Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 3 (1960)

Heft: 4

Artikel: La tentative romanesque de Michel Butor : de l'emploi du temps à degrés

Autor: Seylaz, Jean-Luc

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869919

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA TENTATIVE ROMANESQUE DE MICHEL BUTOR, DE L'*EMPLOI DU TEMPS* A *DEGRÉS*

Un jeune Français, Jacques Revel, en stage pour une année dans une maison de commerce de Bleston (ville anglaise imaginaire) entreprend, sept mois après son arrivée, de raconter son emploi du temps. Tel est le point de départ du roman de Butor qui porte ce titre, et qui se présente donc comme un récit, plus exactement comme une espèce de journal à retardement. Entreprise banale en apparence. Et les premières pages, qui racontent l'arrivée de Revel à Bleston, son installation, ses premiers jours dans la ville, n'ont en effet rien d'insolite. Cependant, peu à peu se révèle la nature véritable de cet effort de récupération du temps. Cette vaste ville de Bleston, fumeuse, charbonneuse, pluvieuse, que le narrateur a parcourue inlassablement, d'abord pour trouver un logis convenable, puis pour essayer d'en faire le tour, il s'est pris très rapidement à la détester, à la haïr, en même temps qu'il se sentait fasciné par elle. Il l'a éprouvée comme une puissance maléfique d'étouffement, d'enlisement et d'asphyxie. Il l'a sentie lourde de menaces, d'un secret inquiétant. S'il entreprend donc, au bout de sept mois, de raconter son emploi du temps, ce n'est pas par oisiveté ni par goût de se raconter. Il y va, sinon de sa vie, du moins de son équilibre, de son intégrité mentale. Cette décision d'écrire, c'est un sursaut pour échapper à cet enlisement, à cette fascination, pour se reprendre, se récupérer en récupérant son passé ; c'est un effort pour déchiffrer le sens de ce qui lui est arrivé et un combat qu'il engage contre la ville pour lui arracher son secret.

Ce secret de Bleston, nous le voyons progressivement s'incarner dans (ou se confondre avec) une véritable énigme policière. Peu après son arrivée, le narrateur a découvert dans une librairie un roman policier : le *Meurtre de Bleston,* dont personne ne connaît l'auteur, déguisé sous un pseudonyme. C'est l'histoire d'un fratricide. Il se

déroule dans divers lieux fort réels de Bleston, en particulier dans les deux cathédrales de la ville : la Nouvelle Cathédrale, ouvrage néo-gothique surchargé d'ornementation bizarre ; l'Ancienne Cathédrale, célèbre par son grand vitrail, dit le *Vitrail du Meurtrier,* et dont le motif central est le meurtre d'Abel. D'autre part, le narrateur a découvert que le Musée de Bleston possède une série de vieilles tapisseries françaises racontant la vie et les exploits de Thésée, en particulier le meurtre du Minotaure. Caïn, Thésée, le *Meurtre de Bleston* — qui n'est peut-être pas une œuvre d'imagination, mais la dénonciation d'un crime impuni, d'où l'anonymat de l'auteur — la permanence de ce motif, le mystère de cet anonymat, l'étrangeté de la Nouvelle Cathédrale, autant de présages, de signes qui ont attiré l'attention du narrateur, confirmé ses soupçons et peu à peu dirigé ses actes. Le roman policier a pris dès lors une grande place dans son emploi du temps. Il s'est mis à examiner ou à fréquenter assidûment les lieux décrits dans le roman ; il a parlé de celui-ci à ses rares amis : Jenkins, les deux sœurs Ann et Rose, son compatriote Lucien.

Ce roman policier, qui commence ainsi à circuler entre plusieurs mains, disparaissant, reparaissant, prêté, perdu, retrouvé, se révèle à son tour comme doué d'un dangereux pouvoir : révélant de nouvelles relations entre les événements, des rapports insoupçonnés entre les êtres et les choses, déclenchant d'étranges enchaînements.

Le narrateur a fait lire le roman à Jenkins et à sa mère. Or, il découvrira peu à peu qu'il les a, sans le savoir, profondément blessés : Mme Jenkins est la fille de l'artiste à qui l'on doit cette Nouvelle Cathédrale surchargée d'ornements étranges et dont l'auteur du *Meurtre* se moquait cruellement. Revel a passé ensuite le roman aux deux sœurs qui l'ont prêté à leur tour ; le livre parvient ainsi à un personnage éloigné dont l'appartement est exactement semblable à celui du meurtrier dans le roman policier (et ce personnage a perdu un frère dans un accident). A force de fréquenter un restaurant oriental cité dans le *Meurtre,* le narrateur y a lié connaissance avec un autre habitué, Burton ; après plusieurs rencontres, invitations, entretiens sur l'art du roman policier, Burton finit par avouer qu'il est l'auteur du *Meurtre.* Ainsi, plus on avance, plus il semble que tout se tient mais aussi se complique : chaque découverte paraît un chaînon d'une même série complexe, contribue à révéler des rapports inattendus en même temps qu'elle pose de nouveaux problèmes. Le narrateur n'a pas gardé le secret sur l'identité de Burton. Par un enchaînement de circonstances qu'il lui faudra aussi, après coup, élucider, il a confié le secret à ses amis. Et soudain le roman policier fait irruption dans la réalité. Burton est renversé par une automobile. Est-ce un

accident ? N'est-ce pas plutôt une tentative de meurtre de la part de Jenkins ou de l'habitant de l'appartement décrit dans le *Meurtre* ? Ou encore une vengeance de Bleston, une manifestation de sa puissance maléfique ? Quel est le sens de ce concours ou de cet enchaînement de circonstances ? Quelle est, dans tout cela, la responsabilité du narrateur, de sa curiosité, de ses interventions, de sa volonté de voir clair ? Le journal de Revel (c'est-à-dire le roman de Butor) s'achève à son départ de Bleston sans que ce ou ces mystères aient été éclaircis. Si tout cela avait un sens, nous ne le saurons jamais avec certitude, faute de temps, faute d'une possibilité pour le narrateur de maîtriser les événements, ce passé qu'il raconte, ce présent qu'il vit, leurs interactions, dans lesquels il avance à tâtons.

Cette énigme policière réelle, rebondissement d'un roman policier peut-être imaginaire, cette énigme qui est en même temps sujet (actif) et objet (passif), puisque c'est pour y voir clair que Revel s'est mis à écrire, mais qu'il la subit en même temps qu'il essaie de la dominer, cette énigme déclenche encore d'autres conséquences. Depuis qu'il a entrepris d'écrire ce récit, et parce qu'il est tout occupé à la fois à récupérer son passé et à déchiffrer le sens de ce qui lui arrive, Revel a négligé les deux sœurs, Ann et Rose, après avoir noué, avec l'une puis avec l'autre, des liens auxquels il ne fallait que peu de chose pour qu'ils se transforment en un amour déclaré. Et la vie, ou la ville ?, lui réserve, avant son départ, une double et cruelle surprise (à moins que ce ne soit une punition) : celle de voir les deux sœurs lui annoncer successivement leurs fiançailles, l'une avec Jenkins, l'autre avec Lucien. Le livre se termine donc sur un double échec : échec du bonheur, avec Ann ou Rose ; échec de la tentative d'éclaircir le double mystère du *Meurtre* (dénonçait-il un meurtre réel, a-t-il provoqué à son tour une tentative de meurtre ?), c'est-à-dire échec du projet de démasquer Bleston, d'élucider le secret de cette menace qui semblait sourdre de ses murs, de cette influence maléfique dont l'énigme policière, liée au vitrail, répercutée en écho par les tapisseries du Musée, n'était qu'une « réduction » ou un symbole.

Cependant, ces deux échecs ne sont eux-mêmes que deux aspects, ou deux signes, d'un échec qui les englobe ou les implique. J'ai évoqué le *Meurtre,* ces enchaînements de circonstances que le narrateur croit trouver mais qu'il ne peut étudier que de l'intérieur, étant lui-même un pion sur l'échiquier, ces étranges interactions entre un roman policier et la réalité, entre le passé et le présent. Mais, au fond, je n'ai guère encore touché à l'essentiel de ce récit ; de ce récit qui tient du labyrinthe (par ses méandres et ses égarements), du puzzle — un puzzle d'ailleurs plein de trous — (avec ces circonstances, ces morceaux

de passé qui semblent progressivement s'emboîter les uns dans les autres), et de la symphonie (par l'entrelacs des thèmes). L'essentiel de ce récit, qui est le récit lui-même, la forme sous laquelle il se présente.

Il convient donc de reprendre l'œuvre, non plus du point de vue des événements, mais du point de vue de leur apparition, c'est-à-dire de la composition du récit ou plutôt de ce qu'il conviendrait d'appeler sa croissance. Et en tenant compte en particulier d'un artifice technique essentiel : les indications de temps qui figurent au haut de chaque page.

En étudiant l'œuvre de ce point de vue, que constatons-nous ?

La première partie (le roman est divisé en cinq parties) porte l'indication : mai, octobre. Rien de plus simple : le narrateur, durant le mois de mai, raconte son premier mois à Bleston.

Dans la deuxième partie, cela se complique déjà ; deux indications alternent : juin, novembre et juin, juin. C'est-à-dire qu'à la continuation du récit du passé se mêle le récit du présent vécu. En effet, pendant que le narrateur récupère le passé, le présent continue. Et ce présent est étroitement lié au passé : il en est la conséquence, il l'éclaire ou il en modifie le sens. Revel se trouve donc obligé, puisqu'il s'agit de récupérer tout le passé, non pas un passé statique mais un passé gros du présent que le narrateur vit tout en écrivant, Revel se trouve donc obligé d'organiser son récit selon ces deux séries temporelles.

Avec la troisième partie, cela se complique encore ; non plus deux mais trois indications alternent. A juillet, date de rédaction, présent vécu, se mêlent non seulement décembre (suite normale du passé récupéré) mais encore un passé intermédiaire : mai. Tant de choses se sont passées entre décembre et juillet, tant de choses qui pèsent sur le présent, l'expliquent, tant de choses que le narrateur risque d'oublier ou de déformer, qu'il lui faut, à tout instant, courir au plus pressé, comme un maçon qui devrait construire son mur par tous les côtés à la fois.

Dès la quatrième partie, nous avons quatre indications alternant : août (présent vécu), janvier (passé raconté), avril (passé intermédiaire) et juin, car le narrateur est amené à relire les pages écrites en juin, où il racontait ce qui était alors son présent, pour contrôler son récit et le compléter à la lumière d'événements plus récents.

La structure significative du récit de Revel est donc de faire intervenir progressivement une quadruple série temporelle :

1. le passé le plus lointain (octobre, novembre, décembre, janvier) ;
2. le passé intermédiaire, celui-ci se recomposant en sens inverse, par l'effort de remonter des effets aux causes (mai, avril, mars, février) ;

3. la série représentée par les relectures d'un présent vécu devenu à son tour proche passé (juin, juillet, août) ;
4. le présent vécu pendant la durée du journal (mai, juin, juillet, août, septembre).

Effet très sensible de complication progressive (Butor dira que ses livres sont montés comme des pièges : les difficultés n'apparaissent pas tout de suite), auquel il faut ajouter ceci : à mesure qu'on avance dans le récit, la proportion des pages consacrées dans chaque partie au passé le plus ancien diminue. C'est-à-dire que plus le narrateur s'enfonce dans le temps et moins il est capable de poursuivre cette entreprise qui exigerait, pour être menée à chef, que Revel puisse immobiliser le passé, suspendre le présent, tenir en main l'ordre chronologique des événements.

Or, ce que nous saisissons à travers cet effort de plus en plus désordonné et incohérent — effort qui n'est pas antérieur au récit mais qui en constitue la matière même, c'est le vrai sujet de l'*Emploi du temps*. Son véritable sujet, qui est le roman lui-même en train de se faire.

Nous comprenons maintenant pourquoi Butor a choisi de limiter le séjour de Revel à Bleston et de lui faire commencer son journal sept mois après son arrivée (décision qu'il justifie d'ailleurs psychologiquement pour la rendre le moins arbitraire possible). Car cette situation particulière de Revel était nécessaire pour faire de l'*Emploi du temps* ce qu'il est essentiellement : une mise en question du roman traditionnel, une dénonciation de ce qu'il y avait d'insuffisant ou de trop commode dans les romans antérieurs. Comme le fait remarquer Jean Pouillon[1] : « Il est facile de dire la vérité quand on la connaît et qu'on a tout le temps pour l'énoncer. » Ce sont les commodités que se donnait le romancier « traditionnel ». Il se posait en observateur absolu, hors du temps, en face d'une série d'événements passés, considérés comme irréversibles ou du moins comme immobiles et clos, et dont le sens lui était clair avant même qu'il commençât à écrire. Ces commodités, Butor, suivant en cela l'exemple de plusieurs romanciers contemporains et en particulier de Faulkner, les refuse. Car le temps n'est pas seulement la mauvaise conscience des métaphysiques (comme disait, je crois, Heidegger) ; c'est aussi un des problèmes majeurs du récit aux yeux des romanciers d'aujourd'hui. Ce que la situation et l'effort de Revel doivent permettre de dénoncer, c'est cette illusion ou cette convention d'un temps clos et irréversible, c'est l'impossibilité de raconter un passé absolu (nous ne le pourrions qu'après notre mort),

[1] *Temps Modernes,* avril 1957.

un passé qui ne soit pas éclairé, enrichi, mais aussi modifié, infléchi ou contrarié sans cesse, par l'avenir dont il était gros et qui est devenu à son tour passé pendant que nous écrivions (comment feindre de l'ignorer ?), par notre volonté de le récupérer et l'éclairage particulier que ce projet jette sur lui, enfin par le présent que nous vivons tout en écrivant. Et ces déformations ou ces contrariétés ne peuvent être négligées puisqu'elles constituent notre façon même de revivre notre passé et qu'il n'existe pas de passé objectif, indépendant de notre volonté de le revivre et de nos efforts dans ce sens.

L'*Emploi du temps,* c'est donc le refus d'admettre la légitimité d'une perspective préétablie, telle que celle qu'adoptaient les romanciers « traditionnels ». Revel ne saurait respecter une perspective donnée au départ puisque l'effort de récupérer le passé consiste précisément à lui trouver une perspective et que le narrateur ne sait pas à l'avance ce qu'il va trouver. A mesure qu'il progresse à tâtons, ce qu'il découvre et le présent qu'il vit tout en écrivant l'obligent sans cesse à modifier sa perspective provisoire. C'est, si l'on veut, l'introduction dans le récit de la relativité : comme dans le système d'Einstein, il ne peut y avoir pour Butor d'observateur absolu puisque le narrateur vit et change en même temps qu'il essaie de raconter.

L'*Emploi du temps* vérifie ainsi la définition que Butor propose du roman moderne et de ses problèmes : le roman comme recherche.[1] Le problème que posent presque toutes les œuvres de Butor, c'est de savoir dans quelle mesure une entreprise en apparence aussi simple que celle qui consiste à raconter des événements auxquels on a participé est possible. Car ce n'est pas seulement pour l'*Emploi du temps,* c'est pour toutes ses œuvres que Butor adopte, comme durée externe, un espace de temps strictement délimité : douze heures pour *Passage de Milan,* douze mois pour l'*Emploi du temps,* le temps d'un voyage Paris-Rome pour la *Modification,* une heure de classe pour *Degrés.* Plus cette durée extérieure est délimitée, plus le projet est en apparence modeste et raisonnable, et plus se manifestent la difficulté ou l'impossibilité d'isoler ainsi une portion du temps, la vanité de tout effort pour obliger les événements ou leur souvenir à rester sagement à leur place pendant qu'on les décrit ou qu'on cherche à se les rappeler, la contradiction entre cette durée externe et une durée réelle faite de passé, de présent et d'avenir qui interfèrent et se bousculent sans cesse.

---

[1] « Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, 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 ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit. » (Michel Butor, *Répertoire,* p. 8.)

Il est une entreprise à laquelle on ne peut pas ne pas songer en lisant l'*Emploi du temps* : c'est la *Recherche du temps perdu* de Proust. Et tout porte à croire que Butor y a beaucoup réfléchi lui-même. Or la comparaison entre les deux œuvres est très instructive.[1]

On sait ce qu'est la *Recherche* : l'histoire d'une vocation invisible. Au dernier tome, le narrateur a la révélation de sa vocation et de son esthétique ; et le roman s'achève sur la décision qu'il prend d'écrire une œuvre, qui est au fond celle que nous venons de lire. Cependant, comme j'en faisais la remarque, ce n'est qu'après notre mort que nous pourrions être un pur narrateur, que nous pourrions raconter un passé achevé, sans que s'y mêle à tout instant le présent que nous vivons tout en écrivant. Et c'est bien la convention que Proust adopta, convention qui trouve sa caution pathétique dans la forme que prit son existence durant les dernières années de sa vie : cette claustration, cette « mort au monde » pour pouvoir évoquer le temps perdu. Proust dégageait dans son œuvre les lois générales du temps et de la mémoire. Mais, pour ce faire, il suspendait le temps, ou, si l'on préfère, il le fermait. Il n'abordait pas les problèmes du narrateur qui écrit la *Recherche,* et dont le passé s'accroît tous les jours du présent qu'il vit tout en écrivant.

Ce problème de l'écrivain pris dans le temps qu'il veut reconstituer, obligé d'être attentif à la fois au présent et au passé, de regarder à la fois devant et derrière lui, c'est le sujet même de l'*Emploi du temps.* Et Butor intitule ainsi son roman, car reconstituer son emploi du temps devient à son tour un emploi du temps qui n'est pas sans avoir de graves répercussions sur l'œuvre et aussi sur la vie du narrateur. Nous comprenons mieux dès lors le rôle des deux sœurs, Ann et Rose. Elles n'ont pas seulement pour fonction d'introduire dans l'œuvre un élément sentimental propre à toucher le lecteur et à satisfaire en lui un besoin de romance (bien que cet aspect ne soit pas négligeable). Elles sont de plus, ou en même temps, le symbole gracieux et pathétique de ce présent riche de promesses, de ce temps qui continue à couler

---

[1] Qu'on ne me prête pas l'intention de mettre en balance l'œuvre de Proust et celle de Butor ! Cependant, dons la mesure ou l'une et l'autre affrontent le problème du temps dans le roman ou du roman du temps, la comparaison me paraît non seulement légitime mais utile. De même, je ne crois pas attenter à la majesté de l'œuvre proustienne en laissant entendre, ci-dessous, que la façon dont Butor s'est attaqué au problème nous fait mieux comprendre ce qu'il y avait de conventionnel ou de partiel dans l'idée que Proust se faisait de ces problèmes du temps. Ce n'est pas le moindre intérêt des recherches du « nouveau roman » que cet éclairage nouveau qu'elles portent sur les grandes œuvres antérieures. Toute œuvre repose sur un certain système ; rien de tel qu'un système nouveau pour nous faire mieux saisir ceux auxquels il s'oppose.

pendant que le narrateur s'efforce de récupérer le passé, et du danger qu'il y a à négliger le présent, à le sacrifier au passé. Et l'on pourrait faire les mêmes remarques en ce qui concerne l'énigme policière du *Meurtre de Bleston,* si habilement introduite dans l'ouvrage. Elle a sans doute pour première fonction d'enrichir le roman d'une intrigue captivante et qui contribue fortement à nous attacher, à nous suspendre à l'effort de Revel. Mais elle permet aussi à Butor de rendre plus spectaculaire, de « dramatiser » cette interdépendance étroite du passé et du présent, l'obligation de suivre en même temps plusieurs séries temporelles. Ces problèmes, qui sont ceux de l'écrivain essayant de raconter son passé, ne sont pas modifiés par l'intrigue policière : celle-ci ne fait que les rendre plus sensibles et plus pressants, et leur donner un plus grand attrait romanesque.

Cependant, la solution adoptée par Proust, qui consistait donc à suspendre le temps et, en quelque sorte, à escamoter la durée même pendant laquelle l'œuvre s'élaborait, n'était pas sans présenter des inconvénients pour ce qu'on peut appeler la cohérence de l'œuvre. Proust nous invite à lire l'histoire d'une vocation invisible. Mais ce que nous lisons en réalité, c'est une œuvre écrite par un homme conscient de sa vocation et de ses moyens d'expression. Cette découverte qui est censée se faire progressivement, elle était déjà faite avant que le narrateur se mette à écrire (tout comme le temps qui est supposé rester ouvert est en fait clos et révolu dès le début du livre). Entre le narrateur encore inconscient et l'auteur conscient, qui devraient coïncider ou se rejoindre à la fin du roman, il y a donc un hiatus ; il y a même contradiction. Car on ne peut écrire en même temps l'histoire d'une vocation et l'œuvre qui est le résultat de cette vocation, raconter la lente germination d'une œuvre et nous offrir cette œuvre achevée. Et c'est pourquoi, devant le roman de Proust qui prétend se refermer sur lui-même, nous éprouvons le sentiment désagréable d'une espèce de tour de passe-passe.

Butor, refusant la solution proustienne[1], nous installe dans la durée même que Proust avait mise entre parenthèses : celle du récit en train de se faire, du roman en gestation. Et du même coup il échappe à l'ambiguïté dont je parlais. L'échec de Revel s'explique par l'idée que Butor se fait du problème du temps. Mais cet échec était aussi,

---

[1] Du moins dans l'*Emploi du temps.* Car la *Modification,* qui se propose aussi comme un livre se refermant sur lui-même (au terme de son voyage, le narrateur décide d'écrire ce qui lui est arrivé, de raconter cette modification qu'il a subie) souffre, à un degré moindre, de la même ambiguïté que la *Recherche du temps perdu* : elle nous laisse aussi le sentiment d'un tour de passe-passe.

paradoxalement, nécessaire à la réussite de l'entreprise de Butor : parce que l'œuvre ne peut à la fois se faire sous nos yeux et s'offrir achevée et qu'on ne peut montrer l'écrivain au travail qu'à condition qu'il échoue. Comme l'a très bien vu Pouillon : « La recherche ne peut être vraiment montrée comme telle que si elle est vaine ; si elle réussit, on risque de n'y voir que la préparation trompeuse, parce que simplement esthétique, d'un succès assuré dès le début et mis en doute seulement pour la forme. »[1]

L'on voit donc comment le « nouveau roman » se conçoit par rapport à ceux qui l'ont précédé. Reprenant, si l'on peut dire, le problème romanesque au point où Proust l'avait laissé, Butor obéit à ce qui est, à ses yeux, à la fois le devoir et l'ambition du romancier : refuser de tenir pour définitivement valables les conceptions ou les conventions de ses devanciers, prolonger leurs recherches *en fonction d'un état de conscience nouveau,* et assurer ainsi, non pas la conservation ou la survivance du roman, mais sa vie, sa croissance. L'*Emploi du temps* répond, en quelque sorte, à la question suivante : comment écrirait-on aujourd'hui la *Recherche du temps perdu* ? ou même : est-il possible, aujourd'hui, d'écrire la *Recherche du temps perdu* ?

Et Butor choisit pour cela le procédé le plus efficace, pour ne pas dire le seul possible : il fait de son héros un romancier au travail. Gide, dans les *Faux-Monnayeurs,* Huxley, dans *Contrepoint,* introduisaient dans le roman, grâce à un de leurs personnages, des réflexions sur le roman. Butor fait des problèmes du roman, en particulier du problème du temps, le roman lui-même. Il écrit ainsi un roman qui tend à sa propre élucidation.[2]

Mais, m'objectera-t-on, ce récit de Revel, avorté, impossible à achever, est en même temps un roman réussi. N'est-ce pas refuser l'ambiguïté proustienne pour tomber dans un autre tour de passe-passe : Butor réussissant ce que Revel a raté ? Faire de l'impossibilité d'écrire un récit le ressort romanesque d'un roman, n'est-ce pas donner d'une main ce que l'on reprend de l'autre ?

Il y aurait vraiment mystification si Butor prétendait aboutir à la négation du roman. Mais ce qu'il écrit, c'est un roman critique. Il ne

[1] *Op. cit.*

[2] Le romancier est même installé doublement dans l'*Emploi du temps* puisque, par un de ces effets de « réflexion » (au sens que la physique donne à ce terme) qui lui paraissent essentiels, Butor introduit dans le récit de Revel le romancier Burton. Celui-ci, au cours de ses entretiens avec le narrateur, se livre à des considérations sur l'architecture temporelle du roman policier, sur l'obligation d'y superposer deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime et les jours du drame qui mènent à lui. Ces considérations « réfléchissent », éclairent de l'intérieur les problèmes de l'*Emploi du temps.*

s'agit pas ici d'une mise en question radicale du roman, mais de la dénonciation de ce qu'il y avait d'insuffisant dans les conventions antérieures, d'un roman dans lequel, comme le veut Butor, « le réalisme soit en progrès ». En fait, et c'est là où l'œuvre se révèle remarquablement conçue, la réussite de Butor ne contredit pas l'échec de Revel : le plus souvent elle en découle.

Tout d'abord, c'est le vain effort de Revel qui donne, avec une rare intensité, au lecteur le sentiment de la durée, de cette « matière » à la fois présente et insaisissable, fluide et pleine de caillots ; le sentiment de cet espace mental (complexe, tout animé de mouvements, de variations d'intensité et de consistance, infiniment extensible, semblable à une architecture sans cesse changeante) qu'est notre passé. [1] En même temps le fait que cette tentative d'écrire un récit ne fasse qu'un avec la volonté de déchiffrer l'énigme du destin donne au récit inachevé de Revel une pluralité de significations, une richesse mythologique qui est un élément important de la réussite du roman de Butor.

Ce « réalisme mythologique » (la formule est de Michel Leiris [2]), cette polyvalence de significations, cette superposition des plans, sont en effet une des qualités majeures du roman. J'ai montré la double fonction de certains thèmes : les deux sœurs, l'énigme policière. Mais on pourrait en dire autant de presque tous les éléments du récit. Chacun ou presque fonctionne à la fois comme un élément romanesque et comme un élément significatif sur le plan de l'entreprise de Revel. Le grand mérite de Butor, c'est d'avoir su organiser cette mise en question des conventions du roman et choisir ses symboles de telle façon que ce que l'on pourrait appeler leur intérêt romanesque pur est presque toujours considérable et les sauve donc de ce qu'ils risqueraient d'avoir de trop appuyé ou de trop didactique.

Un des meilleurs exemples de ce « réalisme mythologique » est la ville de Bleston elle-même. Qu'elle représente, sur le plan mythologique, le visage opaque de la réalité ou la projection de la conscience inquiète de Revel, cela est évident. Mais en même temps, sur le plan

---

[1] « Sur cette conversation du milieu de l'hiver, sous l'œil de bienveillant reptile du génie jaune, quelle végétation s'est développée soutenant cet instant présent, cet observatoire d'où je le repère, quelle végétation d'événements et de pensées, d'oublis, de réflexions, de tentatives, immense échafaudage de branches bourgeonnantes, se ramifiant, se rencontrant, se faisant ombre, se traversant, se réunissant, se faisant guerre, immense échafaudage de poutres vivantes que toutes les pages de cette semaine explorent, reconnaissant à des niveaux intermédiaires toute une série de relais ou d'échelons sur lesquels mon effort de mémoire ce soir prenait appui pour parvenir jusqu'à ce sol d'antan. » (*L'Emploi du temps,* p. 289.)

[2] *Critique,* février 1958.

du réalisme minutieux, Bleston existe avec une intensité exceptionnelle. Dans l'alternance des saisons et la couleur des jours, avec ses parcs, sa foire itinérante, son fleuve limoneux, ses façades rougeâtres, son atmosphère charbonneuse, ses pubs et sa foule morne, Bleston est une ville imaginaire proprement inoubliable. Or, la valeur symbolique et l'intensité de présence réaliste s'alimentent ici à la même source. Car c'est l'insistance haineuse avec laquelle Revel interroge cette ville, c'est son effort pour lui faire rendre gorge, qui permettent cette remarquable réussite dans l'évocation.

De même, l'obstination de Revel à fréquenter certains lieux (le restaurant oriental par exemple), faisant de ces lieux le cadre de nombreux événements et comme des puits où s'accumule l'épaisseur du temps ; son effort de reconstitution et d'élucidation qui l'amène à passer et à repasser, dans son récit, par les mêmes événements, les mêmes repères, à revenir sans cesse sur certains nœuds, certains enchaînements reconstitués, comme on vient prendre appui sur un sol reconnu ferme (et plus l'événement a été ressaisi avec ses tenants et aboutissants, plus il devient encombrant, car chaque rappel de l'événement ramène toute la chaîne), bref le caractère maniaque que lui impose peu à peu sa tentative, introduisent dans le roman un effet puissant de répétition. Répétitions parfois excessives (le danger paraît alors : celui de la saturation). Mais répétitions qui produisent une espèce de chant, d'incantation naissant de ces reprises obstinées, et qui donnent au roman un considérable pouvoir de pénétration en nous.

N'oublions pas, enfin, la façon dont Butor a choisi et organisé les motifs de son roman. Il ne saurait être question, ici, de les énumérer tous : ils sont trop nombreux. D'autre part, certains (la mouche, les incendies) sont trop visiblement choisis en vue de multiplier les rapprochements ou les symboles pour être convaincants. En revanche, Butor tire un parti remarquable de certains d'entre eux. J'ai signalé le *Vitrail du Meurtrier* et les tapisseries du Musée. A ces deux grands motifs (« les deux grands hiéroglyphes de Bleston », dira Butor) s'en ajoute un troisième : ce sont les documentaires que présente chaque semaine un cinéma de Bleston. Documentaires archéologiques ou géographiques sur Palmyre, Baalbeck, Pétra, Israël, la Crète, Athènes, Rome, la Sicile, Timgad. Dès lors, entre Bleston, son vitrail, ses tapisseries et les documentaires ; entre Thésée et Caïn ; entre le labyrinthe de Minos, celui de l'*Emploi du temps,* Ariane et Phèdre, les deux sœurs Ann et Rose ; entre Thésée, Œdipe et le roman policier ; entre les tapisseries du Musée et les phrases de Revel, condamnées les unes et les autres à transformer le temps en espace ; entre les villes païennes et les villes chrétiennes, l'antiquité biblique et l'antiquité gréco-latine,

entre ces deux grandes traditions dont nous sommes issus, s'établit progressivement un jeu vertigineux de surimpressions, de rapports, de résonances, de contrepoint. Jeu qui se superpose à la complexité temporelle du roman et qui la multiplie. Jeu d'harmoniques culturelles qui éveille en nous une nouvelle zone de sensibilité, en rattachant la réalité quotidienne aux vieux mythes méditerranéens, et grâce auquel l'extraordinaire habileté de la composition n'est plus seulement motif d'admiration mais source d'émotion. Et tout cela emporté dans la phrase de Butor, interminable, sinueuse, avec ses relances, ses reprises incessantes, son surgissement infatigable.

Tel est l'*Emploi du temps* : l'histoire d'un échec, mais une impuissance admirablement organisée ; un livre attachant et envoûtant, captivant comme un roman policier en même temps que pathétique et grave, bourré de signification sans que, sauf à de rares moments, la volonté de signification vienne contrarier le simple plaisir romanesque ou étouffer la poésie.

Cette richesse de l'*Emploi du temps,* son luxe d'harmoniques et de rapports, ont-ils paru à Butor devoir être dépassés à leur tour ? A-t-il estimé qu'il avait fait la part trop belle à Revel, par la situation qu'il lui avait choisie et les éléments de réalité polyvalents qu'il lui donnait à déchiffrer ? A-t-il voulu se dépouiller de tout cela et poursuivre dans le dénuement sa réflexion ou ses recherches sur le problème du temps ? C'est ce que paraît indiquer son dernier roman : *Degrés.*

L'on connaît le sujet de *Degrés* : un professeur parisien, qui a comme élève un neveu, entreprend de reconstituer, à l'intention de ce neveu, une heure de leur emploi du temps en classe de seconde. Projet encore plus modeste, en apparence, que celui de l'*Emploi du temps* ; échec encore plus manifeste. Pour entreprendre son récit, le professeur est obligé de reconstituer l'emploi du temps de ses élèves, celui de ses collègues, de se renseigner sur les familles, de lire les manuels utilisés en classe, de se remettre au latin, au grec, à l'anglais, d'apprendre l'italien. D'autre part, comme il s'agit d'un emploi du temps multiple, il lui faudra multiplier les perspectives et il tentera de raconter les événements successivement de son point de vue, de celui de son neveu, de celui d'un collègue. Sollicité par tous les problèmes à la fois, le narrateur s'empêtre de plus en plus et subit bientôt les conséquences funestes de son entreprise : il néglige son travail, il perd l'affection de son neveu, il sacrifie l'amour de Micheline Pavin. Il finira par mourir littéralement à la tâche.

L'on a reconnu tous les thèmes de l'*Emploi du temps.* Plus encore que celui-ci, *Degrés* est un roman en gestation, aboutissant à l'échec

tragique du romancier, nous offrant finalement le spectacle d'un immense chantier abandonné. L'échec est plus complet parce que l'entreprise était au fond encore plus téméraire que celle de Revel : ce n'est plus l'espace mental d'un individu, mais celui d'une classe que le narrateur se proposait de reconstituer ; et celui-ci paiera cher sa témérité. Revel ratait son bonheur ; Pierre Vernier, le héros de *Degrés,* fera plus que rater le sien : il risque d'entraîner dans la catastrophe son neveu, dont il a fait son confident et son informateur, et qui se trouve bientôt, vis-à-vis de ses parents et de ses camarades, dans une situation intolérable.

Ce parallélisme des deux œuvres révèle à quel point le thème du roman en gestation, du roman comme « laboratoire du récit », occupe une place centrale dans les préoccupations de Butor, et combien nous avons affaire chez lui à une recherche méthodique. Cependant, pour avoir refusé, dans *Degrés,* les attraits romanesques de l'*Emploi du temps* (ceux du mystère policier par exemple), pour avoir choisi volontairement ses symboles un degré au-dessous (ainsi, aux grands motifs des tapisseries et des documentaires ont succédé ces terribles morceaux choisis, ressassés, rabâchés, de l'enseignement secondaire français : une page de Rabelais, une page de Montaigne, un fragment de l'*Odyssée,* une scène de *Macbeth,* etc.), pour avoir mis son héros dans une situation à la fois infiniment moins riche de résonances et plus difficile, Butor nous donne, avec *Degrés,* un livre déchiqueté, parfois aride, presque laborieux.

Il serait évidemment stupide de reprocher à Butor de n'avoir pas récrit l'*Emploi du temps.* Et l'on voit bien que *Degrés* représente un effort pour cerner de plus près la réalité de tous les jours, la société bourgeoise dans laquelle nous vivons, avec ce qu'elles ont de prosaïque, de médiocre et de dérisoire ; un effort pour faire jaillir la signification mythologique des événements les plus quotidiens. Il n'en reste pas moins que *Degrés* révèle le danger qu'il y aurait à prolonger encore, en l'approfondissant, la compliquant et la dépouillant de tout prestige, cette recherche sur le roman et le problème du temps. Car il est à craindre qu'elle n'aboutisse finalement, non seulement à l'échec définitif du héros, mais à celui de Butor lui-même.

Lisant *Degrés,* réfléchissant à ces problèmes dans lesquels Butor semble vouloir s'enfermer, je ne pouvais m'empêcher de songer au Paolo Uccello des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, obsédé par les problèmes de la perspective, travaillant des années à son œuvre suprême, couronnement de toutes ses recherches, et dévoilant finalement, devant son ami Donatello consterné, un tableau qui n'était plus qu'un fouillis indéchiffrable de lignes. Jean-Luc SEYLAZ.