, <i>Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte</i> .....	308
Mondrian, tableau.....	309
Füssli, <i>The weird sisters</i> .....	310

Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*<sup>1</sup>

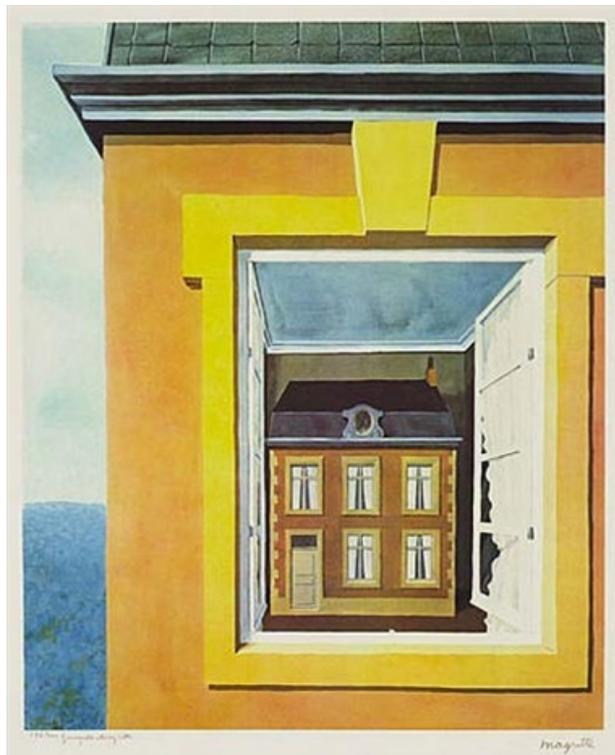


<sup>1</sup> Source : thinglink.com [consulté le 24 février 2019].

**Vermeer, *L'art de la peinture*<sup>1</sup>**



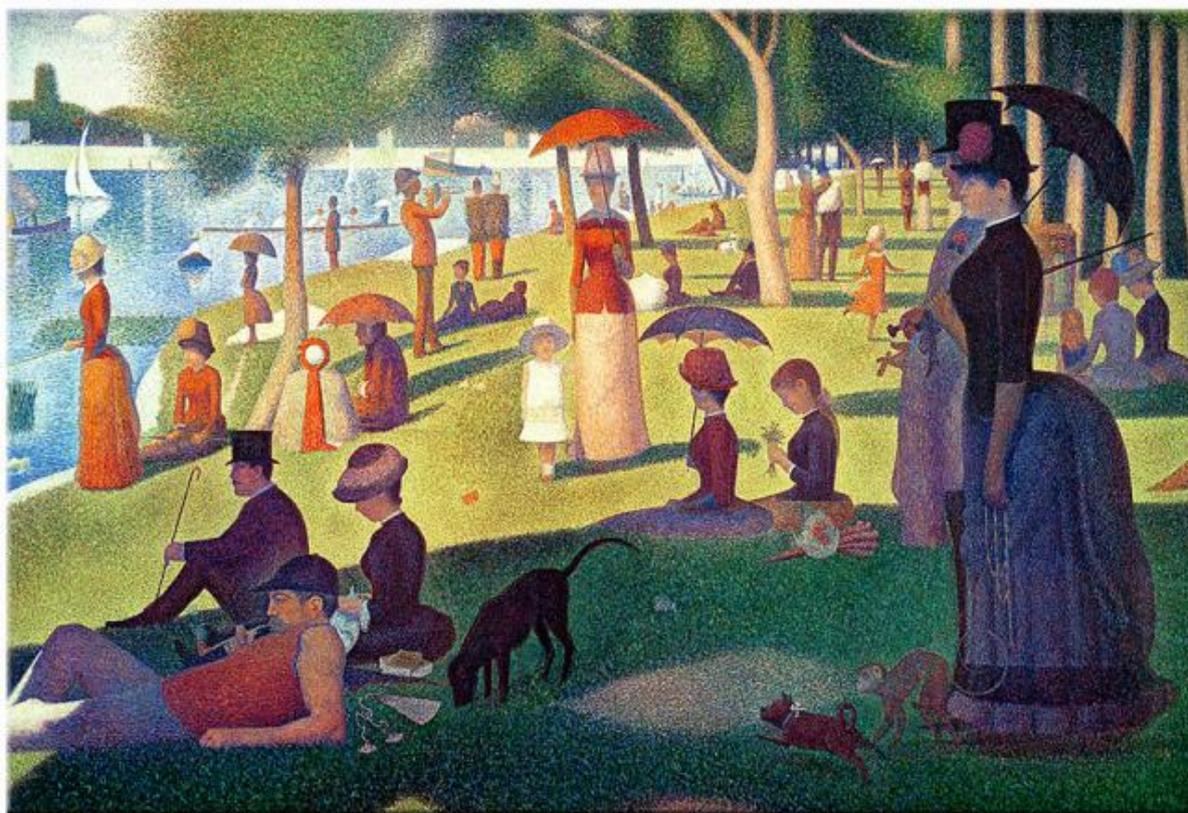
**Magritte, *L'Éloge de la dialectique*<sup>2</sup>**



<sup>1</sup> Source : fr.muzeo.com [consulté le 24 février 2019].

<sup>2</sup> Source : artnet.fr [consulté le 24 février 2019].

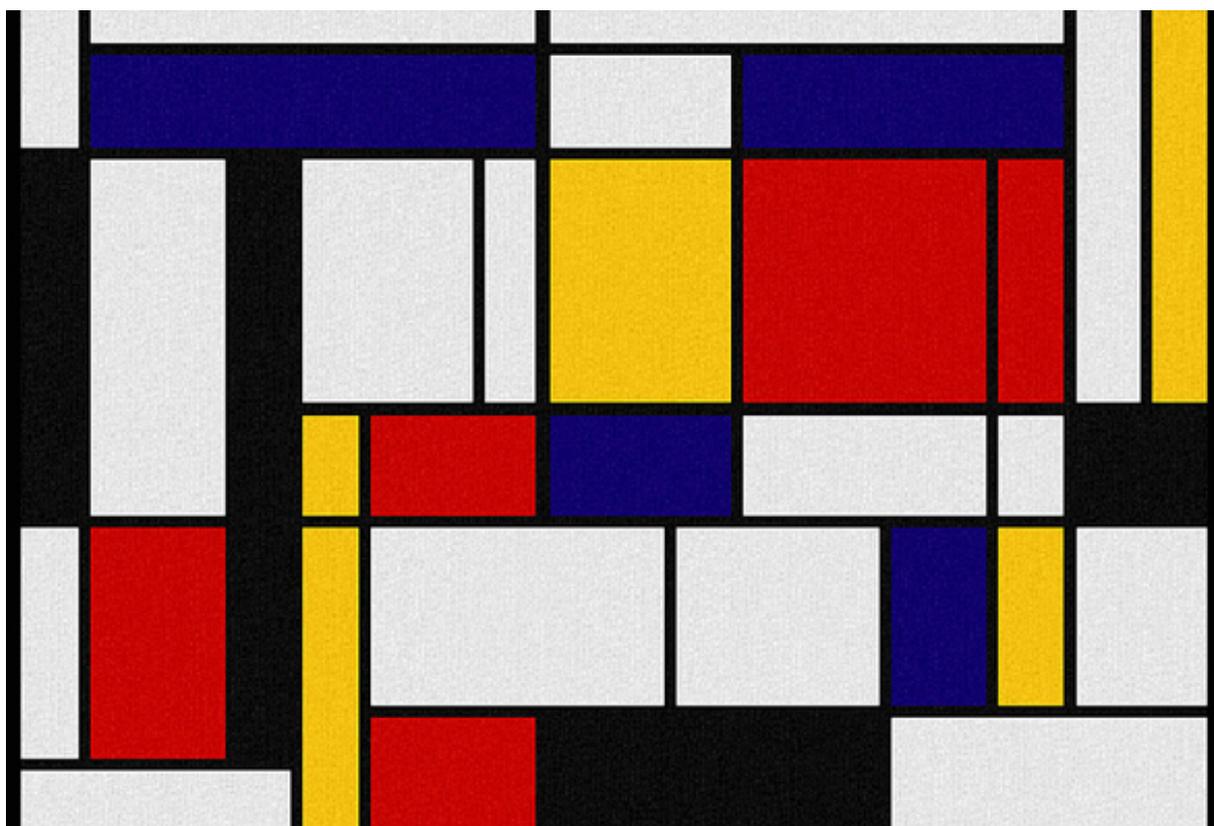
Seurat, *Un Dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Source : [artgeist.fr](http://artgeist.fr) [consulté le 24 février 2019].

Mondrian, tableau<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Source : [delphineparis.com](http://delphineparis.com) [consulté le 24 février 2019].

Füssli, *The weird sisters*<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Source : franceculture.fr [consulté le 24 février 2019].