

## L'absence chez Michel Butor. *L'Emploi du temps* et *Degrés*

Le substantif *absence* provient du latin *absentia*, qui, à son tour, est dérivé de *ab esse / ab sum*. On trouve une explication très simple de ce mot dans *Le Dictionnaire du Moyen Français* :

ABSENCE, subst. fém.

[A propos d'une pers.]

Fait de ne pas être présent.

Fait d'être éloigné et de devoir être suppléé dans ses fonctions.

[A propos d'une chose] Fait de manquer.

(<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/absence>)

Dans le roman, celui qui disparaît (en tant que personnage, et pourquoi pas en tant que narrateur !), est parfois au moins tout aussi important que celui qui reste présent. Ce qui manque, ce qui est non-dit, est susceptible de retenir l'attention du lecteur aussi bien que ce qui est dit. Deux exemples dont nous allons nous servir le démontrent bien.

Michel Butor, né en 1926, l'un des plus grands écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, est connu du grand public surtout par son roman *La Modification* (Prix Renaudot, 1957). Il a débuté, trois ans plus tôt, avec *Passage de Milan*. Dans les années 1956 et 1960, il a publié aussi deux autres romans : *L'Emploi du temps* (Prix Fénéon) et *Degrés*, ce dernier roman – un peu sous-estimé, à notre avis, aussi bien par la critique que par les lecteurs – marquant sa rupture, définitive, à ce qu'il paraît, avec l'écriture romanesque. Pendant le demi-siècle qui a suivi, Butor était (et il est toujours, malgré son âge) très actif dans divers domaines artistiques et pratiquait divers genres littéraires, parfois en en créant de nouveaux qui lui sont propres. Dans les années 1960-2011, il s'est fait connaître comme professeur de littérature, critique littéraire, critique d'art (spécialiste éminent de la peinture), poète, auteur de pièces radiophoniques, auteur de *récits de rêve* (ce qui n'est pas sans rappeler la tradition surréaliste), auteur (ou plutôt co-auteur) de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler *des livres d'artiste*. Ce qui frappe, dans la production de Butor de cette longue période, comme nous l'avons déjà signalé,

c'est l'absence de romans. Ici, nous voulons revenir à la « période romanesque » de l'écrivain, pour signaler le thème de l'absence dans ses deux romans, *L'Emploi du temps* et *Degrés*, où il joue un rôle tout à fait fondamental.

La structure de *L'Emploi du temps*, au premier coup d'œil, fait penser, par sa régularité apparente, à celle d'une tragédie antique ou classique : le roman, rédigé sous forme de journal, est divisé en cinq parties (*Entrée, Les Présages, L'Accident, Les deux sœurs, L'Adieu*), dont chacune, à son tour, se compose de cinq chapitres, ce qui n'est pas sans rappeler la construction d'une tragédie avec ses actes et ses scènes. Le respect des trois unités du théâtre classique suggère aussi une telle analogie. L'action simple du roman se déroule dans un lieu (une ville) et dans un temps relativement bref (une année).

Le personnage principal de *L'Emploi du temps*, Jacques Revel, employé de commerce, qui semble n'avoir rien d'un héros antique, vient à Bleston, ville anglaise imaginaire où il doit rester douze mois pour faire un stage chez Matthews and Sons, une triste officine de commerce. Initialement, la situation de Revel est donc tout à fait différente de celle de ses prototypes mythiques éventuels. Dans son cas, il ne s'agit pas d'accomplir des exploits héroïques, mais tout simplement de *survivre* dans une ville étrangère, apparemment hostile, parmi les gens parlant une autre langue, qu'il a du mal à comprendre. Cependant, dès les premières pages du roman, il y a quelque chose qui permet de le considérer comme une version moderne du Thésée mythique. Comme celui-ci, il se heurte à un obstacle d'ordre spatial : le jour de son arrivée, et durant plusieurs semaines suivantes, la ville de Bleston lui apparaît indéchiffrable, obscure, indomptable comme *un labyrinthe*. Ce temps est rempli pour lui par une errance désespérée (cf. Butor, 1956 : 12-13). Il y a quelque chose de déroutant dans ce labyrinthe qui est formé par l'ensemble de rues et de places de la ville de Bleston. C'est *l'absence de centre*. Jacques Revel découvre très tôt cette imperfection du labyrinthe blestonien (cf. 1956 : 25).

Le labyrinthe spatial, patiemment déchiffré par le stagiaire français à l'aide d'un plan de la ville acheté dans la papeterie d'Ann Bailey, s'écroule lentement. Il est vrai qu'aucun Minotaure n'attendait Jacques à Bleston pour le dévorer, mais son existence dans cette ville aurait été pénible si Ann n'était pas intervenue en lui vendant le plan de la ville, comme Ariane, qui avait fourni une pelote de fil au héros athénien lui permettant de ne pas s'égarer dans les couloirs du labyrinthe crétois.

Le plan de la ville de Bleston joue un rôle très important dans *L'Emploi du temps*. Cet objet matérialise la structure spatiale du roman. Bien sûr, au niveau de l'histoire racontée, le plan est indispensable à Jacques Revel désireux d'explorer la ville. Désormais sa marche à travers Bleston n'est plus désordonnée, il n'est plus à la merci des habitants de cette ville. En revanche, longtemps il sera esclave de ce plan, sans lequel il pourrait s'égarer facilement, surtout dans les arrondissements qui ne lui sont pas devenus aussi familiers que le 7<sup>ème</sup> ou le 4<sup>ème</sup>. Il est esclave de ce plan, vendu par Ann Bailey, comme Thésée était esclave du fil d'Ariane. Une tentative de s'en rendre indépendant (la destruction du plan au moment d'une révolte) s'avère manquée, et Revel ne voit pas d'autres possibilités que de le racheter.

Si Jacques Revel subit un échec dans *L'Emploi du temps*, ce n'est pas au niveau de l'orientation spatiale. Au fur et à mesure que le narrateur apprend à se mouvoir dans la ville, qu'il prend conscience des structures de Bleston, le labyrinthe spatial disparaît, se dissout, et ce qui reste, c'est un cercle déchiffré, grâce au fil d'Ariane, le plan de la ville.

Après avoir déchiffré le labyrinthe spatial, le héros-narrateur s'aperçoit qu'il est toujours dans un labyrinthe, mais, cette fois, il s'agit du labyrinthe formé par *le temps*. Le narrateur, et Michel Butor caché derrière lui, constatent que ce n'est pas seulement l'espace qui a ce privilège redoutable de former des labyrinthes, mais aussi le temps. Le temps, par conséquent (il s'agit, bien sûr, du temps purement subjectif, du temps perçu par l'homme) n'est pas un point mobile sur un axe unidimensionnel, n'est pas une ligne, mais c'est un *réseau* très complexe de relations entre le présent et divers niveaux du passé, réseau dans lequel on se perd beaucoup plus facilement que dans le labyrinthe crétois, parce que ce labyrinthe n'est pas immobile, il est en train de devenir, de naître, d'agrandir, de se transformer.

Jacques Revel, conscient du danger de l'égarement dans l'espace dès le début, dès son arrivée à Bleston, ignorait, par contre, la possibilité de l'égarement dans le temps. Il en est devenu conscient tard, et qui pis est, il s'est représenté le danger d'une façon simplifiée et, par conséquent, les moyens qu'il a mis en œuvre pour lui faire face, *le récit linéaire d'événements d'il y a sept mois*, étaient insuffisants (cf. 1956 : 38).

À ce moment, Revel se représente le temps comme une ligne. Il est convaincu, à tort (il le comprendra bientôt) que le récit linéaire est suffisant pour saisir le temps, ce qui est d'autant plus faux qu'il ne relate pas d'événements présents, au jour le jour, mais ceux qu'il a vécus sept mois avant.

Bientôt, et plusieurs fois, il sera obligé de modifier radicalement sa manière de narrer et de la rendre de plus en plus complexe, pour mener à bien son entreprise de décrire son séjour en Angleterre. Déjà au mois de juin, il se rend compte de l'insuffisance du procédé utilisé. Désormais, il joint le récit d'événements présents à celui d'événements passés. Il commente ce changement par une seule phrase : « Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent, lorsque je relirai ce texte » (1956 : 61).

Peu à peu, ce deuxième niveau, ce deuxième chemin choisi dans le labyrinthe temporel par Jacques Revel, désireux de retrouver son identité à l'étranger, gagne de l'importance, prend de l'ampleur, et le chemin suivi précédemment est relégué au second plan (cf. 1956 : 118).

Toutefois, à la fin de la deuxième partie, le narrateur doit avouer encore une fois que la complexité du temps dépasse les possibilités de son exploration fournies par les moyens qu'il a utilisés :

Mais tout cela est si lointain, si flou ; tant de soucis, tant de possibilités interfèrent, tant de choses se sont passées depuis, qui pèsent tellement sur mon présent, tant de choses que je risque de déformer et d'oublier si je tarde trop à les écrire (1956 : 130).

Dans la phrase initiale de la troisième partie, qui par sa complexité, par la multitude des niveaux temporels dans les propositions subordonnées, illustre bien l'existence de ce labyrinthe temporel, qui caractérise la vie intérieure de chaque individu, Revel admet l'inefficacité de sa méthode, et, par conséquent, la fausseté de l'idée qu'il se faisait du temps. Vers la fin de cette troisième partie, où le narrateur a introduit le troisième chemin par lequel il s'enfonce dans le passé pour chercher une explication de la situation présente, il est déjà tout à fait conscient des problèmes auxquels se heurte celui qui veut déchiffrer le labyrinthe temporel :

Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1<sup>er</sup> mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, tous ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcour, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore (1956 : 187).

Le plus important problème, et, en même temps, le plus difficile à résoudre, résulte de l'apparition incessante non seulement du passé, qui ayant été le présent, peu à peu s'éloigne, pour se déplacer finalement dans les régions plus ou moins oubliées, mais aussi de relations tout à fait nouvelles entre le présent et divers niveaux du passé, relations dont la découverte oblige immédiatement le narrateur à restructurer son récit, d'introduire des plans temporels nouveaux.

Partie	Temps de la narration	Temps de l'histoire racontée				
I	Mai	Octobre				
II	Juin	Novembre	Juin			
III	Juillet	Décembre	Juillet	Mai		
IV	Août	Janvier	Août	Avril	Juin	
V	Septembre	Février	Septembre	Mars	Juillet	Août
Récit		Analepse I	Récit premier	Analepse II	Analepse III	Analepse IV
Motivation		Volonté de décrire le séjour pour saisir le temps	Volonté de noter des événements présents	Recherche des origines du journal	Volonté d'expliquer un échec sentimental I (Rose)	Volonté d'expliquer un échec sentimental II (Ann)
Direction temporelle		Sens normal	Sens normal	Sens inverse	Sens normal	Sens inverse
Informations		Nouvelles	Nouvelles	Nouvelles	Reprises	Reprises

Tableau 1.

Comme le plan de Bleston aidait le narrateur à déchiffrer le labyrinthe spatial, le journal, l'écriture du journal devait lui permettre de s'orienter dans le labyrinthe temporel. Toutefois, il y a une différence fondamentale entre ces deux « fils d'Ariane ».

Celui qui concerne l'espace (le plan) se caractérise par sa disponibilité immédiate, tandis que l'autre, temporel, avant d'être-là, avant d'être disponible, doit être créé, doit devenir. Les cinq parties du roman racontent son devenir, son élaboration par Jacques. Dans les deux cas, le secours d'Ann-Ariane est virtuel : le plan doit être étudié, analysé ; les feuilles de papier qu'elle a vendues doivent être remplies avant d'être utiles au narrateur. Il va de soi que la transformation de la virtualité en acte est plus simple et plus immédiate dans le premier cas, où elle exige moins d'effort. Aussi, l'aide d'Ann Bailey, dans ce cas, est-elle beaucoup plus efficace.

Le labyrinthe temporel, loin d'être déchiffré, devient de plus en plus dense, de plus en plus complexe, impénétrable. On peut prétendre que l'objectif initial de Revel est réalisé : l'analepse I, le récit premier et l'analepse II recouvrent toute l'année passée par le narrateur à Bleston. Mais il suffit de comparer les récits des événements d'octobre ou de novembre à ceux qui décrivent les mois suivants : décembre, janvier, février ou mars, pour constater à quel point ceux-ci sont incomplets, sommaires, manqués. Tout le journal est rempli par une errance temporelle du narrateur qui est directement liée à toute une série d'échecs qu'il subit et qui l'amènent à modifier la perspective temporelle de son point de vue.

Or, ce qui est paradoxal, l'échec sentimental double de Revel, une des causes principales de son errance dans le temps, résulte directement de... l'écriture du journal : tout simplement, au lieu d'accompagner Rose et Ann, qui avaient, les deux, beaucoup de sympathie pour le jeune Français, à partir du mois de mai, celui-ci consacrait tous les après-midi de la semaine à l'écriture de son journal, et ceux des week-ends à la relecture de ce qu'il avait écrit auparavant. Ainsi, le journal qui devait aider à déchiffrer le labyrinthe temporel, en intervenant d'une façon négative dans la vie personnelle de Revel, en compliquant cette vie, développe le réseau de relations temporelles, rend le labyrinthe temporel encore plus complexe.

C'est le journal qui est donc partiellement coupable des échecs de Revel. Et le stagiaire finalement s'en rend compte, sans l'avouer explicitement, pour autant. Il se borne d'abord à exprimer sa volonté d'interrompre la rédaction du journal, puis il n'est pas loin de détruire complètement ces pages qui ont déçu si cruellement ses espérances.

Le journal, bien que très incomplet, plein de lacunes, sauve le passé de Revel, constitue le seul mode possible d'existence du passé au présent, mode d'ailleurs très illusoire. Mais n'est-ce pas la même conviction optimiste que le passé peut exister au présent sur les feuilles de papier qui est exprimée par Marcel Proust dans sa *Recherche du temps perdu* ?<sup>1</sup>

---

1. Remarquons cependant que pour Jean Pouillon, auteur du célèbre ouvrage *Temps et roman* (1946), Butor est l'anti-Proust. Dans son article intitulé *Les règles du jeu*, publié dans *Les Temps modernes*, où il donne une analyse comparée de *L'Emploi du temps* et des *Vainqueurs du jaloux* de Jean Lagrolet, il constate notamment : « Le temps perdu ne se rattrape jamais ! D'ailleurs, Proust ne perd son temps qu'en apparence et c'est bien pourquoi il le retrouve. (...) Pour Proust, ce qui est arrivé est indestructible et vient

Le journal de Revel est une projection du temps sur l'espace, projection elliptique, déformée, qui permet tout de même de sauver, d'éterniser tant bien que mal le temps. À côté du journal de Revel, ou plutôt dans le journal, Michel Butor introduit une autre projection du temps sur l'espace. Il s'agit de 18 tapisseries liées par le personnage de Thésée que Jacques Revel a découvertes au Musée de Bleston.

Les structures labyrinthiques spatiale et temporelle, abstraction faite de leurs différences sont représentées dans l'histoire racontée, grâce au procédé fréquemment utilisé par les romanciers novateurs depuis Gide, à savoir la mise en abyme. La structure spatiale labyrinthique du roman est matérialisée par un vrai labyrinthe en miniature (cf. 1956 : 49). Il apparaît aussi, dans le roman, sous sa forme mythologique. Parmi les dix-huit tapisseries du Musée de Bleston, il y en a une qui représente « la grande Ariane, debout sur le rivage de la mer à la porte du labyrinthe, en robe bleue brodée d'argent » (1956 : 158).

La structure temporelle labyrinthique du roman n'a pas de correspondant au niveau des objets décrits. Son correspondant est abstrait : il s'agit d'une structure d'un autre roman, roman policier, *Le Meurtre de Bleston*, qui apparaît avec son auteur, George Burton, dans le roman de Michel Butor. George Burton présente le principe de la structuration du temps dans le roman policier. Ses remarques constituent ce qu'on pourrait appeler la prise de conscience par le roman de sa propre structure. Le roman, ce qui est fréquent chez certains écrivains novateurs, s'interroge sur lui-même, sur sa forme, sur sa structure (cf. 1956 : 171).

Les théoriciens qui ont étudié la figure de labyrinthe accordent une grande importance au centre du labyrinthe :

Le labyrinthe doit à la fois permettre l'accès au centre par une sorte de voyage initiatique, et l'interdire à ceux qui ne sont pas qualifiés (Chevalier, Gherbrant, 1974 : 99).

Venons-en maintenant à un autre des plus importants éléments qui contribuent à constituer la sphère du labyrinthe : le Centre. S'il n'y a pas de centre, il n'y a pas de véritable labyrinthe dans le dynamisme du dessin, du tracé à parcourir. Toute l'attention gravite autour de lui, car en lui le sens et le pourquoi, l'intime logique de la figure trouvent leur justification et leur accomplissement (Santarcangeli, 1967 : 213).

Or, le labyrinthe spatial, constitué par la ville de Bleston n'a pas de centre et, en plus, il n'a pas de Minotaure. Le centre de la ville, le septième arrondissement, où

---

grossir la masse d'un passé qu'un incident fortuit ou une volonté délibérée peuvent toujours réanimer. Bien sûr, le temps passe, mais passer, c'est en somme entrer dans l'éternité. Pour Butor, au contraire, le temps est absolument destructeur. Si l'on n'y prend garde, on risque de ne plus vivre qu'une suite d'instants discontinus. Sans doute, peut-on se souvenir, fixer le passé, mais précisément il faut le faire : cela ne se fait pas tout seul, les souvenirs ne sont pas là à notre disposition et il ne s'agit pas de les évoquer, de les faire apparaître, il s'agit de les reconstituer et le passé n'est plus rien dès qu'il n'est pas retenu. Il n'y a pas de présent chez Proust. Pour Butor, au contraire, l'essentiel, c'est le présent et s'il lui faut réexaminer son passé, c'est pour comprendre comment il en est venu là » (Pouillon, 1957 : 1598).

Revel habite et travaille, ne peut pas être considéré comme le centre du labyrinthe. Il est déchiffré par Revel le plus tôt, et sans effort. Peut-on parler d'un vrai labyrinthe sans centre et sans Minotaure ? Ce n'est pas le cas du labyrinthe temporel. Son centre est le 29 février, centre caché dans la région mal explorée de l'hiver. Et le Minotaure triomphant de ce Thésée malchanceux, c'est l'oubli, qui dévore les hommes en les privant de leur passé. Le vrai labyrinthe est donc temporel, la vraie quête et l'errance sont dans le temps, et le vrai échec, c'est ce 29 février oublié, qui symbolise tout le passé oublié ou déformé par la mémoire imparfaite de l'homme.

L'oubli, caractéristique du labyrinthe temporel dans lequel s'égarait Jacques Revel, et dans lequel nous nous égarons tous, renvoie à un autre épisode du mythe de Thésée :

Avec son ami Pirithoos, Thésée partit pour le royaume des Ombres afin de s'emparer de Perséphone que Pirithoos voulait enlever à Hadès pour l'épouser. Aux Enfers, Thésée et Pirithoos étaient accueillis avec une bienveillance feinte par Hadès et Perséphone, qui les invitèrent à s'asseoir à leur table. Ils ne purent se relever de leur siège, appelé *chaise de l'oubli*, parce qu'on y perdait la mémoire. Pirithoos devait y rester fixé éternellement (Schmidt, 1965 : 298).

Cette aventure de Thésée et de son compagnon est représentée sur la quinzième tapisserie du musée de Bleston. Le narrateur ne tarde pas à identifier lui-même et ses amis blestoniens aux personnages mythologiques. Il le fait au moment où il prend conscience de l'existence de labyrinthe temporel, de la force néfaste de l'oubli. Les deux fragments du mythe de Thésée, dans le roman, fonctionnent désormais ensemble.

Il est significatif qu'au centre d'intérêt dans *L'Emploi du temps* se trouve une ellipse temporelle, ce 29 février qui n'est pas décrit, dont la description est *absente*, et, par conséquent, en quelque sorte n'existe pas pour le lecteur. Cette situation rappelle un peu celle qu'on a dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet (1955), où le moment critique du roman n'est pas décrit, non plus. Toutefois, il y a une différence : dans *L'Emploi du temps*, on ignore complètement l'importance de ce qui pouvait se passer le 29 février. Il peut s'agir d'un événement lourd de conséquences (une querelle de Jacques avec Ann ? Le début du rapprochement de Jacques et Rose ?) ou d'un événement futile, sans importance autre que celle qui lui est donnée par le simple fait qu'il n'est pas décrit.

Remarquons que le 29 février est un jour intercalaire (c'est-à-dire le 60<sup>e</sup> jour de l'année bissextile, comptant 366 jours au lieu de 365). Mais la situation serait-elle différente si l'action du roman ne se déroulait pas l'année bissextile, si l'action du roman ne se déroulait entre le 1<sup>er</sup> octobre 1951 et le 30 septembre 1952, comme on peut le déduire des indices disponibles dans *L'Emploi du temps* ? Intrigué par cette date inhabituelle, le 29 février, le 29 février 1952, le lecteur est invité à répondre à cette question.

Si la construction sophistiquée de *L'Emploi du temps* et sa conclusion inattendue, qui, paradoxalement, met en valeur l'ellipse temporelle, le mouvement narratif apparemment d'une moindre importance, dans les œuvres romanesques, que les

trois autres mouvements (la scène, le sommaire, la pause descriptive), illustrent à merveille la problématique abordée, seize ans plus tard, par Gérard Genette (1972), dans les trois premiers chapitres de son *Discours du récit* (Ordre temporel, Durée, Fréquence), le dernier roman de Butor, *Degrés*, tout aussi intéressant du point de vue des structures spatio-temporelles (cf. à ce sujet Mrozowicki, 1985 : 441-461), intrigue surtout par sa narration.

Dans *Degrés*, Michel Butor reprend certains procédés de ses trois romans précédents, parfois en les perfectionnant. La technique simultanéiste, à peine visible dans *Passage de Milan*, l'amplification spatio-temporelle, qu'on a déjà vue aussi bien dans *L'Emploi du temps* que dans *La Modification*, la mathématisation d'une œuvre littéraire (aussi bien la géométrisation – le rôle de symétries, que l'arithmétisation – l'importance de certains nombres pour la construction du roman), tout cela réapparaît, d'une manière perfectionnée, dans le quatrième et, en même temps, le dernier roman de l'écrivain.

On peut voir, dans cette œuvre, une enquête sur l'enseignement secondaire en France, sa structure, à la fin des années cinquante du XX<sup>e</sup> siècle (cf. Charbonnier, 1967 : 13), ou bien on peut en étudier la richesse intertextuelle impressionnante (cf. Van Rossum-Guyon, 1974 : 17-39). Mais c'est aussi une histoire nostalgique de la disparition, de l'expulsion du narrateur de son propre récit. *Degrés*, tout comme *L'Emploi du temps*, est donc un roman *de l'échec et de l'absence*. Dans les deux cas, les narrateurs respectifs ne parviennent pas à mener à bien leurs entreprises, à réaliser leurs objectifs. Celui de Jacques Revel était apparemment très modeste : décrire une année de son stage fait dans une ville étrangère. L'entreprise de Pierre Vernier, le (premier) narrateur de *Degrés*, professeur d'histoire et de géographie au Lycée Taine, est beaucoup plus ambitieuse. Est-il possible de décrire la réalité ? Comment faut-il procéder pour le faire ? Telles sont les questions qu'il se pose. Pour y répondre, il se met lui-même à rédiger un texte qui est censé justement décrire *la réalité* ou plutôt *une certaine réalité* très restreinte aussi bien sur le plan spatial que sur le plan temporel. S'adressant à son neveu, Pierre Eller, qui est l'un de ses élèves, il commence la description d'une certaine leçon qu'il avait avec celui-ci et ses collègues (on apprendra plus tard qu'il s'agit de la leçon du mardi 12 octobre 1954 sur la découverte et la conquête de l'Amérique), leçon qui deviendra, dans le roman, « leçon-pivot », par rapport à laquelle se situeront d'autres leçons présentées et d'autres événements :

J'entre en classe, et je monte sur l'estrade. A l'arrêt de la sonnerie, je sors de la serviette que je viens de poser sur le bureau, la liste alphabétique des élèves, et cette autre feuille de papier blanc, sur laquelle ils ont indiqué eux-mêmes leurs places à l'intérieur de cette salle.

Puis je m'assieds, et lorsque le silence s'est fait, je commence l'appel :

« Abel, Armelli, Baron... »,

cherchant à fixer dans ma mémoire leurs visages, car je ne sais pas encore les reconnaître, sauf les quelques-uns qui étaient avec moi l'an passé, toi, en particulier, Pierre, qui redresses ton regard brun au moment où je prononce ton nom à son rang [...] (Butor, 1960 : 9).



Dans le cinquième chapitre de la première partie du roman, Vernier évoque le moment où il s'est mis à la rédaction de son œuvre :

Rue du Canivet, à ma table de travail [...] 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 en état d'être lues, qu'il faut attendre qu'elles soient terminées, corrigées, ce qui peut prendre assez longtemps,

qui s'adressent à toi lorsqu'il te sera enfin possible de les lire, à ce Pierre Eller qui aura vraisemblablement oublié à peu près complètement cette journée du 12 octobre 1954, les événements qui y ont eu lieu, les connaissances que l'on a essayé de t'y enseigner,

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

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

ces notes par conséquent dans lesquelles pour toi je me suis mis à imaginer notre classe en méfforçant de m'appuyer le plus possible sur ce que je connais avec certitude, sur le peu que je pourrais prouver devant un enquêteur impitoyable, et qui, grâce à un certain nombre de circonstances particulières, grâce au fait notamment qu'il y a entre les élèves et leurs professeurs un nombre remarquable de relations familiales assez proches, disons, en gros, de relations extra-scolaires, ce qui me permet d'obtenir bien des renseignements, est bien plus varié et volumineux que ce que peut connaître d'ordinaire avec certitude un professeur, des occupations et des sentiments de ses élèves ou de ses collègues [...] (1960 : 53-54).

L'examen de ce passage permet de constater que l'idée que se fait le narrateur (Pierre Vernier) de la réalité est tout à fait convaincante et solide. Vernier perçoit la réalité, tout comme Henri Bergson, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), ou, plus tard, dans *Durée et simultanéité* (1922), comme une succession de simultanéités.

Cependant, la lecture du même fragment suggère que le projet narratif de Vernier, dès le début, est voué à l'échec, le récit perdant très rapidement sa crédibilité et, par conséquent, sa valeur documentaire, vu l'impossibilité de vérifier par le narrateur certains faits rapportés et même la nécessité d'en inventer, d'en imaginer beaucoup d'autres pour les besoins de son récit. Le narrateur, tel que Vernier, dont le champ est restreint, s'avère, bien entendu, impuissant face à la réalité conçue comme une succession de simultanéités, et son grand problème est de ne pas s'en rendre compte dès le début. Le système qu'il met en œuvre pour réaliser ses objectifs narratifs, système qu'on pourrait appeler celui d'amplifications spatio-temporelles, à partir du noyau central, dès sa création, s'avère inefficace, il est voué à la désagrégation et la catastrophe semble inéluctable.

La lecture de ce passage, et bien sûr, à plus forte raison, celle du roman tout entier – on le voit déjà bien – nous invitent à des réflexions qui seront théorisées, en 1972, dans les deux derniers chapitres du *Discours du récit* de Genette (1972 : 67-275), mais qui étaient déjà verbalisées, tant bien que mal, par certains narratologues bien avant la publication de *Degrés*. La narration de *Degrés* illustre d'une manière « pratique » la problématique du *mode narratif* et celle de la *voix narrative*. Qui parle ? De quelle perspective narrative ? Qui est le destinataire de son message ? Ce sont quelques-unes des questions examinées par Genette dans le *Discours du récit*. Ce sont aussi quelques-unes des questions que se posera inéluctablement le lecteur de *Degrés*. Et, ajoutons tout de suite qu'il se les posera plusieurs fois, parce que la situation (du point de vue de la narration), dans le quatrième roman de Michel Butor, est instable, elle est différente dans chacune des trois parties de cette œuvre, elle évolue d'une manière inquiétante. Ceci est justement la conséquence directe de l'ambition excessive du narrateur de la première partie du roman, Pierre Vernier, ambition dont le lecteur est déjà informé dans le passage cité ci-dessus.

Encore dans la première partie du roman, le lecteur, à maintes reprises, reçoit des signaux que quelque chose, dans la structure adoptée par le narrateur au départ, cloche, que le système initial se désagrège, en dépit des efforts de plus en plus désespérés du narrateur. Voici le début d'un passage qui est, à cet égard, très représentatif :

Donc, dans ce système de triades que j'ai employé jusqu'à présent, et qu'il me faudra de toute façon compléter pour faire entrer en jeu, les uns après les autres, tous tes camarades, il y a des dissymétries si fortes qu'elles ont tendance à briser ces groupes de moins en moins solides, aux liens internes de plus en plus lâches, jusqu'à devenir le contraire de liens, des liens négatifs, en ce qui concerne Maurice Tangala, le noir, M. Moret et l'abbé Gollier.

Je puis, certes, continuer à me servir de ces triades même tronquées en me disant que 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.

Il est possible que je me trouve obligé, dans la suite de ces notes, d'opérer une réorganisation générale ; ce qu'il faudrait, c'est que cette organisation nouvelle jaillisse en quelque sorte de celle-ci, et pour cela il est nécessaire que je me tienne à celle-ci le plus longtemps possible, que je reprenne force en sa rigueur, et par conséquent, pour l'instant jusqu'à ce qu'une solution m'apparaisse, je ne me permette plus de briser la plus dense de ces triades, celle que nous formons, ton oncle, toi et moi [...] (Butor, 1960 : 115-116).

Dans la deuxième partie du roman, un nouveau narrateur *semble* apparaître. C'est Pierre Eller, le narrataire (pour utiliser la terminologie genettienne) de la première partie, qui *semble* prendre la parole, s'adressant à Pierre Vernier qui *semble* le rem-

placer en tant que narrataire. Le deuxième oncle, Henri Jouret, est toujours désigné par le « il ». Le lecteur peut interpréter cette nouvelle situation narrative comme la conséquence de la défaite du narrateur de la première partie, Pierre Vernier. Mais il apprend bientôt que rien n'est tel qu'il semble être. Pierre Eller n'est pas du tout le narrateur, dans cette deuxième partie. Il prête seulement sa voix au narrateur réel qu'est toujours Pierre Vernier, Pierre Vernier se cachant derrière l'identité de Pierre Eller, son neveu, pour sauver les restes de sa crédibilité narrative :

Le soir, tu as commencé à rédiger ce texte que je continue, ou plus exactement que tu continues en te servant de moi, car, en réalité, ce n'est pas moi qui écris mais toi, tu me donnes la parole, tu t'efforces de voir les choses de mon point de vue, d'imaginer ce que je pourrais connaître et que tu ne connais pas, me fournissant les renseignements que tu possèdes et qui seraient hors de ma portée.

Ce texte, tu me l'adressais, tu l'écrivais dans l'intention de me le faire lire, une fois que je serais en état d'en comprendre l'intérêt et tous les mots, que j'aurais fini de gravir cette échelle qu'est l'enseignement secondaire, et tu ne te doutais pas encore en m'attendant, rue du Canivet, ce mardi 12 octobre 1954, *que tu allais m'y introduire de cette nouvelle façon, te servant de moi comme narrateur*, et ceci en faisant écrire, non point le Pierre Eller que j'étais ce jour-là, qui certes n'aurait aucunement pu s'exprimer de cette façon, mais celui que je serai peut-être dans ces quelques années » (1960 : 149-150).

La narration, dans la deuxième partie du roman s'avère donc, au bout de 26 pages, une grande tricherie. Certes, ainsi réorientée, elle paraît être plus ou moins efficace pendant un certain temps, mais très rapidement les choses se gâtent de nouveau, et une nouvelle modification de la « conjugaison » du roman devient inévitable pour que l'entreprise puisse être continuée :

L'oncle Henri, qui certes serait désormais beaucoup mieux qualifié que moi pour être désigné par la première personne dans *la conjugaison de cet ouvrage* auquel j'ai tant, j'ai si dangereusement participé l'an passé et dont je me suis détourné avec un horreur qui ne s'éteindra que lentement, de telle sorte que, si tu veux que je te lise, si tu veux que je sois pas repoussé dès les premières pages, il est indispensable que tu mettes les phrases dans une autre bouche que la mienne, pour qu'elles m'atteignent et me convainquent [...] (1960 : 277).

En effet, dans la troisième partie du roman, un nouveau narrateur apparaît. C'est Henri Jouret, le deuxième oncle de Pierre Eller. C'est lui qui parle maintenant, s'adressant à son neveu, qui redevient ainsi le narrataire, qu'il était déjà dans la première partie. Pierre Vernier, lui, le narrateur, dans la première partie, le narrataire, dans la seconde, maintenant, dans la troisième partie, ne devient que le sujet de la narration, l'un des sujets, une partie du message que Jouret transmet à Eller. Cependant le lecteur peut se sentir un tout petit peu égaré dans cette nouvelle situation. Est-ce vraiment Henri Jouret qui parle, dans cette troisième partie ? Ou bien s'agit-il d'une

nouvelle tricherie de Pierre Vernier, le meneur de jeu ? Un élément de l'histoire racontée, une grave maladie de Vernier, maladie mortelle, comme on l'apprendra plus tard, suggère, que cette fois, le changement de narrateur est réel, et que l'on assiste vraiment à *l'expulsion du narrateur initial* du récit.

#### Expulsion progressive du narrateur dans *Degrés*

Partie	Narrateur (je)	Narrataire (tu)	Message (il)
I	<i>Pierre Vernier</i>	Pierre Eller	Henri Jouret
II	Pierre Eller	<i>Pierre Vernier</i>	Henri Jouret
III	Henri Jouret	Pierre Eller	<i>Pierre Vernier</i>

Tableau 2.

Ce qui contribue à convaincre le lecteur que, dans la troisième partie, un nouveau narrateur apparaît vraiment, c'est un court passage qui termine le cinquième chapitre de cette partie :

Ton oncle Pierre n'écrira plus ? Ton oncle Pierre n'est plus dans la chambre que je lui louais au huitième de la rue du Pré-aux-Clercs. Ton oncle Pierre est à l'hôpital et Micheline Pavin a quitté son travail pour venir auprès de lui. *C'est moi qui écris ; je prends le relais ; j'étaierai un peu cette ruine* (1960 : 367).

L'ambition du nouveau narrateur ne ressemble aucunement à celle de Pierre Vernier. Elle est beaucoup plus modeste. Il ne veut pas décrire la réalité, toute la réalité, toute cette succession de simultanités à laquelle il est impossible d'imposer des limites. Il veut seulement *étayer un peu* cette ruine à laquelle il compare le texte laissé par Vernier. Il le dit, dans le fragment cité ci-dessus, et il le répète un peu plus loin, dans un passage, qui, par son allusion architecturale, renvoie, peut-être, discrètement, dérisoirement à la cathédrale, formée par le chef-d'œuvre proustien :

Ah, non seulement, il n'est pas question pour moi de terminer le livre de ton oncle, de mener jusqu'au bout le projet qu'il avait formé et qui l'a écrasé, mais il n'est même plus question de le continuer ; *c'est une ruine ; dans l'édification de cette tour d'où l'on devait voir l'Amérique, s'est formé quelque chose qui devait la faire exploser ; il n'a pu élever que quelques pans de murs, et s'est produite cette conflagration qui non seulement a suspendu tous les travaux, mais a miné le sol sur lequel ils se dressent, et c'est pourquoi tout ce qu'il me reste à faire devant ce vestige d'une conscience et d'une musique future, c'est de l'étayer quelque peu*, pour que puisse en souffrir le passant, pour que cet état d'inachèvement, de ruine lui deviennent insupportables, car dans ces poutres tordues, dans cet échafaudage déchiqueté, le soleil change la rouille en or, et le vent... (1960 : 385).

Ici, rien n'est formé. Aucune cathédrale, aucune tour. Il n'y a que des ruines, dont souffre le passant (le lecteur). Ce que Jouret parvient à sauver, dans la troisième partie

qu'il narre (ou qu'il est supposé narrer), c'est tout de même l'intégralité de la description de la leçon-pivot. Mais si celle-ci est menée jusqu'à son terme, c'est peut-être uniquement pour mettre en relief, encore mieux, la disparition, le départ de Pierre Vernier, le narrateur initial. Il est ainsi présenté, laconiquement, sans émotion, dans la dernière portion de la description de la leçon-pivot :

Maintenant la sonnerie retentit. Ton oncle Pierre range, dans sa serviette, son cahier, la *Description du Monde* par Marco Polo, les *Essais* de Montaigne. Tous vous vous levez, vous prenez vos manteaux. Au moment où *ton oncle sort*, Bertrand Limours s'efface pour le laisser passer (*ibidem*).

L'échec de Pierre Vernier était déjà inscrit dans son nom. Si Jacques Revel était celui qui révèle, Pierre Vernier n'est qu'(une) pierre, verre nié. Verre nié, donc le miroir nié, incapable, par conséquent, de refléter quoi que ce soit. Le second narrateur (hypothétique) du roman, Pierre Eller, d'ailleurs ne vaut pas mieux que le premier : pierre, elle erre. Il n'est pas crédible, lui non plus, ce narrateur qui est comparé à une pierre qui erre. Ce n'est que le troisième narrateur, J[O]uret (juré), qui est digne de confiance, surtout quand il proclame que la réalisation du grand projet est à l'état lamentable, que ce ne sont que des ruines de l'édifice qu'il est parvenu à sauver.

L'explicite du roman est bien suggestif :

Ton oncle Pierre n'écrira plus ; c'est moi qui te dirai que ce texte est pour toi, et c'est Micheline Pavin que j'en ferai dépositaire. Vous êtes tous deux penchés sur son lit. Il a les yeux ouverts, mais c'est vous qu'il regarde, il ne fait pas attention à moi. Je te salue ; il murmure : « qui parle ? » (1960 : 389).

Il va de soi que cette phrase interrogative, par laquelle le roman se termine, à un double sens. Vernier agonisant demande « qui parle » à son chevet. Mais le lecteur a le plein droit d'interpréter cette question comme : « qui est le narrateur, qui parle, dans ce roman ? » Et c'est la même question, bien sûr, qu'il se pose.

La réalité avec laquelle « se mesurait » le pauvre narrateur de *Degrés*, détruit par son ambition excessive et dangereuse, était certainement celle du lycée Taine, ses professeurs et ses élèves, avec leurs petites histoires, scolaires et extrascolaires, avec leurs passés et leurs avenir, mais c'était aussi, en même temps, tout le patrimoine de l'humanité, tout le savoir humain, transmis, tant bien que mal, à leurs élèves par Pierre Vernier, Henri Jouret, Alfred Hutter, Antoine Bonnini, René Bailly, Bernard Hubert, M. du Marnet, M. Tavera, l'abbé Gollier, M. Martin, M. Moret, M. Laret, M. Devalot, et elle constitue un fardeau sous lequel s'écroule l'édifice que Vernier a patiemment, désespérément construit. Il en meurt (en tant que personnage), il est expulsé de son récit (en tant que narrateur). Il s'en *absente*.

Si *L'Emploi du temps* est un roman *d'absence* à cause de ce petit segment narratif qui manque, petit mais significatif, symbolique, dans *Degrés*, ce qui frappe, et ce qui

permet de considérer ce roman, lui aussi, comme *un roman d'absence*, c'est justement cette (auto-) expulsion du narrateur, cette disparition du narrateur suppléé dans ses fonctions, cet effacement progressif du narrateur qui s'est, lui-même, réservé ce sort peu enviable par ses ambitions excessives, démesurées. Si l'on veut écrire des romans, si l'on veut être le narrateur d'un roman, il faut qu'on respecte les conventions, il faut qu'on respecte les règles, semble dire Michel Butor dans *Degrés*. Mais on n'est pas obligé d'en écrire, ajoute-t-il. Et après 1960, après avoir publié *Degrés*, l'un des plus célèbres et des plus controversés romanciers de l'époque, *s'absentera* de la « scène romanesque » française, pour se lancer à la recherche d'autres genres susceptibles de refléter, de traduire, tant bien que mal, la réalité.

## BIBLIOGRAPHIE :

- Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française. 2010. *Dictionnaire du Moyen Français 1330-1500*. CNRS, Nancy-Université (<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/absence>)
- Bergson H. 1889. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris. Alcan.
- Bergson H. 1922. *Durée et simultanéité*. Paris. Alcan.
- Butor M. 1956. *L'Emploi du temps*. Paris. Les Éditions de Minuit.
- Butor M. 1960. *Degrés*. Paris. Gallimard.
- Charbonnier G. 1967. *Entretiens avec Michel Butor*. Paris. Gallimard.
- Chevalier J., Gherbrant A. 1974. *Dictionnaire des symboles, volume H à Pie*. Paris. Seghers.
- Genette G. 1972. *Figures III*. Paris. Seuil.
- Mrozowicki M. 1985. Degrés ou les dégradations de la structure mensongère. *Kwartalnik Neofilologiczny*. XXXII, 4. 441-461.
- Pouillon J. 1957. Les règles du jeu. *Les Temps modernes*. 134. 1591-1598.
- Robbe-Grillet A. 1955. *Le Voyeur*. Paris. Les Éditions de Minuit.
- Santarcangeli P. 1967. *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*. Paris. Gallimard.
- Schmidt J. 1965. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris. Larousse.
- Van Rossum-Guyon F. 1974. Aventures de la citation chez Butor. In Raillard G. (sous la dir. de) *Butor*. Paris. Union générale d'éditions. 17-39.

### **The absence in Michel Butor's Novels. *Passing time and Degrees*.**

ABSTRACT: Michel Butor, born in 1926, one of the leaders of the French New Novel movement, has written only four novels between 1954 and 1960. The most famous of them is *La Modification (Second thoughts)*, published in 1957. The author of the paper analyzes two other Butor's novels: *L'Emploi du temps (Passing time)* – 1956, and *Degrés (Degrees)* – 1960. The theme of absence is crucial in both of them. In the former, the novel, presented as the diary of Jacques Revel, a young Frenchman spending a year in Bleston (a fictitious English city vaguely similar to Manchester), describes the narrator's struggle to survive in a double – spatial and temporal – labyrinth. The

first of them, formed by Bleston's streets, squares and parks, is symbolized by the City plan. During his one year sojourn in the city, using its plan, Revel learns patiently how to move in its different districts, and in its strange labyrinth – strange because **devoid any centre** – that at the end stops annoying him. The other, the temporal one, symbolized by the diary itself, the labyrinth of the human memory, discovered by the narrator rather lately, somewhere in the middle of the year passed in Bleston, becomes, by contrast, more and more dense and complex, which is reflected by an increasingly complex narration used to describe the past. However, at the moment Revel is leaving the city, he is still unable to recall and to describe the events of the 29<sup>th</sup> of February 1952. This gap, this **absence**, symbolizes his defeat as the narrator, and, in the same time, the human memory's limits.

In *Degrees* temporal and spatial structures are also very important. This time round, however, the problems of the narration itself, become predominant. Considered from this point of view, the novel announces Gerard Genette's work *Narrative Discourse* and his theoretical discussion of two narratological categories: narrative voice and narrative mode. Having transgressed his narrative competences, Pierre Vernier, the narrator of the first and the second parts of the novel, who, taking as a starting point, a complete account of one hour at school, tries to describe the whole world and various aspects of the human civilization for the benefit of his nephew, Pierre Eller, must fail and disappear, as the narrator, from the third part, which is narrated by another narrator, less audacious and more credible.

**Keywords:** French new novel, absence, labyrinth.