



**HAL**  
open science

# Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor

Nadia Birouk

► **To cite this version:**

Nadia Birouk. Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor. Littératures. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20006 . tel-00769292

**HAL Id: tel-00769292**

**<https://theses.hal.science/tel-00769292>**

Submitted on 31 Dec 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES II**

**Présentée par : Mme.**

**NADIA BIROUK**

*Sous le sceau de l'Université européenne de  
Bretagne pour obtenir le titre de :*

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES  
II**

Préparée à L'Équipe d'Accueil  
(Unité de recherche EA) 3207  
**PREFICS**

**Mention : LITTÉRATURE FRANÇAISE**

(Plurilinguismes, Représentations,  
Expressions Francophone-  
Information, Communication,  
Sociolinguistique)

**École Doctorale**

**Sciences Humaines et Sociales**

**Les Représentations  
du lecteur réel  
dans quelques  
récits de voyage de  
Michel Butor**

**Thèse soutenue** devant le jury composé de :

**M. Marc GONTARD**

Professeur, Université Rennes II,  
*Directeur de thèse*

**M. Ahmed RAQBI**

Professeur, Université Ibn Zohr, Maroc,  
*Codirecteur de thèse*

**M. Bruno Blanckeman**

Professeur, Université Paris III

**M. Franck Wagner**

Maître de conférences, Université Rennes II

© **Janvier 2012**

# THÈSE/UNIVERSITÉ RENNES II

*Sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne pour  
obtenir le titre de :*

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES II**

**Mention : LITTÉRATURE FRANÇAISE**

École Doctorale

Sciences Humaines et Sociales

**Sous la direction de M. Marc Gontard**

**Et sous la codirection de M. Ahmed Raqbi**

## **LES REPRÉSENTATIONS DU LECTEUR RÉEL DANS QUELQUES RÉCITS DE VOYAGE DE MICHEL BUTOR**

**THE REPRESENTATIONS OF THE REAL READER IN SOME  
MICHEL BUTOR'S TRAVEL STORIES**

Présentée par : Mme.

**NADIA BIROUK**

Préparée à L'Équipe d'Accueil :  
(Unité de recherche EA) 3207 PREFICS  
(Plurilinguismes, Représentations,  
Expressions Francophone-Information,  
Communication, Sociolinguistique)

**Thèse soutenue devant le jury composé de :**

**M. Marc GONTARD**

Professeur, Université Rennes II,  
*Directeur de thèse*

**M. Ahmed RAQBI**

Professeur, Université Ibn Zohr, Maroc,  
*Codirecteur de thèse*

**M. Bruno Blanckeman**

Professeur, Université Paris III

**M. Franck Wagner**

Maître de conférences, Université Rennes II

© **Janvier 2012**

***À mon mari Ali.***

***À mes deux enfants Achraf et Anas.***

***À ma sœur Laïla et à son mari.***

***À Olivier Sauvage.***

***À Monsieur Marc Gontard et À Monsieur Ahmed Raqbi.***

***Aux lecteurs.***

## **Remerciements**

*Je tiens à remercier sincèrement mon Directeur de recherche : Monsieur Marc Gontard et mon Codirecteur : Monsieur Ahmed Raqbi, pour leur compréhension, leur encouragement, leur écoute, leur confiance, leurs corrections, leurs remarques pertinentes, leurs orientations, leur soutien, leur aide bibliographique et pour tout ce qu'ils ont fait, afin que ce travail puisse voir le jour. Les remercier est si peu à leur égard. Je tiens à leurs présenter tous mes respects et toute ma reconnaissance.*

*Merci aux membres du jury d'avoir accepté de juger ce travail.*

*L'auteure*

*Nadia Birouk*

© Janvier 2012

*«Chaque mot écrit est une victoire contre la mort.»*

**Michel Butor**

# SOMMAIRE

---

SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8

## PREMIÈRE PARTIE

<b>Y A-T-IL UNE THÉORIE DE LA LECTURE ?.....</b>	<b>24</b>
--	-----------

<b>CHAPITRE I - Vers une théorie de la lecture.....</b>	<b>29</b>
---	-----------

1. Une théorie possible de la lecture.....	29
2. La notion de l'auteur.....	43
3. L'écriture littéraire.....	48
4. La lecture littéraire.....	51
5. La question du lecteur chez Michel Butor.....	58

<b>CHAPITRE II - La conception du lecteur réel.....</b>	<b>71</b>
---	-----------

1. Qu'est ce que le lecteur réel ?.....	71
a. Problèmes d'énonciation et de communication.....	78
b. Le lecteur réel est pluriel.....	81
c. Le lecteur réel, un concept confus.....	86
d. Le rôle du lecteur réel.....	92

<b>CHAPITRE III- Butor et le récit de voyage.....</b>	<b>97</b>
---	-----------

1. Le récit de voyage .....	97
a. Une représentation objective d'une vérité.....	100
b. Un moyen d'instruction.....	100
c. Les formes du récit de voyage.....	101
2. Les voyages de Michel Butor.....	103
a. La Villetertre, souvenirs d'enfance.....	104
b. L'Égypte, une passion et une découverte.....	104
c. L'Angleterre, Manchester ou le mal de vivre .....	106
d. L'Italie, un lieu mythique .....	106
e. Les États-Unis ou l'emprise de la publicité .....	107
f. Le Japon, La Chine, un art à part.....	108

g. L’Australie, un monde de rêves.....	109
h. L’Afrique, une occasion de voir et d’apprendre.....	110
i. Autres lieux visités par Butor.....	110

## DEUXIÈME PARTIE

### LE LECTEUR RÉEL ET LES RÉCITS DE MICHEL

<b>BUTOR</b> .....	112
<b>CHAPITRE I - L’incipit butorien et ses contraintes</b> .....	116
1. L’incompatibilité des titres.....	120
2. L’incipit butorien : Quelle fonction ?.....	129
a. <i>L’Emploi du temps</i> ou la destruction du temps .....	130
b. La modification de <i>La Modification</i> .....	136
c. L’énigme de la création dans <i>Mobile</i> .....	141
d. <i>Description de San Marco</i> ou le lieu réinventé.....	145
e. 6 810 000 voix, voies et sons dans <i>6 810 000 litres d’eau par seconde</i> .....	150
<b>CHAPITRE II – De l’auteur réel au lecteur réel</b> .....	156
1. Une lecture discontinue.....	159
a. <i>Mobile</i> n’est pas un livre.....	160
b. <i>6 810 000 litres d’eau par seconde</i> ou le dialogue éclaté.....	173
2. Une lecture brouillée .....	199
a. <i>L’Emploi du temps</i> ou la ville emblématique.....	201
b. <i>La Modification</i> ou la réécriture d’une histoire d’adultère.....	209
3. Une lecture impossible.....	218
a. <i>Description de San Marco</i> , un livre-objet.....	219
<b>CHAPITRE III - Les types de lecteurs réels</b> .....	232
1. Le naïf.....	232
2. Le dérouté .....	243
3. Le compétent.....	253
4. Le performant.....	259



<b>CHAPITRE IV- La mise en question du genre « récit de voyage »</b> .....	273
<b>1. L'Emploi du temps et la mise en abyme</b> .....	273
<b>a. Une mise en abyme éclatée</b> .....	274
<b>b. La mise en abyme textuelle</b> .....	275
<b>c. La fiction en abyme</b> .....	278
<b>2. La Modification ou l'histoire comme conséquence</b> .....	280
<b>a. Un ordre social ou psychologique</b> .....	281
<b>b. Un ordre spatio-temporel</b> .....	284
<b>3. Mobile et la technique de collage</b> .....	287
<b>a. Le découpage</b> .....	290
<b>b. La juxtaposition</b> .....	293
<b>4. Description de San Marco ou la description créatrice</b> .....	296
<b>a. La longueur du titre</b> .....	297
<b>b. Le système analogique</b> .....	299
<b>5. 6 810 0000 litres d'eau par seconde et l'intertextualité</b> .....	301
<b>a. L'intertextualité</b> .....	302
<b>b. L'intertextualité dans 6 810 0000 litres d'eau par seconde</b> .....	303
<b>CONCLUSION</b> .....	309
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	318
<b>ANNEXE</b> .....	338

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

*«'La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur', écrit ainsi Barthes, après avoir rappelé que, si tout texte est 'fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation [...]', ce n'est pas l'auteur mais le lecteur qui peut en opérer le rassemblement : 'le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture.' [...] Ce lecteur promu par la disparition de l'auteur n'est en rien historique ; il n'est pas la figure du réel face à celle du texte ; au contraire, il est 'un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.'»*

**Nathalie Piégay-Gros**

La critique littéraire a mis du temps à comprendre l'intérêt d'une théorie de la lecture d'une œuvre. Cette dernière a été analysée selon ses origines et son historique, car « c'est le *hors-texte* (les textes d'accompagnement [idéologie religieuse, morale, politique, genèse...]) qui explique le texte<sup>1</sup>. » Ensuite, *la critique biographique* donnera plus d'importance à la vie de l'auteur qu'à son livre, parce qu'elle « veut expliquer l'œuvre par la vie de l'écrivain<sup>2</sup>. » ; *la critique herméneutique* ou *la nouvelle critique* considérera que « les thèmes se réalisent dans des images, dans l'imaginaire ou l'imagerie d'une œuvre, sous la forme de *symboles* ; symboles qui peuvent, par exemple, tenir des quatre éléments de la nature<sup>3</sup>... ». Dans ce cas, *la critique psychanalytique* (Freud et *l'inconscient*, Charles Mauron et *la psychocritique*)<sup>4</sup>, *la critique sociologique* (Goldmann, *Le Dieu caché*<sup>5</sup>) et *la critique thématique* (Jean Pierre Richard, *Littérature et Sensation*<sup>6</sup>) qui relèvent de *la critique herméneutique* découvrent « dans le texte de l'œuvre toute entière d'un écrivain des "relations qui n'ont pas été pensées ou voulues de façon consciente"<sup>7</sup>. » *La critique sociologique*, par exemple, interprète le texte littéraire à partir de marques ou de traces de la société réduites à l'écriture, car selon Goldmann : « la communauté a son fondement dans la dégradation commune de l'un et de l'autre par rapport aux valeurs authentiques qui régissent l'œuvre<sup>8</sup>. » Avec *la critique philosophique*, la littérature est considérée comme langage, une conscience ou pensée, puisqu'elle n'est pas la vie réelle. Marx et Engels parlent de la littérature comme *idéologie* et non *science* :

---

<sup>1</sup>. « Théorie de la littérature », in <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>, pp. 6-7-8.

<sup>2</sup>. MAUREL (Anne), *La Critique*, Hachette, coll. « Conteurs Littéraire », Paris, 1994, p. 28.

<sup>3</sup>. « Théorie de la littérature », *op.cit.*, p. 9.

<sup>4</sup>. MAUREL (Anne), *La Critique*, *op.cit.*, pp. 28-43.

<sup>5</sup>. GOLDMANN (Lucien), *Le Dieu Caché*, Gallimard, coll. « Folio/Essai », Paris, 1997.

<sup>6</sup>. RICHARD (Jean Pierre), *Littérature et Sensation*, Seuil, coll. « points », Paris, 1970.

<sup>7</sup>. MAUREL (Anne), *La Critique*, *op.cit.*, p. 43.

<sup>8</sup>. « Théorie de la littérature », *op.cit.*, p. 11.

« Marx et Engels font du réalisme une esthétique du contenu, où il y a primat du contenu sur l'expression<sup>9</sup>...»

Notons que les formalistes russes furent les premiers à démontrer qu'une œuvre hors de son système historique et socioculturel ne peut être analysée correctement. Roman Jakobson a précisé que « L'œuvre poétique [...] doit se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante<sup>10</sup>. » Il a même fondé le groupe de Moscou qui se distingue de celui de Saint-Petersbourg, mené par Victor Chklovski. Nous pouvons dire que les formalistes russes vont jouer un rôle important dans le développement d'une critique littéraire possible.<sup>11</sup>

De là, les études structuralistes et linguistiques participeront à l'évolution des branches traditionnelles : « que sont "la syntaxe" (rapport des signes entre eux), la "sémantique" (rapport des signes avec ce qu'ils signifient. La "pragmatique" (Rapport des signes avec leurs utilisateurs)<sup>12</sup>. » D'où résulte la pragmatique analytique : « (le mot grec *pragma* signifie "action"), la pragmatique analytique ce que les locuteurs "font" avec le langage.)<sup>13</sup> » Ce travail sur le fonctionnement du langage, (J.L.Austin, *How to do things with words*, Ducrot, *Le Dire et le dit*<sup>14</sup>.), montrera que la parole suppose la présence d'un destinataire, au moins implicite, que l'énoncé ne peut se contenter uniquement de son émetteur pour être compris.

Aussi, la critique littéraire optera pour l'élaboration d'une théorie de la lecture qui met en relief l'activité du lecteur réel et sa façon d'analyser ou de lire un texte. La lecture

---

<sup>9</sup>. « Théorie de la littérature », *op.cit.*, p.18.

<sup>10</sup>. COMPAGNON (Antoine), « Approche formalistes des genres », *La Recherche en Littérature : La Notion du genre*, in FABULA, <http://www.fabula.org/compagnon/genre9.php>, p. 2.

<sup>11</sup>. « Formalisme russe », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Formalisme\\_russe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Formalisme_russe), pp.1-2.

<sup>12</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture*, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », Paris, 1993, p. 4.

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

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

d'une œuvre devient un travail interactif, conversationnel, qui met en relief l'acte de lecture du livre et non sa création. Les théories de la réception travailleront sur le rôle du lecteur dans la production du sens et donneront une nouvelle orientation pour la critique littéraire. L'École de Constance<sup>15</sup>, dont Hans Robert Jauss et Iser font partie, se concentrera sur une nouvelle perspective communicative qui consacre une grande importance au destinataire. Il s'est avéré que sans lecteur, le texte ne peut exister.<sup>16</sup>

De son côté, Umberto Eco dans son livre *Lector in fabula*, favorise l'approche sémiotique et devine les réactions du lecteur réel compétent ou du *lecteur modèle*. Michel Picard s'est intéressé au lecteur réel (*La Lecture comme jeu et Lire le temps.*), il trouve qu'il faut étudier la lecture concrète du **lecteur réel en chair et en os**.<sup>17</sup> Mais, il est généralement difficile de définir le lecteur réel lorsqu'il s'agit de la réception du texte littéraire. Plusieurs critiques affirment que le lecteur réel est celui qui tient le livre entre ses mains. L'être humain ou le lecteur concret, selon d'autres dénominations :

La multiplication des lecteurs virtuels et la complexité croissante des modèles s'expliquent par le passage de la narratologie à l'analyse de l'effet textuel [...] C'est l'insuffisance des modèles fondés sur les destinataires théoriques qui va conduire un chercheur comme Michel Picard à délaisser le lecteur abstrait pour le lecteur réel<sup>18</sup>.

Par conséquent, notre problématique porte sur la lecture et la question du lecteur réel. Ce dernier demeure notre centre d'intérêt, puisqu'il constitue une vraie entrée littéraire qui résume l'acte de lecture et détermine ses moindres vicissitudes.

Nous avons choisi d'étudier les représentations du lecteur réel, afin de démontrer les difficultés de la réception du texte littéraire. Nous nous demandons si le lecteur réel

---

<sup>15</sup>. « *Théorie de la réception de la lecture selon l'École de Constance* », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ories\\_de\\_la\\_r%C3%A9ception\\_et\\_de\\_la\\_lecture\\_selon\\_l'%C3%A9cole\\_de\\_Constance](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ories_de_la_r%C3%A9ception_et_de_la_lecture_selon_l'%C3%A9cole_de_Constance) .

<sup>16</sup>. *Ibid.*

<sup>17</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 6.

<sup>18</sup>. *Ibid.*, pp. 32-33.

est capable d'approcher et d'analyser un énoncé qui lui est étranger. Nous nous posons la question de la multitude du lecteur réel et de la polysémie du *lu*. Nous nous demandons s'il faut théoriser la lecture. Y a-t-il une théorie de la lecture ? Une stratégie de lire ? Qu'est-ce que la lecture littéraire ? D'où vient la conceptualisation du lecteur réel ? Ce dernier, peut-il participer à la production et à la reconstruction du sens ? À la réécriture d'un ouvrage ? Pourquoi a-t-on procuré au lecteur une place importante dans la reconstruction et dans la compréhension de l'écrit ? Quels sont les types de lecteurs réels ? En quoi consiste leur rôle ou leur tâche ? Comment une simple fiction peut-elle participer à la prise de conscience et à la confirmation de soi ? L'acte de lecture peut-il devenir productif ou cognitif ? Pourquoi le choix de Butor ? Cet écrivain, peut-il nous dévoiler le mystère de la lecture littéraire et de l'acte de lecture ?

Ainsi, nous adoptons la méthodologie descriptive afin d'explicitier notre problématique. Cette méthode nous a permis la vérification de certains concepts comme celui du lecteur réel. Elle nous a facilité l'étude du corpus qui fait l'objet de notre recherche. Nous avons récolté des données et des exemples précis pour vérifier nos hypothèses de lecture. Décrire nous a permis de trouver de nouvelles significations et de nouvelles pistes de recherches. Selon Françoise Martel, la méthode descriptive : « c'est d'abord décrire, c'est-à-dire dépeindre dans le but de transmettre une information précise, complète et exacte<sup>19</sup>. » Une manière d'examiner son savoir et ses informations pour reconstruire de futures recherches par : « la vérification de l'existence de relations causales entre des phénomènes, par la formulation d'hypothèses ou encore par l'inventaire de problèmes ou même par la clarification de certains concepts...<sup>20</sup> »

---

<sup>19</sup>. MARTEL (Françoise), « La Méthode descriptive : son fondement théorique », in *Recherche en soins infirmiers*, N°15-Décembre 1988, p. 57.

<sup>20</sup>. *Ibid.*, p. 57.

Dans ce sens, nous avons choisi d'étudier un corpus butorien précis : *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Mobile*, *6 810 000 litres d'eau par seconde* et *Description de San Marco*. Nous nous limitons à l'étude de ces œuvres, car elles présentent un outil intéressant pour approcher la question de la lecture chez Michel Butor, dans la mesure où elles illustrent le parcours d'une écriture « de voyage », qui met en lumière le rôle du lecteur réel et qui détermine autrement ce genre littéraire. Le choix du thème du voyage met en relief l'idée de l'acte de lecture qui reste un véritable voyage à la découverte d'une écriture singulière. En effet, les livres choisis résultent des périples effectués par Butor et mettent en question la notion « du récit de voyage » et la notion même de représenter la réalité. Cela favorise l'occasion de saisir les effets d'un énoncé en perpétuelle mutation et d'étudier nos propres réactions face à ce genre d'écrit, car nous faisons partie des lecteurs réels. Le corpus travaille ainsi, le contenu et la forme de l'énoncé littéraire.

En outre, le Nouveau roman vise le lecteur réel, puisqu'il est construit de manière à susciter ses réactions et ses attentes. C'est pour cela que nous avons choisi l'étude de quelques écrits butoriens afin d'expliquer l'activité du lecteur réel et son rôle dans la construction et dans l'élaboration du texte littéraire.

Michel Butor a écrit plus de mille titres, l'écriture pour lui est *une colonne vertébrale*. Voyageant beaucoup, il s'est inspiré de ses déplacements – sur tous les continents – plus que ses lectures. Le mot butor a une signification qui coïncide avec la personnalité de Michel Butor, car le mot désigne un oiseau migrateur : « n.m. Héron au plumage fauve et tacheté, vivant dans les marais<sup>21</sup>. » ; le mot butor dans la mythologie populaire désigne quelqu'un de silencieux, une personne *sotte*, taciturne dont le mutisme va jusqu'à l'impolitesse<sup>22</sup>... Dans ce sens, Butor est un voyageur qui traduit ses

---

<sup>21</sup>. *Le Micro Robert*, 1998, p.164.

<sup>22</sup>. *Dictionnaire de L'Académie Française*, 6<sup>ème</sup> Edition, Paris, 1832, p. 120.



expériences en écrits divers. De la même manière qu'il explore les villes et les pays, il explore aussi le langage et les mots ; c'est *un explorateur ou un expérimentateur du langage*, comme il aime lui-même se nommer :

« JLT - *Peut-on dire alors que vous êtes un chercheur, un explorateur du langage, des "capacités" du langage ?*

MB - *Absolument. Je suis certainement un expérimentateur*<sup>23</sup>. »

Les pages suivantes donnent une idée des ouvrages butoriens qui feront l'objet de notre recherche.

### ***L'Emploi du temps***

*L'Emploi du temps* est le deuxième roman de Michel Butor. Deux ans après l'écriture de *Passage de Milan* lors d'un voyage en Égypte, Butor âgé de 30 ans, obtient le prix Fénéon<sup>24</sup> pour *L'Emploi du temps* en 1956 ; un roman que Butor a écrit suite à ses voyages en Italie. Ces créations marquent le talent d'un jeune écrivain qui débute sa carrière par des prix.

Ce roman nous montre la difficulté de cohabiter dans un espace. Bleston, une ville anglaise, est une force agissante qui modifie la vie de Jacques Revel. Ici, le personnage est relégué au second plan, incapable de prendre la moindre décision. Pour fuir la pression de cette ville, il tente d'écrire afin d'échapper à ses souffrances. Pourtant l'écrit, ou plutôt son journal intime, devient un voyage inaccessible dans un texte labyrinthique. L'écriture, dans ce cas, transforme la vie de Jacques Revel en enfer dans la mesure où il passe son temps entre l'écriture, la réécriture, la lecture et la relecture de son journal intime. Un travail pénible qui aggrave son état et renforce sa crise. Bleston est l'actant

---

<sup>23</sup>. Propos recueillis par TALLON (Jean-Louis) 4 décembre 2001- Bibliothèque Municipale de Lyon, La Part Dieu, [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=76](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=76).

<sup>24</sup>. *Ibid.*

principal du roman, car Jacques Revel est emprisonné dans un lieu qui l'empêche de réfléchir.

Butor, dans *L'Emploi du temps*, nous montre les effets de l'espace sur l'individu, et comment l'homme peut se détruire s'il tient à mettre l'espace au défi, comment l'écriture cesse d'être un moyen de libération. Pour Jacques Revel, la réécriture de son journal ne sert à rien, dans la mesure où il est cerné par le mal de Bleston. Le lecteur réel ne peut échapper à cette crise qui devient la sienne. Il sent que la lecture de *L'Emploi du temps* ne peut pas le mener à se découvrir, parce que le protagoniste principal du récit n'arrive pas à résoudre ses problèmes.

### ***La Modification***

Dans l'un de ses entretiens, Butor parle de la difficulté de ses œuvres. Bien que *La Modification* soit considérée comme une œuvre moins difficile, Butor trouve que c'est une question d'habitude. Au début, *La Modification* a été jugé difficile, mais on s'est ensuite habitué au livre et à ses contraintes : « À l'époque, mon livre a été jugé aussi difficile. Peu à peu, les lecteurs s'y sont habitués, ont commencé à en parler. Aujourd'hui, *La Modification* est entrée dans les mœurs. Et d'autres livres, plus récents, sont à leur tour, et donc à tort, jugés hermétiques<sup>25</sup>. »

*La Modification* est le troisième roman de Butor, et c'est celui pour lequel il a obtenu le prix Renaudot : « -J'ai obtenu le prix Fénéon pour *L'Emploi du temps*, le prix Renaudot pour *La Modification*, le prix de la Critique pour *Répertoires*, etc. Tous ont fait parler de moi<sup>26</sup>... » *La Modification* demeure l'œuvre de tous les temps de Michel Butor, car dans ce roman, l'utilisation de la deuxième personne du pluriel « **vous** » fut, sans

---

<sup>25</sup>. Propos recueillis par TALLON (Jean-Louis) 4 décembre 2001- Bibliothèque Municipale de Lyon, La Part Dieu, *op.cit.*

<sup>26</sup>. *Ibid.*

doute, une première dans la création romanesque. Un roman écrit à la deuxième personne du pluriel reste un événement inoubliable<sup>27</sup>. *La Modification*, présente un homme habité par un espace mythique. Tirillé entre l'amour de deux femmes, deux villes, deux âges ; Léon Delmont va découvrir durant son ultime voyage à Rome qu'il est éperdument amoureux de cette ville. L'espace dans *La Modification* possède d'autres dimensions qui incarnent différemment la réalité. Il s'agit d'une fusion avec une ville qui aboutit à l'adoration charnelle. Si *L'Emploi du temps* relate un espace asphyxiant et étouffant, dans *La Modification* l'espace devient synonyme de sensualité, de beauté, de joie et de bonheur éternel :

De Paris il est facile d'évoquer le mythe romain, mais c'est vu de Rome qu'apparaît l'impérialisme parisien. *La Modification* rappelle que tout point du monde en constitue un centre et qu'il est de ce fait dérisoire de se croire au centre du monde, si on accorde à la pensée d'autrui le même privilège<sup>28</sup>.

### ***Mobile***

*Mobile* est une autre expérience butorienne représentant plus concrètement le réel. Butor affirme lui-même qu'il n'est plus un romancier mais un explorateur<sup>29</sup>, un chercheur qui travaille sur le langage pour créer d'autres textes susceptibles de représenter l'homme moderne avec ses crises, ses souffrances, ses préoccupations, ses soucis, ses angoisses, ses mystères, ses maux, etc. Butor s'intéresse aussi à la représentation du spatiotemporel dans ses écrits. Conscient de l'effet de l'espace et du temps sur les personnages, il cherche à le concrétiser dans ses nouvelles formes, qui ne peuvent répondre aux critères du roman ou du « récit de voyage ».

*Mobile* est le fruit d'un travail sur la forme et l'espace, qui nous pousse à nous poser ces questions : comment l'écrit peut-il être un moyen d'illustrer cette culture

---

<sup>27</sup>. Butor a écrit plus de 1000 titres, mais *La Modification* a marqué sa carrière.

<sup>28</sup>. CD- Universalis : *BUTOR*.

<sup>29</sup>. Propos recueillis par TALLON (Jean-Louis) 4 décembre 2001- Bibliothèque Municipale de Lyon, La Part Dieu, *op.cit.*

abondante de Butor le voyageur, l'explorateur, le chercheur, et bien sûr, l'écrivain ?  
Comment pouvons-nous regrouper dans un texte la représentation des États-Unis ?  
Comment le collage et l'intertextualité peuvent-ils faire l'objet d'une œuvre créative ?

Dans l'un de ses entretiens, Butor essaie de nous expliquer son travail dans *Mobile* et la façon dont il envisage d'autres formes littéraires ou d'autres aventures d'écriture :

Après la mort de Racine, on a continué à écrire, souvent avec bonheur, des tragédies en cinq actes et en alexandrin jusqu'au milieu du vingtième siècle. Certaines étaient intéressantes, même celles du dix-huitième siècle que personne ne lit plus, sauf quelques universitaires. Néanmoins, la tragédie de ce type appartient au passé. De même, le roman primé en fin d'année est dépassé dans sa forme. Quelles en sont les causes ? Tout d'abord, le développement du cinéma et des autres médias, c'est évident ! D'autre part, la transformation profonde de l'objet « livre ». Le roman est lié à une certaine forme de société et de communication différente de celle d'aujourd'hui. D'autres formes littéraires et artistiques liées alors aux techniques actuelles vont donc apparaître. Le roman est lié à la forme du livre tel que nous l'avons connu. Quand j'ai compris que la forme du livre changeait, j'ai voulu m'interroger sur lui. Je n'ai pas seulement voulu écrire de nouveaux romans, j'ai voulu inventer aussi de nouveaux livres<sup>30</sup>.

Butor s'est rendu compte que la forme du livre allait subir un changement considérable, car notre époque favorise l'image et ses manifestations informatisées. Le livre n'est plus la seule source de savoir. L'internet aujourd'hui, propose des bibliothèques numériques, des sites variés sur les jeux, l'esthétique, l'Histoire, le sport... Butor trouve que le roman tel qu'il est conçu ne répond plus aux attentes des lecteurs actuels. Il ne reflète plus leurs intérêts. Le roman est une forme saturée, périmée qui ne peut pas présenter la réalité de l'époque actuelle où la vie suit un rythme rapide et où d'autres moyens de communication forment de nouvelles formes d'écriture tels les messages audiovisuels, les MSN, les courriels, les sites... Dans ce sens, Butor a essayé de travailler la forme de ses écrits de manière à répondre aux transformations technologiques contemporaines.

---

<sup>30</sup>. Propos recueillis par TALLON (Jean-Louis) 4 décembre 2001- Bibliothèque Municipale de Lyon, La Part Dieu, *op.cit.*

*Mobile* est ainsi l'un des livres inventés par Butor suite à son voyage en Amérique. Nous pouvons dire qu'il s'agit bien d'une invention qui travaille l'espace et qui lui donne forme et âme. L'écrit devient d'un seul coup, un miroir relatant l'autre bout du réel. Butor a fait usage d'un certain nombre d'encyclopédies, d'articles. Mais il y a de la création, du nouveau, dans la mesure où le lecteur réel croit toujours qu'il est en train de lire un roman butorien, dont il doit saisir l'événement et dégager l'effet. Dès l'incipit de l'œuvre, le lecteur doit essayer d'entamer cette interaction texte/lecteur tout en corrigeant l'ensemble de ses connaissances habituelles sur le texte littéraire. La lecture de *Mobile* nous permet de repenser notre rôle, voire notre façon de voir l'écrit et de concevoir sa forme afin de déterminer ses caractéristiques. L'écrit, dans ce sens, ne contrôle-t-il pas notre lecture, ne conditionne-t-il pas notre activité ? Avec *Mobile*, nos compétences ne sont-elles pas mises en jeu ? Pouvons-nous vraiment lire un livre dont nous ignorons la structure ? De quelle littérature s'agit-il ? Y a-t-il un moyen ou un outil d'analyse que nous pouvons mobiliser pour travailler un texte qui met tout à l'envers ?

### ***Description de San Marco***

Butor essaye dans *Description de San Marco* (1963) de travailler notre contact avec le texte, durant chaque page et tout au long de son œuvre. *Description de San Marco* mêle impressions des visiteurs de la place *San Marco* et documentaires historiques ou descriptions minutieuses, au point de faire visualiser cet édifice ; car le livre met en relief notre champ visuel, dans la mesure où il s'agit d'un espace décrit sur tous les plans. Notre lecture suit *le cameraman*, qui se focalise sur tel ou tel endroit, telle ou telle écriture sur le toit, sur les murs... Nous avons l'impression que l'événement est filmé, que nous sommes des spectateurs ou des visiteurs parmi d'autres. Ne s'agit-il pas ici d'un voyage par et à travers la caméra ? Des visiteurs qui viennent admirer *La Place San Marco* ou des lecteurs-spectateurs qui sont en train de la regarder à travers une description télévisée. Ce

qui est intéressant dans ce livre, c'est l'idée de décrire un endroit et ses effets sur des personnes inconnues ou anonymes dont le lecteur réel fait partie. Il importe de souligner que cette description fait l'objet d'un livre entier : « *Description de San Marco* (1963), *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965), *Boomerang* (1978), allaient modifier la présentation matérielle du livre, et par là refonder les principes de la lecture<sup>31</sup>. »

San Marco n'est pas un lieu comme les autres, c'est un lieu mythique, le lieu des amoureux, des souvenirs, des escales, de voyages, de la beauté... Le lecteur réel est pris dans cet espace qui devient le sien malgré lui. Incapable de définir le genre du texte qui mêle dialogues et descriptions, le lecteur réel aura l'occasion de travailler sur ce regard tranchant qui rapporte l'événement avec précision et délicatesse. Notre lecture doit mettre en œuvre les techniques iconographiques susceptibles d'analyser les images détaillées par l'écrit, puisque notre activité sera une exploration du mouvement du narrateur. Il s'agit d'un texte *publicitaire*, spectaculaire qui nous fascine par l'information didactique et les paroles naturelles des visiteurs de toutes les couleurs et de toutes les langues du monde. L'espace, dans ce livre, devient un espace de savoir, un espace de pensée et non une simple relation d'un voyage à Venise. Le lecteur réel sent ce regard panoramique qui décrit la place San Marco et imagine ses alentours au point de les toucher. Cette activité permet la lecture d'un texte en coupes et donne au lecteur le rôle d'un visiteur qui essaye de découvrir un endroit dont il ignore les détails.

### ***6 810 000 litres d'eau par seconde***

*6 810 000 litres d'eau par seconde* (1966) est un livre fondé sur un espace mobile ou liquide. Butor joue sur les sens du lecteur et écrit ainsi un texte programmé selon la capacité d'écoute des lecteurs réels que nous sommes. Les chutes de Niagara ou *6 810*

---

<sup>31</sup>. CD- Universalis : *Butor*.

000 litres d'eau par seconde, illustrent la difficulté de savoir qui parle. Il s'agit d'une étude échophonique qui entremêle voix, paroles, bruits et sons de l'écoulement des chutes. Ici, Butor a retravaillé son texte en fonction d'une description faite par François-René de Chateaubriand publié le 2 avril 1801 dans son roman *Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert* ; l'idée même de réintégrer un texte d'un autre auteur à cette nouvelle représentation des chutes de Niagara met en question l'appropriation créative surtout lorsqu'il s'agit de se servir de toute une œuvre - issue d'un vrai voyage en Amérique- pour inventer une autre œuvre:

Cherchant d'autres réponses à la question finale « Qui parle ? », Butor abandonne le roman et se tourne vers une forme d'écriture délibérément fragmentaire, transgressant les frontières qui séparent les genres pour mieux accueillir, grâce aux collages et aux citations de toutes sortes, la « superposition de paroles ». Grand voyageur, il s'attache à « représenter » les villes et les pays : l'Égypte dans *Le Génie du lieu* (1958), les États-Unis dans *Mobile* (1962) et *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1966), qui évoque le Niagara, Venise dans *Description de San Marco* (1963) ; les lieux sont autant de prétextes à des parcours dans l'écriture morcelée. Le lecteur peut y choisir son cheminement, puiser la matière d'une lecture dont il devient le créateur actif<sup>32</sup>.

Le lecteur réel doit inventer sa propre manière de lire le texte qui répond aux transformations subtiles de l'écrit butorien. Il ne peut se référer à une méthode ou à un genre précis. Butor lui-même affirme que ses textes ne sont qu'un prétexte pour que les lecteurs cherchent à les appréhender à leur manière et selon leurs capacités. Par conséquent, le corpus présente des textes différents travaillant sur des situations de lecture intéressantes qui mettent en relief l'espace en mouvement, et qui mettent en question le thème de voyage et la conception même du genre.

Notons que Butor est l'un des fondateurs du Nouveau roman, le créateur d'une littérature prometteuse qui vise un destinataire capable de transcender le texte et de le décomposer. Il est une référence importante pour étudier l'interaction texte-lecteur et pour approcher l'activité du lecteur réel. Le roman moderne avec ses créativité renouvelées au

---

<sup>32</sup>. C.D. Collection Microsoft ® Encarta, Butor, ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

niveau formel et thématique, ses particularités avant-gardistes travaillant et représentant autrement le personnage, le cadre spatio-temporel, l'intrigue... met en relief l'acte de lecture, parce qu'il suit un système discursif minutieux qui procure au lecteur réel une tâche très importante dans la reconstruction du texte. Le Nouveau roman est le genre le plus adapté, pour mener une étude sur la transformation de l'écriture et de la nouvelle conception de la lecture ; il nous offre un espace de recherche plus large et un choix varié susceptible de représenter l'acte de lecture dans toute son ampleur : « Dans le domaine de la théorie littéraire, c'est le roman<sup>33</sup> - et d'une manière générale, la fiction narrative - qui a été l'objet le plus sollicité pour penser la littérature, forger de nouveaux outils d'analyse, analyser la lecture<sup>34</sup>. »

De là, notre recherche se composera d'une partie théorique suivie d'une autre pratique. En premier lieu, nous allons définir les notions de lecture littéraire, d'écriture littéraire, de l'auteur, de lecteur réel...en exposant les théories possibles qui ont participé à l'élaboration de ces concepts, dans le but de préciser et de délimiter notre objectif et notre problématique. Après avoir défini les concepts clefs qui font les entrées de notre analyse appuyée par la méthodologie descriptive, nous travaillerons notre corpus pour vérifier nos hypothèses de lecture ; en déterminant le « récit de voyage » afin d'expliquer notre corpus en relation avec ce genre, qui est mis en question avec Butor. Ne devient-il pas un champ de recherche encore vierge où il faut partir de zéro pour pouvoir parler d'une théorie de la réception susceptible d'approcher le texte littéraire ou encore la lecture ? En second lieu, nous essayerons de répondre à cette question à la lumière de l'analyse du corpus butorien choisi : *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Mobile*, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* et *Description de San Marco*. Nous aurons aussi l'occasion d'éclairer au moins partiellement, la particularité des œuvres butoriennes et leur

---

<sup>33</sup>. Pas seulement le roman moderne.

<sup>34</sup>. PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le Roman*, Flammarion, coll. « Corpus/ Lettres », Paris, 2005, p.199.



originalité dans la mesure où l'activité du lecteur réel peut nous ouvrir une piste de lecture aussi déterminante dans l'analyse des écrits contemporains.

Nous précisons que ce travail ne peut répondre à toutes les questions récentes relatives à la réception du texte littéraire, pourtant notre étude peut donner au moins un exemple tangible de la lecture littéraire et de l'activité du lecteur réel.

**PREMIÈRE PARTIE**

**Y A-T-IL UNE THÉORIE DE LA  
LECTURE ?**

*« Rien de plus commun que l'expérience de la lecture, et rien de plus ignoré. Lire : cela va tellement de soi qu'il semble, à première vue, qu'il n'y ait rien à en dire. »*

**Todorov**

*« Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte-énoncé et énonciation. Les seules réalités objectives de la communication littéraire sont l'œuvre et le lecteur, [...] D'où la décision de faire du lecteur l'énonciateur du texte, en lieu et place de l'auteur.»*

**Anne MAUREL**

Lire selon *Le Petit Larousse*, c'est : « Reconnaître les signes graphiques d'une langue, former mentalement ou à voix haute les sons que ces signes ou leurs combinaisons représentent et leur associer un sens. »<sup>35</sup> Lire d'après *Le Robert Micro*, c'est : « Suivre des yeux en identifiant (des caractères, une écriture). Prendre connaissance du contenu de (un texte) par lecture. [...] Déciffrer comprendre (ce qui est caché) par un signe extérieur. Découvrir, pénétrer... »<sup>36</sup>

En effet, définir la lecture a fait couler beaucoup d'encre, dans la mesure où les critiques, depuis longtemps, ont pris en considération la présentation des livres et les attentes des lecteurs. Depuis l'Antiquité le récepteur a été le centre d'intérêt des études philosophiques les plus réputées. Dans sa *Rhétorique*, Aristote nous explique l'effet de l'énoncé sur ses auditeurs et la particularité de l'interaction émotionnelle, qui se déclenche à partir de cette énonciation. Le récepteur ne peut que croire à la réalité des faits, à une élocution complète qui détermine et illustre sa propre existence :

L'élocution appropriée à la circonstance rend le fait en question probable, car nôtre âme se fait alors cette illusion que l'orateur dit la vérité, parce que, dans des conditions analogues, elle serait affectée de même, et par suite l'on pense, lors même qu'il n'en n'est pas ainsi, que les choses se passent comme il le dit. L'auditeur partage (toujours) les émotions que l'orateur fait paraître dans ses discours même s'ils ne disent rien.<sup>37</sup>

Mais récemment, des études sur la réception du texte, L'École de Constance : *L'Esthétique de la réception* de Jauss et *la théorie du lecteur implicite* avec Iser. Les études d'Umberto Eco et son *Lecteur Modèle. La théorie du lecteur réel* de Michel Picard, les analyses sociologiques de l'écriture et les analyses psychologiques de la lecture d'Escarpit... ont orienté la définition même du texte littéraire.

---

<sup>35</sup>. *Le Petit Larousse*, 1997, p. 604.

<sup>36</sup>. *Le Robert Micro*, 1998, p. 771.

<sup>37</sup>. ARISTOTE, *Rhétorique*, Librairie Générale Française, coll. « Classique de la philosophie/Livre de poche », Paris, 1991, p. 319.

Aujourd'hui, lorsqu'on parle du lecteur, on parle automatiquement du texte littéraire. Désormais, l'un implique l'autre :

Le concept de "sujet-lecteur" est aujourd'hui sous les feux de la théorie de la littérature, et de la didactique de la littérature. Pas un article ne paraît désormais sans que soient citées les mêmes références : Iser 1976 (*L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*), Jausse 1978 (*Pour une esthétique de la réception*), Eco 1965 et 1985 (*L'Œuvre ouverte et Lector in fabula*), Picard 1987 (*La Lecture comme jeu*), Jouve 1993 *La Lecture...*<sup>38</sup>

D'ailleurs, la lecture littéraire nécessite une grande compétence linguistique et demande un vrai effort de la part du lecteur qui doit vivre son acte de lecture jusqu'au bout. La lecture n'est plus un moyen de divertissement, mais un moyen de produire et de réactiver les sens.

Ainsi, nous essayerons de montrer s'il y a une théorie de la lecture. Nous expliquerons la particularité de l'écriture contemporaine et la nouvelle conception du lecteur. Nous montrerons pourquoi on a attribué un rôle si important à la réception du texte et comment Butor envisage le lecteur réel et la lecture. Nous éclairerons ces points, pour arriver à comprendre la vision d'une littérature envisagée comme susceptible de modifier notre façon de penser ou de voir les choses.

En conséquence, cette partie théorique contient trois chapitres : le premier tente d'énumérer les théories ou les études qui ont remarqué l'importance de la lecture et la nécessité de travailler les textes littéraires au niveau de leur réception ; il soulève la difficulté de définir l'écriture littéraire, la lecture littéraire, la notion de l'auteur et la question du lecteur chez Michel Butor. Le second chapitre, essaye de présenter certaines conceptualisations dans le but d'éclairer la notion du lecteur réel et de déterminer ses particularités. Le troisième chapitre, tend à expliquer ce que nous voulons dire par « récit

---

<sup>38</sup>. CHABANNE (Jean-Charles), « Parler, lire, écrire dans la classe de littérature : l'activité de l'élève, le travail de l'enseignant, la place de l'œuvre », 7èmes Rencontres des recherches en Didactiques de la littérature, IUFM de Montpellier, 6 au 8 avril, 2006, p. 2.

de voyage » dans le but de délimiter les caractéristiques de ce genre tout en exposant les voyages les plus intéressants, effectués par Michel Butor.

Dans les pages suivantes nous allons essayer de voir s'il y a une théorie de la lecture.

# CHAPITRE I - Vers une théorie de la lecture

## 1. Une théorie possible de la lecture

L'élaboration d'une théorie de la lecture s'avère difficile en raison de la polysémie de la notion même de lecture, de « lu », car l'étude de la lecture se confond souvent avec celle de l'œuvre. En effet, la critique a plus ou moins confondu l'analyse de la lecture et l'analyse de ce que nous lisons. C'est dire que la critique a mis du temps à comprendre le rôle du lecteur dans l'élaboration et dans la construction du sens. Il lui a fallu distinguer l'acte de lecture de l'étude de l'œuvre en elle-même. Nous essayerons de résumer les études et les théories qui ont été faites dans ce sens, pour avoir une idée sur les difficultés de théoriser la lecture.

La sociologie de la littérature, par exemple, favorisera le fait d'établir ou de décrire les rapports entre la société et l'œuvre littéraire.<sup>39</sup> Pour Georges Lukács (*La Théorie du roman*<sup>40</sup>) : « La forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué. »<sup>41</sup>. Il pense que l'évolution esthétique des œuvres écrites est due à des causes historiques, et que la représentation des structures littéraires est liée au développement social. Il donne même l'exemple du roman historique qui est produit en fonction du développement de l'Histoire.

Dans son livre, *Pour une sociologie du roman*<sup>42</sup>, Lucien Goldmann s'imprègne de cette théorie critique et trouve que la création littéraire doit être analysée sous l'angle

---

<sup>39</sup>. TADIE (Jean-Yves), *La Critique Littéraire au XXème siècle*, Pierre Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1990, p.155.

<sup>40</sup>. LUKACS (Georges), *La Théorie du roman*, Gonthier, Paris, 1971.

<sup>41</sup>. TADIE (Jean-Yves), *La Critique Littéraire au XXème siècle*, op.cit., p.156.

<sup>42</sup>. GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1964.

d'un groupe social : « *Le véritable sujet selon lui, n'est pas l'individu.* »<sup>43</sup> Approcher la littérature au niveau sociologique et mettre en évidence les relations et les rapports de l'individu qui ne peuvent être étudiés ou analysés que pris en groupe, pose problème au vu de l'acte créatif en lui-même et de son caractère individuel. Pourtant, ce sociologue va se rendre compte qu'il ne suffit guère de lier les œuvres écrites à leur contexte sociohistorique, mais qu'il faut aussi dégager leur valeur esthétique. De plus, l'ambiguïté de la relation que l'auteur entretient avec son milieu socioculturel, peut être une relation de rupture ou de trouble, et l'auteur seul ne suffit pas pour expliquer le sens ou la signification de son ouvrage.<sup>44</sup>

Quant à Mikhaïl Bakhtine, il s'aperçoit du système interactionnel qui gère la structure romanesque. Certes, il parle de « différents systèmes de langage romanesque. »<sup>45</sup>, mais l'idée du *lecteur supposé* ou d'un *interlocuteur implicite* est lucide dans ses observations. D'ailleurs Walter Benjamin, affirme « que pour connaître une œuvre ou une forme d'art, on ne gagne rien à se retourner vers celui à qui elle s'adresse. »<sup>46</sup> Nous pouvons dire que l'ensemble de ces travaux tracent l'itinéraire d'une *sociologie de la lecture* qui ouvre d'autres perspectives d'analyse du texte littéraire.

Les formalistes russes ont soulevé le problème de la littérature en tant qu'objet d'étude. Ils ont essayé de déterminer ce qui fait d'un énoncé une œuvre littéraire. (Eikhenbaum, *La Théorie de la méthode formelle*, 1925. Tynianov, *Théorie de la littérature*, 1927 ; Jakobson, *Essai de linguistique générale*, 1963 et *Question de poétique*, 1973.)<sup>47</sup> Leurs études ont orienté les analyses linguistiques, pragmatiques et

---

<sup>43</sup>. DERAMAIX (Patrice), « Structuralisme génétique et littérature Lucien Goldmann, critique et sociologue », in <http://membres.multimania.fr/patderam/gold2.htm>.

<sup>44</sup>. *Ibid.*, p.165.

<sup>45</sup>. TADIE (Jean-Yves), *La Critique Littéraire au XXème siècle*, pp.168-170.

<sup>46</sup>. *Ibid.*, p.180.

<sup>47</sup>. *Ibid.*, pp.18-33-37.



structuralistes qui ont compris que le fait de se limiter au travail sur l'œuvre ne suffit guère pour saisir son fonctionnement.

Ainsi, les structuralistes repensent leurs travaux et essaient de les redéfinir : tel Claude Lévi-Strauss, qui dans l'un de ses entretiens, trouve que le structuralisme n'était pas la grande découverte que l'on avait cru : « *On s'imagine que c'est une grande nouveauté, mais pas du tout !* »<sup>48</sup> Il le définit comme :

Un effort pour introduire dans les sciences humaines ou ce qu'on appelle à tort des sciences humaines ! Nous avons affaire à des objets extraordinairement compliqués, très compliqués et plus compliqués de que ceux de nos collègues physiciens ou biologistes. Nous ne sommes pas capables de décrire de façon satisfaisante !<sup>49</sup>

Pour expliquer le structuralisme Lévi-Strauss parle d'un visage qu'on a du mal à décrire et dont même Proust avec ses longues descriptions ne peut en achever les moindres vicissitudes, car pour le faire, il faut toute une vie ; aussi, on ne peut voir ce visage. Puisqu'il est impossible de décrire un visage ou une société, « [...] nous essayerons [dit-il] de comprendre quelle est la différence entre les sociétés [ou entre les objets décrits] *en étudiant la relation entre elles qui peut être aussi simple.* »<sup>50</sup> Notons que le structuralisme a participé au fondement d'un principe des oppositions binaires qui se base sur le système d'oppositions en linguistique : *signifiant/signifié, langue/parole, syntagme/paradigme, synchronie/diachronie, dénotation/connotation, structures de surfaces/structures profondes...*<sup>51</sup> Ces travaux et ces idées vont contribuer à l'épanouissement d'une nouvelle théorie de la réception du texte littéraire ; notamment, L'École allemande de Francfort, qui a élaboré une théorie critique pour une sociologie de la littérature, elle a anticipé dans ses controverses sur l'idéologie critique narrative, sur les problèmes des théories de la

---

<sup>48</sup>. Levi Strauss (Claude), « Apostrophes/ Entretien - 04/05/1984 - 01h12min30s. », in <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB84051579/claude-levi-strauss.fr.html>.

<sup>49</sup>. *Ibid.*

<sup>50</sup>. *Ibid.*

<sup>51</sup>. Gontard (Marc), « Le Roman Français postmoderne une écriture turbulente », in [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le\\_Roman\\_postmoderne.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf), p.16.

réception... Cette École est le fondateur de la sociologie littéraire, parce qu'elle favorise une perception de « la totalité à partir des traits du donné social [...] La compréhension [d'un écrit littéraire] consiste à saisir le sens de la réalité sociale (et non le sens subjectif de l'acteur), le sens des processus globaux (consommation de masse, industrie culturelle...). »<sup>52</sup> Les travaux d'Adorno et de Max Horkheimer (*Dialectique de La Raison*<sup>53</sup>) donnent naissance à la Théorie Critique qui « regroupe l'examen et la critique de la société et de *la littérature* à partir des connaissances développées par les sciences humaines et sociales. »<sup>54</sup> Horkheimer pense que la théorie critique doit être affirmative et négative pour favoriser l'émancipation de *l'être humain* : « L'activité théorique doit être indissociablement affirmative et négative, appliquée et totale : » Chaque partie de la théorie présuppose la critique de l'ordre établi et la lutte contre lui, dans la direction définie par la théorie elle-même. »<sup>55</sup> »

Bien que l'objet des critiques fût, plus ou moins, claire car ils travaillaient généralement sur l'écrit littéraire, les théories de la réception confondaient l'étude de la lecture avec celle de l'œuvre : « Les chercheurs ont constamment hésité entre les deux approches. Schématiquement, on peut distinguer, parmi les grandes perspectives, les travaux de l'École de Constance, l'analyse sémiotique, les études sémiologiques, et les théories du lecteur réel. »<sup>56</sup> Les théories de la réception ont conclu avec Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser que *La littérature, activité de communication, doit être analysée à travers son impact sur les normes sociales*, en prenant en compte comment une œuvre organise et dirige la lecture ainsi que les réactions du lecteur au parcours imposé par le

---

<sup>52</sup>. De BROCHE (Claire), « Expliquer et comprendre chez Theodor W. Adorno », in [http://socio.enslyon.fr/agregation/expcomp/expcomp\\_fiche\\_adorno.php](http://socio.enslyon.fr/agregation/expcomp/expcomp_fiche_adorno.php).

<sup>53</sup>. « Théorie Critique », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie\\_critique](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_critique).

<sup>54</sup>. *Ibid.*

<sup>55</sup>. SINTOMER (Yves), *Où On est La Théorie Critique ?*, La Découverte, coll. « Sous la direction de Emmanuel Renault », Paris, p.12.

<sup>56</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 5.

livre.<sup>57</sup> Ils s'intéressent ainsi, à l'effet que le texte produit sur le lecteur réel et surtout à l'interaction texte/lecteur. Jauss estime que la structure d'une œuvre doit être prise en considération par ceux qui « la reçoivent »<sup>58</sup>, car il faut distinguer « l'effet » qui est déterminé par l'œuvre et « la réception » qui provient des destinataires ; dans la mesure où l'œuvre implique « un horizon d'attente »<sup>59</sup> à partir de l'effet qu'elle produit et un autre horizon qui relève de la compréhension du lecteur de son propre monde et de ses caractéristiques socioculturelles<sup>60</sup>.»

De là, le lecteur ne peut se contenter du sens apparent, puisqu'il doit, absolument, travailler le système de signes, de tournures stylistiques qui déterminent l'œuvre littéraire. Aussi, nous ne pouvons parler d'une seule lecture parce que la lecture d'un texte diffère d'un individu à un autre. Le lecteur, à son tour, peut revenir sur sa lecture s'il change de position, de parti pris, de connaissance, de religion ou de conviction.

Certains critiques parlent de plusieurs types de lecture ; dans son livre *La Poétique des textes*, Jean Milly parle de cinq types de lecture :

La lecture pratique : celle des panneaux, des affiches, des étiquettes. Cette lecture sert à guider son lecteur, à le mettre dans le droit chemin s'il a par exemple des difficultés à s'orienter ou à circuler dans un lieu. La lecture sensitive : une lecture sensible, émotionnelle qui vise le sentimental chez le destinataire. La lecture studieuse : celle des enquêtes, de la recherche ou de l'étude. Elle se caractérise par sa spécificité scientifique et son statut académique. La lecture récréative : facile à lire, fictive (l'histoire d'une vie, récit de voyages) Elle constitue un refuge pour un lecteur cherchant la distraction, le divertissement ou l'apprentissage d'une autre culture, d'une autre langue. La lecture littéraire qui est sensitive et récréative, met en valeur la forme du message et son contexte. Elle est aussi studieuse puisqu'elle fait l'objet de l'étude de plusieurs recherches de haut niveau, comme elle devient pratique, voire pragmatique quand elle participe à la prise de conscience ou à

---

<sup>57</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture*, op.cit., p. 6.

<sup>58</sup>. TADIE (Jean-Yves), *La Critique Littéraire au XXème siècle*, op.cit, p.180.

<sup>59</sup>. « L'horizon d'attente est l'ensemble de règles du jeu que le lecteur est censé rencontrer au cours de ses lectures précédentes. Cette notion traduit le souci de renouveler l'histoire littéraire. Elle est proposée par Jauss dont le projet vise une histoire qui tienne compte de la réception des œuvres et des effets qu'elles ont produits » : PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, G F. Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », 2002, p. 232.

<sup>60</sup>. *Ibid.*, pp.180-181.

l'évolution des idées et des peuples, d'où sa polysémie et, de ce fait, sa difficulté<sup>61</sup>.

Pour Wolfgang Iser, la lecture est une dialectique entre *protention* (attente de ce qui va arriver) et *réention* (mémoire de ce qui s'est passé)<sup>62</sup>. Ce qui veut dire que la lecture suppose un savoir que les critiques nomment *encyclopédie* ou *répertoire*<sup>63</sup> : l'ensemble des expériences préalables culturelles, historiques, linguistiques, qui ne sont pas forcément littéraires, mais qui sont utiles à l'élaboration et à la construction du sens. De plus, la lecture contemporaine ou moderne, favorise l'analyse des textes du point de vue de leur réception, et met en relief le savoir que le lecteur doit acquérir, afin de transcender ou d'appréhender l'énoncé. Cela reste une tâche délicate, parce que la lecture littéraire est une lecture composée. Elle est créative, sensorielle, studieuse. Bref, elle regroupe plusieurs disciplines et plusieurs techniques. Pourtant, ce savoir nécessaire laisse dans l'ombre beaucoup de questions :

Comment se fait cette rencontre supposée entre le répertoire du lecteur implicite et celui du lecteur réel ? Pourquoi en particulier, certaines lectures échouent-elles (à certains moments de l'histoire, il paraît impossible pour tel texte, d'être encore lu par tel ensemble de lecteurs donné ?) Est-ce seulement imputable à la discordance des encyclopédies ? N'y a-t-il pas aussi, dans un texte, quelque chose qui échappe et résiste à toute codification en termes de normes et de savoirs ? Et, du côté de la lecture, tout est-il descriptible et quantifiable<sup>64</sup> ?

En effet, la lecture est une faculté qui demande un grand effort physique, mental, intellectuel, ainsi qu'une grande observation. Nous ne pouvons définir l'acte de lecture sans faire intervenir le mouvement du corps et surtout du regard ou de l'œil du lecteur qui, résume l'acte de lecture comme une opération corporelle qui nécessite un grand effort mental de la part du lecteur, et une grande vigilance. Nathalie Piégay-Gros qui est un critique contemporain de la lecture et l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le Lecteur*, pense que nous ne pouvons pas, non plus, délimiter les capacités intellectuelles du lecteur réel,

---

<sup>61</sup>. MILLY (Jean), *La Poétique des textes*, Nathan, coll. « Fac. Littéraire », 1992, pp. 24-25.

<sup>62</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », Paris, 1992, p. 93.

<sup>63</sup>. PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, *op.cit.*, p. 231.

<sup>64</sup>. *Ibid.*, p. 231.

ses réactions et ses sensations une fois qu'il est face au texte. Lire, c'est participer à la production et à la réorganisation d'un texte qui nous habite, qui constitue une mémoire ou une référence. Un texte plus ou moins réel, plus ou moins imaginaire, mais qui doit être un ajout enrichissant et non un passe-temps inutile : « Tout lecteur est habité par la pulsion qui le conduit à détruire le texte – ne fut-ce que pour mieux l'approprier –, à franchir la barrière imaginaire qui sépare fiction et réalité, ou encore à franchir celle qui le sépare de l'auteur en réécrivant le texte<sup>65</sup>. »

Nous ne pouvons affirmer la validité de notre acte créatif qui dépend de notre connaissance, de notre degré de compréhension de l'énoncé conditionné par la situation de notre lecture et de nos contraintes quotidiennes. Le texte offre une grande possibilité d'interprétations, à la différence du discours oral qui meurt à l'instant même de sa création. Ce qui donne à l'écrit cette force de continuité et cette existence qui défient le temps et les générations, puisque le lecteur est variable mais le texte est unique. La variété ou la diversité des lecteurs donne à l'énoncé une vie éternelle, puisque chaque lecteur essaye d'appréhender le texte du point de vue de sa culture, de ses connaissances et de ses partis pris :

Il n'y a pas de première lecture, même si le texte s'emploie à nous en donner l'illusion par quelques opérateurs de suspenses, artifices spectaculaires plus que persuasifs ; elle n'est plus consommation, mais jeu [ce jeu qui est le retour du différent. Si donc, contradiction volontaire dans les termes, on relit tout de suite le texte, c'est pour obtenir, comme sous l'effet d'une drogue, celle du recommencement, de la différence], non le "vrai" texte, mais le texte pluriel ; même et nouveau<sup>66</sup>.

Selon Roland Barthes, le texte unique est pluriel. Nous ne pouvons parler d'une première lecture, parce que le texte une fois relu renvoie à une nouvelle interprétation de l'événement, à un nouveau sens qui renvoie à d'autres sens après chaque relecture. D'ailleurs Pierre Bayard (*Enquête sur Hamlet*), affirme qu'une œuvre littéraire n'est

---

<sup>65</sup>. PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, *op.cit.*, pp. 33-34.

<sup>66</sup>. BARTHES (Roland), « *Combien de lectures ?* » in *S/Z*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1970, p. 23.

jamais complète, car elle nous donne une série d'informations elliptiques et insuffisantes, ce qui nous pousse à chercher comment pallier ce vide en restituant un texte fragmenté et lacunaire : « Cette incomplétude est particulièrement perceptible dans le cas du personnage littéraire. Structure ouverte et toujours en excès, qu'il est impossible de réduire aux mots qui lui donnent souffle, il est pour une part spécifié par le texte, mais aussi pour une part non négligeable produit par le lecteur<sup>67</sup>. »

D'une part, la lecture devient une énigme à résoudre, une expérience qui résulte du pacte préétabli<sup>68</sup> d'avance entre le lecteur et l'auteur, et ce dans la mesure où le premier entre en contact avec le second dès l'achat du livre. Le choix même du livre est lié à l'importance de sa présentation, ou tout simplement, à la réputation de l'auteur. L'intérêt que le lecteur accorde à un tel écrivain peut susciter chez lui cette relation de connivence, de complicité qui existe déjà entre les deux. Il s'agit donc d'un contrat qui traduit ces liens sous-jacents entre le lecteur et l'auteur. Ce contrat implicite a un grand impact sur le destinataire, qui se trouve engagé et responsable, dès les premières lignes, de son acte de lecture. Le contrat est cet accord qui pousse le lecteur à accepter la lecture d'un tel texte, laquelle le met dans une situation d'attente ou de « détresse ». Dans ce sens, le lecteur doit assumer ce choix et subir les conséquences de sa décision.

D'autre part, nous pensons que l'acte de lecture, en lui-même, est une opération discursive contextuelle qui ne répond plus aux exigences « habituelles », puisqu'il cherche l'épanouissement de l'être et refuse sa passivité ou son oisiveté. En effet, lire signifie prouver son existence, sa capacité à reproduire et à réécrire un énoncé. Nous pouvons parler d'un *horizon d'attente* caractérisé par l'œuvre elle-même, dans la mesure où il faut tenir compte des règles du jeu susceptibles d'appréhender l'énoncé, et que le

---

<sup>67</sup>. BAYARD (Pierre), *Enquête sur Hamlet, Le Dialogue de sourds*, Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 2002, p. 49.

<sup>68</sup>. Un genre de contrat implicite qui lie le lecteur réel et l'auteur réel. Un contrat qui conditionne l'acte de lecture en lui-même.

lecteur doit découvrir au cours de sa lecture tout en se servant de ses lectures précédentes.

Ainsi, il est difficile de parler d'une théorie de la lecture : « Pour le dire autrement ; il n'y a pas de théorie de la lecture possible parce qu'elle met en jeu chaque fois une subjectivité, une expérience, un individu<sup>69</sup>. » Le lecteur se trouve impliqué dès les phrases-seuils du texte, introduit dans le vif du sujet, le lecteur pense à affronter cette situation qui le perturbe. Une fois distant du texte lu, il cherche à peser le Pour et le Contre des événements et leur lien de causalité pour appréhender sa position à l'intérieur du texte, et pour analyser ses effets et ses emblèmes. Le problème réside dans la difficulté de définir le lecteur en lui-même. Ce dernier renvoie aux héros, aux personnages romanesques, aux actants actifs ou inactifs<sup>70</sup> du récit, aux sujets qui impliquent objets et personnes, au lecteur postulé, virtuel, envisagé ou modèle.<sup>71</sup>

D'ailleurs, les sémioticiens, tels que Riffaterre ou Umberto Eco ont voulu, à leur tour, trouver une issue théorique, pour définir ou conceptualiser la lecture. Entre l'impossibilité de théoriser la lecture au vu de sa subjectivité et la possibilité d'explorer les mécanismes ou les dispositifs de lecture qui conditionnent et gèrent une œuvre, Riffaterre pense que nous ne pouvons comprendre ou lire le texte poétique loin de l'illusion référentielle aux *phénomènes extratextuels*. C'est une manière de signaler l'apport du lecteur ou du récepteur dans la construction et dans l'élaboration du sens. En outre, la lecture ne peut être complète qu'à travers l'intertextualité dont use le lecteur en se référant à d'autres textes et à d'autres images, afin de consolider et d'appuyer ses interprétations.

---

<sup>69</sup>. PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, *op.cit.*, p. 63.

<sup>70</sup>. *L'actant est la force transformatrice ou agissante qui participe à la construction et à la production du sens, il peut renvoyer aux personnages, aux objets et leurs effets, à l'espace et au temps dynamiques qui changent le parcours d'un récit. Ils sont actifs lorsqu'ils modifient le parcours d'un héros ou sa destinée, ils sont inactifs lorsqu'ils se limitent à une fonction ornementale ou décorative.*

<sup>71</sup>. Voir les chapitres qui viendront par la suite.

Riffaterre utilise les concepts de *matrice*, d'*intertexte* et d'*interprétant* pour expliciter son point de vue :

(Le lecteur s'aperçoit que tout un ensemble d'images d'un poème constituent en effet des variantes d'une seule proposition sous-jacente, qui les génère toutes. Cette "seule structure sémantique" mentionnée [...] n'est rien d'autre que la *matrice* [...]. Cette matrice - au sens d'une proposition sous-jacente génératrice de plusieurs images apparaissant sur la surface textuelle- n'est jamais actualisée en soi sur cette surface. Il reste au lecteur à la reformuler d'après une comparaison approfondie des images de la surface, visant à reconstituer leur structure propositionnelle commune.) [...] Il faut souligner que toute tentative de formuler la *matrice* d'un texte reste sur une *hypothèse* faite par le lecteur. Mais, dans la théorie riffaterrienne, la structure de la matrice a pour autorité une structure intertextuelle analogue, que le lecteur est obligé de chercher dans d'autres textes (ou œuvres d'art comme des tableaux, des films).<sup>72</sup>

*L'intertexte* est le fait d'interpréter une œuvre en se référant à d'autres œuvres qui l'ont précédée ou suivie de façon à établir une relation avec elles en étudiant les rapports qui peuvent les lier ou les distancier : « il s'agit de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »<sup>73</sup> ; *l'interprétant* est un référent, une idée ou un signe médiateur qui permet au lecteur de trouver le bon *intertexte* et d'avancer dans la compréhension de son acte de lire :

L'interprétant consiste plutôt en une idée servant de signe médiateur, qui surgit chez le lecteur, l'aidant au processus de choisir un intertexte. Riffaterre décrit ce troisième signe médiateur comme "un présupposé qui empêche le texte de n'être que la répétition indifférenciée de son intertexte".<sup>74</sup>

Riffaterre s'efforce de tracer une sémiotique littéraire prenant en considération le lecteur réel et son savoir pratique. La lecture devient une *expérience intertextuelle* au sens riffaterrien, qui met en relief l'interaction texte/ lecteur et d'autres interactions extratextuelles.

---

<sup>72</sup>. HOPKINS (John), « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], N°12 Récit et Éthique | mis en ligne le 20 avril 2005. URL: <http://narratologie.revues.org/37>, 2005, pp. 2-7-8,

<sup>73</sup>. *Ibid.*, p. 23.

<sup>74</sup>. *Ibid.*, pp. 27-28.



Aussi, Umberto Eco dans son livre *Lector in Fabula*, insiste sur le fait de distinguer entre un texte destiné à l'interprétation et un texte de jouissance. Selon lui, lorsque nous analysons un énoncé nous devons prendre en considération l'ensemble des stratégies utilisées pour déterminer notre position envisagée par l'auteur. Mais si notre objectif était celui de se divertir, il devient inutile de réfléchir à notre acte de lecture :

Nous devons donc faire une distinction entre l'utilisation libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'interprétation d'un **texte ouvert**. C'est sur cette frontière que se fonde, sans ambiguïté théorique, la possibilité de ce que Barthes appelle texte de jouissance – il faut savoir : soit on utilise un texte déterminé considéré comme constitutif de sa propre stratégie (et donc de son interprétation) la stimulation de l'utilisation la plus libre possible. Nous nous croyons devenir limiter notre affirmation et dire que la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du lecteur Modèle.<sup>75</sup>

L'idée d'Umberto Eco se résume dans le fait que le texte littéraire est écrit en fonction d'une stratégie qui met en relief un récepteur envisagé, qui n'est en réalité que *le lecteur modèle* ou le lecteur présupposé par l'auteur réel.

Le psychanalytique Vincent Jouve, évoque plusieurs processus qui peuvent définir la lecture : *le processus cognitif*, puisque le lecteur déchiffre les signes en essayant d'appréhender l'énoncé ; *le processus affectif*, dans la mesure où la lecture suscite les émotions des lecteurs qui s'impliquent dans le texte et s'attachent aux personnages ; *le processus argumentatif*, car le texte cherche souvent à agir sur ses destinataires afin qu'ils changent de point de vue ou qu'ils réagissent autrement, mais c'est au lecteur de prendre l'argumentation à son compte ou de la refuser ; *le processus neurophysiologique* qui relate l'acte concret de la lecture parce qu'elle est un phénomène observable, réalisé par la perception, l'identification et la mémorisation des signes :

La lecture est d'abord un acte concret, observable, qui fait appel à des facultés bien définies de l'être humain. Pas de lecture possible, en effet, sans une mise en œuvre de l'appareil visuel et de différentes fonctions du cerveau. Lire, c'est préalablement

---

<sup>75</sup>. Eco (Umberto), *Lector in Fabula*, Gresset, coll. « Bilio-Essai /Livre de poche», 1985, p.73.

à toute analyse du contenu, une opération de perception, d'identification et de mémorisation de signes.<sup>76</sup>

Précisons que la lecture littéraire se caractérise par la *communication différée*, puisque le texte littéraire se lit à travers un dialogue implicite entre un lecteur et un auteur différents, voire éloignés, la plupart du temps<sup>77</sup>. *Le Père Goriot*<sup>78</sup>, par exemple, est écrit par un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle, mais nous intéresse toujours par ses descriptions et ses récits authentiques. La situation de l'énonciation, de la production du texte, est différente de la situation de l'acte de lecture du texte produit. L'auteur envisage un lecteur éventuel qui ne participe pas à la rédaction de l'énoncé, mais qui peut être un lecteur témoin qui vit à la même époque que lui. Pourtant, ce lecteur éventuel peut être projeté dans le futur, distant de la production du texte et de son époque. Que ce soit dans le premier ou dans le second cas, le lecteur reste toujours éloigné de la situation de la production de l'énoncé lu. De plus, la lecture est problématique, car même la lecture la plus naïve cache le goût, les penchants et les positions du lecteur :

En lisant, on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après ; on attend qu'elles confirment ou qu'elles infirment ces prévisions ; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves suivis de réveils, d'espoirs et de déceptions ; les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase, qu'ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s'écroule en partie et se consolide en partie à mesure qu'ils progressent, qui recule d'une page à l'autre et forme l'horizon mouvant de l'objet littéraire<sup>79</sup>.

La lecture littéraire reste la lecture la plus importante et la plus compliquée. Pour analyser un énoncé littéraire, le lecteur doit être capable, à partir de ses connaissances antérieures d'identifier le texte écrit, de saisir son importance esthétique et sémantique tout en devinant les significations implicites, qui nécessitent toute sa compétence analytique ou critique :

---

<sup>76</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, pp. 8-9-10-11.

<sup>77</sup>. *Ibid.*, p.13.

<sup>78</sup>. DE BALZAC (Honoré), *Le Père Goriot*, Classique universitaire, coll. « Livre de poche », Paris, 2000.

<sup>79</sup>. SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1948, p. 48.

Si la lecture est a priori une relation entre un livre et un lecteur, tout récit, objet construit et à construire, est un véritable espace à exploiter et se fait dialogue avec des œuvres qui lui sont antérieures. Il répond à des systèmes idéologiques et esthétiques identifiables qui l'engendrent ou le précèdent, ou à des situations historiques et politiques contre lesquelles il peut parfois s'inscrire.<sup>80</sup>

De plus, le lecteur réel doit prendre au sérieux son acte de lecture puisqu'il est le destinataire sans lequel la lecture littéraire ne peut avoir lieu. Mais la lecture littéraire impose son propre mécanisme qui exige une grande compétence de la part du lecteur réel. Ce dernier doit faire tout son possible pour pouvoir assumer jusqu'au bout son acte de lecture.

Néanmoins, Pierre Bayard trouve que la multiplicité des lectures possibles pose problème, car il faut utiliser des moyens pour produire celles-ci en dépit de leur dimension herméneutique et polysémique ; sans oublier le travail de l'écriture qui complique et dérange la production du sens<sup>81</sup>. Dans ce cas, le texte littéraire suit une stratégie précise que le lecteur doit saisir en fonction de sa compréhension et de ses connaissances. Ces dernières détermineront sa reconstruction du sens ou sa réécriture du texte lu :

Lorsque nous lisons l'ouvrage d'un écrivain que nous avons acheté dans une librairie ou emprunté dans une bibliothèque, nous nous approprions un texte et, à un degré évidemment variable, selon qu'il s'agit d'une lecture de simple divertissement ou qu'il s'agit d'une lecture savante, prescrite par exemple dans le cadre d'un programme d'études, nous incorporons à notre personnalité les contenus, les formes, la vision du monde caractéristiques de cette œuvre<sup>82</sup>.

Or, lire c'est vivre l'inconscient, afin de prendre conscience de soi : lors de notre lecture, nous cherchons souvent des réponses pour résoudre nos problèmes, pour nous libérer de nos contraintes ou pour nous découvrir. Nous devons nous imprégner de l'œuvre écrite, en s'adaptant à son contenu et en vivant la pensée qui la traverse pour

---

<sup>80</sup>. GROS (Karine), « Deux textes littéraires : deux dimensions culturelles », in *Recherches Pédagogiques*, N°10. 2004, p. 31.

<sup>81</sup>. BAYARD (Pierre), *Enquête sur Hamlet, Le Dialogue de sourds*, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, Paris, pp. 84-85.

<sup>82</sup>. FRAISSE (Emmanuel)/ MOURALIS (Bernard), *Questions générales de littérature*, Seuil, coll. « Points », 2001, p.17.

comprendre la nôtre. Le texte n'est qu'un prétexte pour remplir ce vide qui nous ronge. Le texte qui est un fruit de l'imagination, de l'inconscient, nous pousse à apprendre certaines choses. Il devient une source de savoir, de prise de conscience, de redécouverte ou de délivrance. De là, la lecture est cette évasion vers l'Autre pour voir clair, pour se retrouver et se découvrir : « Ce que permet la lecture, c'est donc la découverte de son altérité. 'L'autre' du texte, qu'il s'agisse du narrateur ou d'un personnage, nous renvoie toujours, par réfraction, une image de nous-mêmes<sup>83</sup>. » L'auteur, lorsqu'il écrit, se libère de ses contraintes en défoulant ses pulsions, surtout quand il donne élan à son imagination, à son inconscient. Le lecteur doit se trouver à travers une lecture, qui n'est que le résultat inconscient et pulsionnel auctorial, pour prendre conscience de soi, pour arriver à se comprendre : « Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : il se voit<sup>84</sup>. »

En outre, l'œuvre littéraire, lorsqu'elle présente un personnage, elle ne le présente pas innocemment. Nommer telle ou telle personne, lui attribuer une fonction et un statut, c'est lui procurer un sens et une existence. C'est parler de ses abus et dénoncer ses comportements. Parler de ces choses, c'est agir. Nommer ainsi un individu c'est le culpabiliser, le responsabiliser, lui révéler sa conduite afin qu'il se voit. Lorsque nous sommes enfin capables de nous voir, nous avons la possibilité de nous mettre en question, de nous changer et de nous corriger.

Pour conclure, nous pouvons dire que théoriser la lecture ou la définir pose problème au vu des approches qui essaient de soulever ou d'analyser la question de lire qui reste un concept emblématique où plusieurs facteurs entrent en jeu. L'acte de lire en

---

<sup>83</sup>. FRAISSE (Emmanuel)/ MOURALIS (Bernard), *Questions générales de littérature*, op.cit., p. 99.

<sup>84</sup>. SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, op.cit., p. 2.

lui-même renvoie à un processus cognitif-productif qui varie d'un lecteur à l'autre. Nous constatons que l'ensemble de ces approches confondent l'œuvre et sa lecture. Certes les théories de la réception essaient de se concentrer sur le lecteur et ses incarnations, pourtant elles ont encore du mal à définir la lecture littéraire et ne peuvent se mettre d'accord sur une conceptualisation précise. Dans ce sens, il faut approfondir certains termes comme ceux de lecture littéraire, lecteur réel. Il faut également aborder la question ou la notion de l'auteur.

## 2. La notion de l'auteur

L'auteur est inventé par l'histoire littéraire et plus précisément par Sainte-Beuve, qui donnait à la biographie des écrivains une grande part dans l'explication des textes : « La critique biographique veut expliquer l'œuvre par la vie de l'écrivain. Fondée au XIX<sup>e</sup> siècle par Sainte-Beuve, elle est la mieux connue des formes de l'histoire littéraire<sup>85</sup>. » Par conséquent, les écrits sont conçus du point de vue de l'auteur et non pas des lecteurs, car il a été la seule source du sens, le seul garant d'une analyse efficace de son œuvre :

« L'auteur est », selon une formule de Roland Barthes, « Un personnage moderne ». On pourrait le dire inventé par l'histoire littéraire, par Sainte-Beuve et Lanson. Car, s'il a toujours existé un individu qui écrit, il n'a pas toujours importé de le connaître : d'Homère on ne sait pas s'il a existé ; les Chansons de gestes du Moyen âge sont anonymes. L'auteur ne devient une figure centrale qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. La critique historique voit en lui le lieu de la rencontre de la littérature avec la société, en même temps que le siècle tout entier élève l'individu créateur au rang de Dieu. En 1895 Lanson retrace et juge les progrès de la critique au XIX<sup>e</sup> siècle. Le mérite de Sainte-Beuve est d'avoir doté la réflexion d'un concept explicatif d'une incontestable valeur opératoire. Il a, écrit Lanson : « les liens un peu flottants et lâches » de la littérature avec la société ; il a « donné une ferme assiette à la critique en la faisant reposer sur l'étude biographique : dans l'individu vivant, il trouvait l'intermédiaire réel et nécessaire par lequel les influences sociales de tout genre atteignent, suscitent et modifient les œuvres de poésie et d'éloquence. » Sainte-Beuve invente, à partir de 1829, un nouveau genre critique, le « portrait ». La biographie de l'auteur est entrecoupée d'essais sur les œuvres et de réflexions sur le milieu de l'écrivain, et la lignée littéraire à l'intérieur de laquelle il se situe y est définie. Il montre ainsi comment expliquer l'œuvre par la vie, en faisant l'histoire de

---

<sup>85</sup>. MAUREL (Anne), *La Critique*, Hachette, coll. « Conteurs Littéraire », Paris, 1994, p. 24.

l'homme et de ses goûts. Personne réelle, l'auteur a vécu en un temps et un lieu donnés<sup>86</sup>.

Ensuite, Taine va signaler que l'œuvre est un produit qui résulte d'un milieu social collectif et qu'il ne faut nullement l'emprisonner dans cette explication biographique à sens unique. De même, Lanson a découvert l'auteur comme figure, ce qui diffère de l'auteur comme individu<sup>87</sup>. De là, c'est à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que l'auteur sera considéré comme une figure centrale qui illustre cette rencontre de la littérature avec la société<sup>88</sup> :

Taine ne sépare pas plus que Sainte-Beuve l'œuvre de l'homme et de la vie. Mais il n'envisage « l'homme » qu'égard à l'œuvre : comme sa cause la plus immédiate. Il ne s'attache donc pas à peindre, comme Sainte-Beuve, mille et un petits détails, un « tic familial », un « sourire révélateur », une « gerçure indéfinissable » par exemple (article sur Diderot, juin 1831) qui, s'ils parviennent à donner l'impression de la vie et s'ils aident à faire un portrait moral de l'auteur, n'expliquent en rien son œuvre. Dans l'homme il cherche uniquement « la faculté maîtresse », car « dès qu'on a saisi la faculté maîtresse on voit l'artiste entier se développer comme une fleur » [...] L'œuvre est ainsi « comprise », intégrée dans des totalités plus vastes, l'Histoire et la société. Mais elle est aussi « expliquée », introduite par la raison dans un enchaînement de causes suivies dans tout l'ordre de leurs effets, au point qu'il devient possible d'énoncer quelque chose comme une « formule génératrice ». Le mécanisme de la genèse de l'œuvre est énoncé avec la rigueur d'une loi physique. Ainsi dans *La Fontaine et ses Fables* (1861), Taine affirme que les Fables sont le produit de « l'esprit gaulois », de « la Champagne » et du « don poétique ». Apparemment vague et subjective, la dernière expression, « le don poétique », renvoie pourtant comme les autres à une cause objective et assignable : elle rapporte les Fables au « moment » qui les a produit, un terme qui désigne dans la pensée de Taine la tradition littéraire à l'intérieur de laquelle une œuvre s'inscrit.<sup>89</sup>

Quant' aux formalistes russes, ils voyaient qu'il faut expliquer la poésie ou la littéarité (ce qui fait d'un texte une œuvre littéraire), sans se référer à la critique biographique. Au XX<sup>ème</sup> siècle Elot avançait que la poésie est « non l'expression d'une personnalité, mais une évasion de la personnalité.»<sup>90</sup>

En outre, la critique structuraliste affirme que l'œuvre doit être étudiée sans se référer au monde, qu'elle doit être considérée comme un objet autonome : « [La critique

---

<sup>86</sup>. MAUREL (Anne), *La Critique, op.cit.*, pp. 23-24.

<sup>87</sup>. *Ibid.*, p. 28.

<sup>88</sup>. *Ibid.*, p. 23.

<sup>89</sup>. *Ibid.*, p. 25.

<sup>90</sup>. Compagnon (Antoine), « Qu'est ce qu'un auteur ? », in <http://www.fabula.org>. pp. 1-7.

structuraliste] affirmant l'autonomie de l'œuvre par rapport au monde<sup>91</sup>.» D'où l'intérêt accordé au style de l'œuvre écrite et à sa structure. Désormais, le texte aura plus d'importance que son auteur.

Toutefois, la critique littéraire a abordé la question de l'auteur timidement et l'idée de faire diminuer son rôle ou le restreindre était impossible. Ceux qui voulaient renverser la situation parlaient de l'importance de la fonction économique de l'écrivain dans le but de limiter la prolifération du sens : « l'auteur doit être considéré non pas en tant que producteur du texte et garant du sens mais en tant que "principe d'économie" dans la prolifération du sens. »<sup>92</sup>

Or, d'autres critiques trouvent qu'il ne faut nullement réduire la lecture au rôle du lecteur, puisque la lecture comme expérience incarne une relation complexe, un objet à construire ; elle constitue le texte comme littéraire<sup>93</sup>. La difficulté de lire réside dans cet aspect d'échange qui implique écrivains et destinataires, car le texte forme la voie communicative entre les deux clans. Écrire, c'est communiquer ou élaborer un dialogue codé qui n'est pas donné à tout le monde. Ce qui nécessite une culture conversationnelle que le lecteur doit avoir pour mener à bien son propre acte de lecture ; parce que la tâche accordée dorénavant au lecteur le met dans une situation confuse dans la mesure où il doit dévoiler ce que l'auteur a voulu dire, interpréter un texte qui n'est pas le sien en respectant la stratégie insinuée par l'auteur :

À ce compte, l'écriture est active, car elle agit pour le lecteur : elle procède, non d'un auteur, mais d'un **écrivain public**, notaire chargé par l'institution, non de flatter les goûts de son client, mais de consigner sous sa dictée le relevé de ses intérêts, les opérations par lesquelles, à l'intérieur d'une économie du dévoilement, il gère cette marchandise : le récit<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup>. MAUREL (Anne), *La Critique*, op.cit., p. 64.

<sup>92</sup>. COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1995, p. 8.

<sup>93</sup>. PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, op.cit., p. 67.

<sup>94</sup>. BARTHES (Roland), « La Voix du lecteur », in *S/Z*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1970, p.158.

Barthes a démontré que l'auteur se réduit à un simple sujet, que c'est le langage qui parle et non son écrivain, car le lecteur entre en contact avec le texte écrit et non avec la personne qui a inventé le texte :

L'auteur en tant que sujet est disqualifié, le seul sujet qui compte étant celui de l'énonciation : « Le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. » [...] Barthes considère le sujet comme une place vide que n'importe qui peut occuper mais que personne ne peut revendiquer durablement comme sienne, surtout pas l'auteur.<sup>95</sup>

De plus, Roland Barthes dans son livre *Essais critiques*<sup>96</sup> s'efforce de distinguer *écrivains* et *écrivants*, en donnant ainsi à la figure de l'auteur d'autres dimensions analytiques : « à côté des écrivains proprement dits, il se constitue et se développe un groupe nouveau, détenteur du langage public. Intellectuels ? Le mot est de résonance complexe ; je préfère les appeler ici des écrivants. [...] *L'écrivain* accomplit une fonction, *l'écrivant* une activité<sup>97</sup>. »

Pour Barthes, l'écrivain est celui qui travaille sa parole, son propre instrument est le langage :

L'activité de l'écrivain comporte deux types de normes : des normes techniques (de composition, de genre, d'écriture) et des normes artisanales (de labeur, de patience, de correction, de perfection) [...] L'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire*.<sup>98</sup>

*L'écrivant* de Barthes n'est que ce *lecteur réel* qui aura un grand rôle dans l'élaboration et dans la construction du sens ; Barthes est conscient de la difficulté de la conceptualisation de *l'écrivain-écrivant* et confirme que les deux tendent à se confondre :

Je décris là une contradiction qui, en fait, est rarement pure : chacun aujourd'hui, se meut plus ou moins ouvertement entre les deux postulations, celle de l'écrivain et celle de l'écrivant ; l'histoire sans doute le veut ainsi, qui nous a fait naître trop tard pour être des écrivains superbes (de bonne conscience) et trop tôt (?) pour être des

---

<sup>95</sup>. COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur, op.cit.*, p.11.

<sup>96</sup>. BARTHES (Roland), « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Seuil, coll. « points », p. 148.

<sup>97</sup>. *Ibid.*, p.148.

<sup>98</sup>. *Ibid.*, p.148.



écrivants écoutés. Aujourd'hui chaque participant de l'intelligentsia tient en lui les deux rôles, dont il « rentre » plus ou moins bien l'un ou l'autre : des écrivains ont brusquement des comportements, des impatiences d'écrivains ; des écrivains se haussent parfois jusqu'au théâtre du langage. [...] Bref notre époque accoucherait d'un type bâtard : l'écrivain-écrivain<sup>99</sup>.

Dans l'un de ses articles, Roland Barthes affirme que : « Le lecteur est l'espace où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, [...] Il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur<sup>100</sup>. »

De là, Barthes va bouleverser la critique en déclarant *la mort de l'auteur* et en signalant l'importance qui sera accordée à la réception du texte littéraire. Ainsi, le lecteur a pris la place de l'auteur.

D'ailleurs, Proust trouve qu'il est inutile de se référer chaque fois à l'auteur d'un texte, car on peut comprendre un énoncé sans interroger son créateur : « Proust ne prétendait pas que l'auteur fût subalterne, [...] simplement qu'il ne servait à rien de le fréquenter ou de l'interroger pour comprendre son œuvre. »<sup>101</sup> Cette nouvelle conception favorisant celui qui lit le texte et non celui qui l'écrit est devenue une approche privilégiée pour analyser un énoncé littéraire ; puisque l'œuvre écrite une fois achevée est coupée de sa situation d'énonciation. Elle ne prend vie qu'une fois lue, dans la mesure où elle devient un support important qui constitue une situation conversationnelle nouvelle.

En effet, le lecteur va devenir un sujet actif qui doit participer au déroulement de tout le processus littéraire actuel, car le lecteur archaïque<sup>102</sup> tel qu'il est conçu n'a plus de place dans la littérature qui se veut moderne et différente. L'auteur cherche des lecteurs capables d'agir, de poursuivre la création littéraire et de la représenter autrement, sous

---

<sup>99</sup>. BARTHES (Roland), « Écrivains et écrivains », *op.cit.*, p.153.

<sup>100</sup>. BARTHES (Roland), « La Mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, coll. « Essais critique IV », Paris, 1984, pp. 66-67.

<sup>101</sup>. *Ibid.*, p. 11.

<sup>102</sup>. Le lecteur archaïque, à notre avis, est un lecteur passif, qui ne peut agir ou intervenir au sein du texte, soumis au pouvoir invincible de l'auteur.

forme d'une nouvelle production qui enrichit et approfondit la première. Ce nouveau rôle que le lecteur doit assumer n'est pas facile, puisqu'il demande des compétences conversationnelles analytiques et linguistiques très performantes pour réussir l'acte de lecture. Celle-ci devient, plus ou moins, herméneutique de signes, inaccessible et même impossible.

Pourtant, on ne peut lire un livre sans se référer à son auteur car :

On ne lit pas seulement des livres, on lit d'abord des auteurs, qu'ils s'appellent James ou Proust, San Antonio ou Robert Ludlum. [...] Le concept d'auteur tel que nous le comprenons actuellement (''écrivain par rapport à son œuvre'', selon la définition du *Dictionnaire historique de la langue française*) [...], il désigne aussi par métonymie l'œuvre elle-même (on dit : étudier les auteurs)<sup>103</sup>.

Nous pouvons conclure que le conflit réside dans deux conceptions contradictoires : la première, pense qu'il faut chercher dans le texte ce que l'auteur a voulu dire ; la deuxième, trouve qu'il faut interpréter le texte littéraire sans se référer à son auteur. Pour sortir de ce labyrinthe, une nouvelle critique évoque l'importance du lecteur dans la production et dans la construction du sens.

Ainsi, il faut définir ce qu'on entend par la lecture littéraire et l'écriture littéraire dans la mesure où ces deux activités déterminent la conception du lecteur réel.

### 3. L'écriture littéraire

Dans son livre *L'Écrit et la communication*, Robert Escarpit définit l'écriture littéraire comme un enfant bâtard issu d'un mariage de plusieurs faits historiques et culturels qui ont participé à l'extension de l'écriture à l'art<sup>104</sup>. La difficulté de définir cette écriture réside dans son utilité fonctionnelle. L'écrit est né suite à une nécessité de

---

<sup>103</sup>. COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>104</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, Presses universitaires de France, coll. « Le Point des connaissances / Que sais-je ? », Paris, 1993, p. 15.

mémoriser, de communiquer et d'informer. La lecture littéraire vient cristalliser une autre manière de penser, de concevoir l'art et la parole. Le langage littéraire contredit l'information telle qu'elle est et donne à l'imagination toute son ampleur :

La littérature peut donc être considérée comme un produit historique bâtard né de l'extension de l'écriture à l'art de la parole sous la pression de circonstances sociales et économiques. Ces expressions ne sont pas nécessairement péjoratives. Elles veulent souligner le danger qu'il y aurait à vouloir aborder le problème de la communication écrite par celui de la communication littéraire, car ce dernier n'est qu'un aboutissement et la conséquence d'un état de fait<sup>105</sup>.

En effet, l'écriture littéraire contient un double langage ; un message qui en cache un autre et que ne peuvent illustrer les phonèmes présentés littéralement, car il faut chercher ce qui se cache derrière les mots. D'ailleurs, l'écrit diffère de l'oral, parce que le langage oral est limité dans le temps, dans l'espace et ne peut être l'objet d'une polysémie intense. Le langage oral est généralement souple et commode. Quant au langage écrit, il maîtrise le temps et l'espace par des systèmes de traces codées qui se caractérisent par leur autonomie et leur polysémie, mais les deux langages assurent une communication qui cherche à être comprise, voire reçue, comme il se doit<sup>106</sup>. L'écrit défie le temps. Il s'agit généralement d'un document que nous pouvons étudier ou lire au cours des siècles.

En revanche, l'oral est un produit instantané que nous oublions dès l'écoulement du moment de sa durée. Il ne peut dépasser l'endroit où il s'est produit. L'écriture littéraire est conçue comme langage complexe qui combine deux langages à la fois, qui contiennent des unités significatives et non significatives, qui ne peuvent répondre à un langage phonique ordinaire. La littérature est porteuse de sens comme toute communication orale, sauf que le message littéraire est plus complexe:

Une écriture (littéraire) est un langage complexe résultant de la combinaison de deux langages, chacun conservant les exigences de ses structures et de son fonctionnement. Ces exigences peuvent être et sont assez souvent contradictoires.

---

<sup>105</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, *op.cit.*, p.15.

<sup>106</sup>. *Ibid.*, p. 12.

L'écriture est un langage paradoxal. Une première remarque est que les unités distinctives significatives ou non significatives d'un langage de traces ne sauraient être définies de la même façon que celle du langage phonique<sup>107</sup>.

De plus, l'écriture littéraire n'exprime pas les choses telles qu'un système phonique peut les présenter. Elle est le résultat d'une rencontre de deux langages où le phonique et le graphique se conçoivent selon la relation qu'ils peuvent entreprendre entre eux. Ainsi, la communication qu'un texte littéraire peut émettre, est liée à la compréhension de cette relation qui change selon la pression du premier langage sur l'autre ou le contraire : « L'écriture (littéraire), telle que nous la concevons, c'est la rencontre de deux langages, un langage phonique et un langage de traces. Les relations entre les deux peuvent être extrêmement variables selon le degré de soumission de l'un à l'autre<sup>108</sup>. »

Notons que l'écriture littéraire a deux fonctions : la première est discursive, ce qui signifie que l'écrit produit un discours parallèle à celui de l'oral qui peut être illustré par la structure du texte lui-même ; la deuxième fonction de l'écriture littéraire est *documentaire*, cette fonction demeure la finalité du texte littéraire qui semble contenir une information codée. Dans ce cas, le texte devient « un objet matériel à contenu informationnel<sup>109</sup>. »

Cependant, l'écriture littéraire est complexe car, elle joue sur la pensée, sur l'imagination, sur l'informationnel, le graphique, le morphologique, le psychique... Le texte signifie aussi par la forme : « Le texte signifie non seulement par son contenu linguistique, mais aussi par la forme de son support matériel<sup>110</sup>. » L'écriture a également une fonction iconique, dans la mesure où le texte est une image. Le texte prend généralement une forme précise qui détermine son genre : roman, poésie, théâtre, article : « Le texte est une image, comme on peut s'en rendre compte en examinant le

---

<sup>107</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, *op.cit.*, p. 18.

<sup>108</sup>. *Ibid.*, p. 17.

<sup>109</sup>. *Ibid.*, p. 35.

<sup>110</sup>. *Ibid.*, p. 36.

comportement des enfants qui ne savent pas encore lire et feuilletent un livre illustré où le texte leur apparaît comme une image parmi d'autres, une image à déchiffrer à la lueur du contexte iconique<sup>111</sup>. »

L'écriture littéraire et la lecture littéraire sont très liées, puisque l'une implique l'autre ; car l'œuvre ne peut avoir de valeur qu'une fois lue : « Écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain vous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre<sup>112</sup>. »

Ainsi, Sartre montre que l'acte de lecture n'est qu'une suite normale de l'acte d'écriture. Ce qui donne à cette dernière un certain pouvoir qui fait que nous ne pouvons aller trop loin dans cette marge de liberté que l'auteur semble nous donner au cours de notre lecture de son œuvre. Néanmoins pouvons-nous envisager l'écriture littéraire sans la lecture littéraire ? Qu'est-ce qu'une lecture littéraire ? Pouvons-nous la définir ?

## 4. La lecture littéraire

L'écriture ne peut être conçue loin de sa présentation orale. Le lecteur ne peut se limiter au graphique parce qu'il pense mentalement le texte et ses paroles tels qu'ils sont dans sa langue : « On ne peut penser un concept sans le parler mentalement dans une langue quelconque<sup>113</sup>. » Dans ce cas, le lecteur essaye de décoder l'énoncé afin d'y répondre dans la mesure où la lecture est une réponse à une communication véhiculée par le texte. En effet, le texte ne vit qu'à travers la lecture et ne peut exister autrement : « La lecture doit être considérée comme la réponse à un stimulus. Il n'y a pas de

---

<sup>111</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, op.cit., p. 37.

<sup>112</sup>. SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, op.cit., p.78.

<sup>113</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, op.cit., p. 40.

communication sans réponse et de ce point de vue, un texte n'existe comme tel qu'en tant qu'il est lu<sup>114</sup>. »

Sartre affirme que le texte littéraire ne peut exister qu'en mouvement et ce mouvement est l'acte de lecture : « L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer<sup>115</sup>. »

Pour effectuer une lecture littéraire, il faut passer par la notion de *dénotation*<sup>116</sup> et de *connotation*<sup>117</sup>. Cela ne détermine pas la lisibilité du texte, car la signification d'un mot ou d'un texte est liée à un processus d'identification du signe en rapport avec une signification préexistante qui influe sur toute nouvelle signification visée. C'est la convergence ou la coïncidence des deux significations qui déterminent la lisibilité du texte :

Nous nous sommes abstenus d'utiliser jusqu'ici les termes de **dénotation** et **connotation**. Nous nous bornerons à suggérer ici que cette dernière est un trait de la lecture beaucoup plus que de l'écriture. Retenons que dans le processus d'identification du signe le mouvement est celui d'une signification déjà construite qui va au-devant d'une signification proposée. C'est le degré de congruence des deux qui détermine la lisibilité<sup>118</sup>.

Le texte ne peut être analysé ou compris qu'une fois pris dans sa totalité. Le sens littéral du mot ne prend sa forme définitive que lorsqu'il est lu et déterminé en fonction de ses significations divergentes. Par conséquent, la lecture littéraire est représentée par le travail que le lecteur réel doit faire pour donner à l'œuvre un sens et une vie. Elle devient synonyme de réception ou de déchiffrement. En effet, parler actuellement de lecture littéraire signifie expliquer la fonction compliquée du lecteur réel sans laquelle la

---

<sup>114</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication, op.cit.*, p. 40.

<sup>115</sup>. *Ibid.*, p. 48.

<sup>116</sup>. *Désignation, appellation, nomination...*

<sup>117</sup>. *Sens, signification, explication...*

<sup>118</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication, op.cit.*, p. 45.

littérature ne peut avoir lieu : « Dès l'instant où l'auteur n'est plus le garant du sens de son texte et de son œuvre, c'est au lecteur qu'il revient de l'établir. [Le lecteur] donne existence au texte, avant de lui donner sens.<sup>119</sup> »

Certains critiques ont donné plus d'importance à la manière dont nous recevons et dont nous analysons l'énoncé, sans trop se soucier de sa forme ou de son contenu :

L'acte de lecture au sens large, a fait dans un passé récent l'objet d'études extrêmement stimulantes fondées sur des méthodologies renouvelées, et dans des secteurs très divers des sciences humaines. Tel est tout particulièrement le cas des approches anthropologiques, sociologiques et historiques. Au-delà de leur diversité de propos, ces sciences de l'homme partagent la conviction que les objets de la lecture (listes, imprimés, livres, cahiers, journaux, manuscrits, etc.) doivent être interrogés à la lumière des pratiques qu'ils induisent. À partir des années soixante-dix, les travaux des historiens du livre et de l'édition, des spécialistes de la bibliographie se sont ainsi progressivement ouverts à des approches socio-historiques, passant ainsi de la traditionnelle « histoire » du livre, à une histoire parallèle des lecteurs et de leurs manières de faire face à l'écrit<sup>120</sup>.

L'œuvre devient un reflet de contraintes quotidiennes, un message à décoder, une énigme à résoudre. Les œuvres butoriennes par exemple, se distinguent par leur langage nébuleux, ainsi que leur contenu travaillé de manière à susciter l'intérêt du lecteur et à le provoquer afin qu'il entre malgré lui, dans une conversation interactive avec l'œuvre.

Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis, dans leur livre *Questions générales de littérature*, trouvent que la communication littéraire demande une compétence linguistique abondante. Le lecteur doit avoir une connaissance suffisante de l'œuvre et de son contexte littéraire ou historique :

La communication littéraire suppose une compétence linguistique entre l'auteur et le lecteur, mais celle-ci demeure toujours peu ou prou un partage incomplet et inégal. Ainsi, face à un texte médiéval ou du XVI<sup>e</sup> siècle, tout lecteur n'est pas censé d'emblée savoir que « bailler » signifie « donner », que « saisir » signifie « mettre quelque'un en possession de quelque chose<sup>121</sup> ».

---

<sup>119</sup>. PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur, op.cit.*, p. 15.

<sup>120</sup>. FRAISSE (Emmanuel) / MOURALIS (Bernard), *Questions générales de littérature, op.cit.*, p. 203.

<sup>121</sup>. *Ibid.*, p. 63.

La communication littéraire exige une certaine participation de l'auteur et du lecteur à un code esthétique précis qui facilite le contact entre les deux. Ainsi, un lecteur balzacien doit connaître les caractéristiques du roman réaliste et son importance dans l'élaboration d'une société du XIX<sup>e</sup> siècle français en miniature. Le lecteur moderne doit aussi avoir *La Comédie Humaine* comme référence pour arriver à mettre le doigt sur les interférences d'une nouvelle littérature qui s'oppose au modèle balzacien :

La communication littéraire implique également que le lecteur et l'auteur participent au moins dans une certaine mesure à un même code esthétique, celui-ci pouvant varier d'une époque à une autre, d'un pays à un autre, d'une catégorie sociale à une autre. Ainsi, la lecture d'un roman de Robbe-Grillet, par exemple *Les Gommages* ou *La Jalousie*, suppose que le lecteur ait une connaissance suffisante de la littérature romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle pour pouvoir saisir la signification d'une écriture qui entend s'opposer au modèle balzacien et plus encore en définitive aux écrivains qui continuent aujourd'hui de penser que ce modèle est la seule forme que peut prendre un roman<sup>122</sup>.

La communication littéraire exige aussi que le lecteur participe au code culturel de l'auteur. Le lecteur doit connaître un ensemble de notions, de valeurs, de réalités historiques, philosophiques qui peuvent lui faciliter la compréhension du texte :

Tout texte, en effet, renvoie à des réalités, à des notions, à des valeurs dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension. Ainsi, dans cette perspective, la lecture d'un roman américain par un lecteur français suppose un minimum de connaissances sur la périodisation de l'histoire des États-Unis et sur la structure de son espace : la Déclaration d'indépendance (1776), la guerre de Sécession (1861-1865), l'intervention des États-Unis en 1917, au côté des Alliés, la grande « déception » de 1929 sont des éléments forts de la conscience collective de ce pays ; de même, la création d'une nation qui s'est opérée selon un axe qui va de l'Est vers l'Ouest et la constitution d'une démocratie qui dès le départ, a accepté la spoliation de l'Indien de l'esclavage du Noir sont des aspects essentiels de l'interrogation des Américains sur leur propre identité, comme on peut le voir à travers les romans de Faulkner<sup>123</sup>.

Robert Escarpit parle de deux types de déchiffrement du texte : le premier est nommé *hypolographique*, où le lecteur ne fait qu'apprendre en identifiant les signes et leur signification élémentaire. Ici, le lecteur ne cherche pas à interpréter un énoncé ou à le commenter. Il lit seulement le texte sans se soucier de ce que les mots peuvent recouvrir

---

<sup>122</sup>. FRAISSE (Emmanuel) / MOURALIS (Bernard), *Questions générales de littérature*, op.cit., pp. 63-64.

<sup>123</sup>. *Ibid.*, pp. 64-65.



comme c'est le cas de la lecture pratique : des panneaux, des affiches, des notices... Le deuxième est nommée *hyperlogographique*, plus intéressant, car le lecteur ici prend en considération la structure syntagmatique dans toutes ses complexités et ses effets pour identifier un mot ou un groupe de mots<sup>124</sup>. À travers son acte de lecture, le lecteur traverse l'écrit et refait le sens. Dans ce cas, le lecteur doit étudier l'énoncé dans sa totalité afin de chercher ce que son auteur a voulu dire. La lecture littéraire est l'exemple le plus représentatif de ce genre de lecture, parce qu'elle travaille à fond le texte et ses effets. D'ailleurs, la lecture littéraire est sélective dans la mesure où elle répond aux interrogations imprévisibles du lecteur. L'énoncé ne peut répondre aux réactions de ses récepteurs, mais le texte littéraire est particulier puisqu'il peut accueillir des réponses sans fin. Il donne ainsi au lecteur cette possibilité de l'interroger et de l'interpréter : « Dans le cas particulier de la lecture littéraire la qualité d'un texte répond de sa capacité d'accueillir les centaines ou les milliers de réponses projectives qui se pressent vers lui. Puisqu'il faut faire quelque chose, le lecteur fait quelque chose du texte<sup>125</sup>. »

La lecture réside ainsi, dans la capacité à interroger l'écrit et à découvrir ses significations. Le rôle du lecteur réel est d'essayer de faire quelque chose avec ces significations, de faire quelque chose avec le texte, de le rendre productif et de lui procurer cette continuation dans le temps et dans l'espace à travers l'acte de lecture.

La communication littéraire est aussi compliquée que la création littéraire dans la mesure où elle exige une certaine connivence entre le lecteur et l'auteur : « cette communication doit procurer à l'auteur comme au lecteur un certain plaisir qui la rend désirable<sup>126</sup>. » Toutefois, cette communication n'est pas simple. La lecture littéraire demande un certain savoir et une certaine expérience, comme nous l'avons déjà signalé.

---

<sup>124</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, op.cit., p. 45.

<sup>125</sup>. *Ibid.*, p. 52.

<sup>126</sup>. *Ibid.*, p. 61.

D'abord, le lecteur est absent, il est *imprévisible*, ce qui nécessite une grande vigilance de la part de l'auteur qui doit calculer toutes les réactions possibles de ses récepteurs. De plus, nous avons une réponse différente d'un lecteur à un autre, et même d'une lecture à une autre, ce qui peut entraîner un risque de *malentendu* : « Il y a une entropie de chaque lecture individuelle en tant qu'elle est une réponse, donc un message. Cette entropie se traduit pour l'auteur par un risque de malentendu<sup>127</sup>. » D'ailleurs, la lecture littéraire n'est pas définitive et aucune interprétation ne peut être satisfaisante, parce que la relecture du texte littéraire nous introduit souvent dans de nouveaux contextes. En effet, la lecture littéraire est un conflit entre l'auteur et le lecteur qui s'exprime par les réactions de ce dernier et le travail prévu par l'écrivain. Un travail qui s'oriente et s'élabore selon un lecteur imprévisible. Néanmoins, le lecteur doit exprimer son opinion littéraire dans le cadre d'une interaction : « Cette opinion reproduit les structures socio-culturelles du public lisant et, qu'il s'agisse de lectures effectives ou de oui-dire, elle donne au texte un statut plutôt qu'elle ne cherche un contenu dont l'existence est pour le moins problématique<sup>128</sup>. »

Il est vraiment difficile d'expliquer le contenu d'un texte littéraire car le lecteur change d'opinion et de position d'une époque à l'autre, d'une lecture à l'autre, il ne peut que se résigner devant l'opinion littéraire la plus admise au niveau socioculturel afin d'échapper à la polysémie et à la polyvalence du texte littéraire. Ce qui est une chose délicate dans la mesure où le texte littéraire est une source inépuisable de sens. Un document qui permet un retour en arrière, une cristallisation du moment et du mouvement. Il s'agit d'un référent chargé d'émotions et d'images :

Le lecteur développe une énergie qui réagit à celle du texte, énergie impérieuse qui innerve l'ensemble de l'œuvre et lui impulse une continuité qui n'est ni d'ordre

---

<sup>127</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, *op.cit.*, p. 64.

<sup>128</sup>. *Ibid.*, pp.75-76.

strictement mécanique ni d'ordre strictement sémantique. Seule la lecture qui comprend la continuité essentielle de l'œuvre littéraire et la respecte est valable<sup>129</sup>.

Particulièrement, le lecteur doit décoder un système de faits, de paroles, de mots. Il doit le déchiffrer, le réorganiser et l'approfondir pour comprendre ses idées, son avenir et ses pensées. La lecture est un moyen de nous voir, de nous mettre en question, de nous corriger. Elle est une culture et une formation. Pour comprendre une œuvre, il faut entrer en contact avec l'auteur, et cela n'est possible qu'à travers le texte et son paratexte, qui se manifeste dans l'ensemble des éléments qui accompagnent le texte et qui peuvent l'élucider. La lecture littéraire est une véritable bataille, un vrai conflit qui demande des adversaires équitables : « La communication écrite [littéraire] est une bataille de signifiants. Mais, une bataille n'a de sens que si elle se déroule entre des adversaires qui ont une certaine conscience l'un de l'autre<sup>130</sup>. »

La lecture littéraire reste problématique, car il est difficile de limiter les genres littéraires. D'ailleurs, la création de nouvelles formes artistiques, par exemple, pose problème. De plus, l'idée de communication littéraire est une autre piste de recherche qui met en question la notion de la réception du texte. Le fait de nier l'existence d'une communication possible au sein du texte littéraire s'explique par la lecture nonchalante, par l'écart entre l'auteur et le lecteur, par l'absence de connivence entre le lecteur et l'auteur, par l'incompréhension du message et par le refus d'adhérer ou de coopérer de la part du lecteur. Mais parfois, le texte se refuse, se modifie sans cesse.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que la lecture littéraire est cette relation que le lecteur entretient avec l'œuvre littéraire au point de vue sémantique, puisqu'il essaie de se responsabiliser et de s'aventurer à la quête du sens. C'est cette relation que nous essayerons de mettre en lumière dans cette recherche. D'où la nécessité d'expliquer, tout

---

<sup>129</sup>. PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>130</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, *op.cit.*, p. 75.

d'abord, le point de vue butorien afin de donner une idée sur la question du lecteur chez Michel Butor.

## 5. La question du lecteur chez Michel Butor

Michel Butor est l'un des précurseurs du Nouveau roman. Il a participé à l'épanouissement de ce genre littéraire en optant pour un roman de l'individu. Butor n'a pas seulement fondé *un laboratoire du récit*, il a également contribué à la création d'un texte présentant le monde et les soucis de l'individu dans le but de pousser le lecteur à repenser son existence et sa façon de voir les choses :

Michel Butor appartient à l'ensemble des écrivains adeptes du Nouveau roman. Son œuvre romanesque est caractérisée par une approche expérimentale, non dans le sens de Zola, mais dans celui de « laboratoire du récit ». Le roman est un lieu d'étude pour cerner la manière dont on perçoit le réel. Cette réflexion sur le rapport entre le réel et la perception qu'on a est très influencée par la phénoménologie. Ainsi s'élabore une réflexion méthodique sur les divers réseaux qui forment peu à peu l'épaisseur de la culture<sup>131</sup>.

D'abord, Butor transforme ses écrits afin de créer une nouvelle conception du roman qui va jusqu'à la confusion ou l'incompréhension du genre lui-même. En effet, l'écriture moderne, surtout avec Butor, cherche à reconstruire ou à élaborer une nouvelle conscience et une nouvelle conception du réel<sup>132</sup>. Dans des œuvres comme *Mobile*, *Description de Saint Marco*, *6 810 000 litres d'eau par seconde...* Butor essaye de nous présenter autrement l'écriture, car que ce soit au niveau formel ou au niveau thématique, il y a une rénovation générale de la représentation de l'événement, de la réalité et de l'espace. Le lecteur réel est frappé par des écrits qui prennent d'autres formes pour capter la réalité d'un endroit, d'une personne ou d'une chose. Il doit dorénavant lire le livre butorien comme une création unique sans chercher à le classer dans un genre précis :

---

<sup>131</sup>. BORMANS (Christophe) et TAFANELLI (Charles), *Dictionnaire des grands auteurs de la littérature et des sciences humaines*, Jeunes éditions, coll. « Principes », 2000, p. 37.

<sup>132</sup>. D'après Le CD-Universalis : *BUTOR*.

On ne saurait donc expliquer l'œuvre de Michel Butor par celle d'un groupe littéraire constitué par ses contemporains. Sa vocation est personnelle ; si elle rejoint sur certains points celle de quelques-uns d'entre eux, c'est par cette coïncidence qui fait qu'à un certain moment de l'évolution de la sensibilité littéraire, de jeunes écrivains qui ont les mêmes goûts et les mêmes dégoûts [Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Beckett, Claude Ollier ...] se rencontrent sans le vouloir<sup>133</sup>.

D'ailleurs, l'expression "Nouveau roman" ne veut nullement désigner une école ou un groupe de créateurs qui cherchent une écriture distinctive. Il s'agit d'« 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 ont décidé d'inventer le roman, c'est-à-dire l'homme<sup>134</sup>.»

Alain Robbe-Grillet précise que le Nouveau roman est une appellation qui vient illustrer ces travaux sur de nouvelles formes littéraires susceptibles de présenter l'homme contemporain et son époque :

À son entrée dans la vie littéraire, Michel Butor s'est trouvé lié, dans l'esprit de la critique et du public, à tout un mouvement littéraire qui s'affirmait à ce moment-là, et qui reçut d'abord le nom « d'école du regard », puis de « nouveau roman ». C'est pourquoi, à partir de 1958, le nom de Michel Butor est constamment placé à côté de ceux de Nathalie Sarraute, d'Alain-Robbe-Grillet, de Claude Simon ou de Claude Mauriac. Ces rapprochements ne sont pas inexacts ; car, entre ces différents écrivains, il existe un trait commun : le refus du roman « psychologique », qui livre au lecteur une réalité *interprétée* par ce commentateur-psychologue et ce moraliste qu'est le romancier lui-même<sup>135</sup>.

Butor travaille sur d'autres formes de langage tout en les expérimentant dans ses écrits. Fasciné par le jeu sur l'espace, sur le temps, par ce monde que les mots peuvent présenter et réunir en une seule œuvre, il cherche à réaliser le livre individuel, l'outil de travail que chacun de nous aura la possibilité de découvrir, une fois introduit dans l'acte de lecture. Butor ne veut pas seulement changer notre manière d'appréhender un livre, mais aussi notre façon de le concevoir et de le lire. Parler d'une théorie possible pour approcher les livres de Michel Butor est une perte de temps dans la mesure où il avoue lui-même que ses écrits sont difficiles :

---

<sup>133</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, Éditions Universitaires, coll. « Classique du XX<sup>e</sup> siècle », Paris, 1964, p.111.

<sup>134</sup>. Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau Roman*, minuit, coll. « Critique », Paris, 1961, p. 9.

<sup>135</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, *op.cit.*, p.107.

J'écris des livres difficiles [...] qui, dans les conditions actuelles, ne peuvent être lus que par quelques-uns, mais j'espère que ces conditions, et dans une mesure si minime soit-elle, grâce à eux vont se modifier de telle sorte que peu à peu, ils deviendront lisibles pour tous, auquel cas, même s'ils sont relégués dans l'oubli par des œuvres plus éclatantes, ils appartiendront pourtant aux références fondamentales de cet âge futur, seront constitutifs de cette nouvelle réalité<sup>136</sup>.

En effet, l'essentiel est le travail qui résulte de nos lectures et de nos efforts pour décoder les signes et saisir l'effet du texte et non la lecture ou la théorie utilisée. Pour Michel Butor, le lecteur doit être créatif, inventif, en un mot : exemplaire. Comment Butor conçoit-il le lecteur et comment le définit-il ?

La conception butorienne du lecteur n'est pas éloignée de celle de ses confrères critiques contemporains, pourtant nous préférons préciser le point de vue de Butor, ses œuvres faisant l'objet de notre étude. Butor déteste le lecteur oisif, paresseux, qui cherche à se divertir sans utiliser son esprit. Selon lui, le lecteur réel doit prendre au sérieux son acte de lecture tout en travaillant le "non dit". La lecture doit être un moyen de changer sa vie, un supplément bénéfique et non une redondance :

Il faut changer la vie. Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce sens, ne serait-ce que malgré son auteur, est à plus ou moins grande échéance (et la pression des événements, l'urgence est telle, la maladie du monde est devenue si aiguë que j'ai de plus en plus tendance à croire que c'est à très brève échéance) inéluctablement condamnée<sup>137</sup>.

Dans *Improvisations sur Balzac*, Butor montre son dégoût pour la société contemporaine évidée de son âme. Il fait allusion déjà à son génie méconnu, ou plutôt, à la banalité des gens qui ne savent plus apprécier l'art : « La société contemporaine est mauvaise parce qu'elle est un palais sans âme, [...] parce que le génie est méconnu<sup>138</sup>. » Étant donné que le lecteur contemporain doit dorénavant, recevoir et décoder le message communiqué par l'écrit, il doit manipuler et penser l'œuvre écrite, qui ne peut prendre vie

---

<sup>136</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1988, p. 56.

<sup>137</sup>. BUTOR (Michel), *Essais sur les modernes*, Gallimard, coll. « Tel », p. 361.

<sup>138</sup>. BUTOR (Michel), *Le Marchand et le génie, Improvisations sur Balzac I*, De la Différence, coll. « Les Essais », Paris, 1998, p. 67.

qu'à travers son bon usage de la lecture. Mais, de quelle lecture s'agit-il ? Comment pouvons-nous faire des analyses rigoureuses si nous vivons dans une société sans âme ? Butor semble répondre à ces questions, lorsqu'il déclare le déclin du roman, lorsqu'il cherche d'autres formes qui présentent mieux notre vécu, notre réalité : « La diversité des moyens typographiques, le décalage des colonnes de textes ont de quoi, bien sûr, déconcerter le lecteur. Eh quoi ! Ne pratique-t-il pas les mots croisés ? (Il s'en joue dans le texte.) Écoutons Michel Butor confier malicieusement à Michel Sicard : « les gens sont bien plus intelligents qu'ils le croient <sup>139</sup>! »

Ainsi, Michel Butor compte sur un lecteur potentiel, capable de deviner la pensée du narrateur-auteur. Il cherche un destinataire vigilant qui a du caractère afin de donner au texte un nouveau parcours littéraire productif et cognitif. Productif, car le lecteur actuel doit repenser l'énoncé, l'interpréter ou le dire différemment. Cognitif, puisque le roman n'est pas un moyen ludique, mais une source de savoir et de culture, parce que : « Michel Butor rompt définitivement avec la narration traditionnelle, telle que la lui réclame le lecteur. On ne trouvera plus ce style d'intrigue dans ses livres ultérieurs <sup>140</sup>. »

Avec Butor, la lecture devient une manière de perfectionner les connaissances des destinataires en testant leur compétence et leur aptitude à analyser un texte en perpétuelle mutation. Il ne suffit guère de décrypter le *non dit*, mais d'en saisir le savoir nécessaire à l'épanouissement de soi, à la création d'un texte productif-cognitif<sup>141</sup>, à la découverte de l'Autre, qui désigne aussi ce Moi qui nous habite avec ses contraintes et son subconscient. *Degrés* par exemple, nous montre la capacité d'inventer le texte, de le réécrire. Butor veut faire de nous des lecteurs actifs qui savent exploiter ce qu'ils ont lu. Bouleversé par un roman qui raconte trois fois la même chose, le lecteur modèle doit répondre aux attentes de

---

<sup>139</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 70.

<sup>140</sup>. *Ibid.*, p. 67.

<sup>141</sup>. Déjà expliqué.

trois narrateurs différents et réécrire à la fin sa propre version des faits : « *Mais oui, c'est une question de quelques jours de plein travail*<sup>142</sup>... » *Degrés* nous donne la possibilité de repenser autrement le texte. Il s'agit de prendre du recul pour voir de loin cette intervention artistique butorienne qui met à chaque fois le lecteur réel dans une situation différente. Une fois l'histoire achevée, le lecteur modèle doit la raconter à son tour dans une nouvelle version qui fera l'objet d'une future production : « *Mais les pages qui nous concernent tous les trois à ce moment là, et qui ont l'air d'avoir été écrites le jour même à cause du présent que tu y emploies, ne l'ont été en fait que bien des jours plus tard*<sup>143</sup>... »

Désormais, le lecteur réel est appelé à agir, à prendre les décisions nécessaires à l'épanouissement de sa lecture. Le personnage n'est plus un exemple à suivre, mais une énigme à résoudre. Il devient un signe emblématique qui doit être décrypté et déchiffré. Le personnage ne relate plus nos rêves féeriques, il incarne plutôt notre inconscient. Il peint l'autre face de notre Moi que nous devons découvrir et guérir. Il s'agit d'une sorte de représentation qui nous désigne du doigt en déterminant d'avance notre rôle tout au long de notre lecture de l'œuvre. Notre réaction n'est que le résultat logique des effets travaillés par le texte qui cherche à nous impressionner, à nous secouer afin de nous inciter à produire, à réfléchir. Bref il ne s'agit plus du texte au sens traditionnel, mais d'un nouvel énoncé qui invente ses propres pistes de lecture :

Dans le roman traditionnel, les personnages et les événements nous sont « expliqués » par la façon même dont l'auteur nous les présente, car il propose, il décrit, il fait agir des hommes qu'il a compris... Ainsi, entre la réalité et le lecteur, le romancier psychologique interpose sa propre analyse, et livre qu'une réalité déjà digérée, mise en forme, interprétée par lui-même : c'est ce que l'on peut appeler la partialité du conteur. Elle avait déjà été dénoncée en 1925 par Gide dans *Les Faux-monnayeurs*, et par Breton qui écrivait en 1928 : « Les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés. » Mais, de manière plus systématique, Nathalie Sarraute rejette dans *L'Ère du Soupçon* « le personnage anecdotiquement situé, constitué, identifiable. » [...] Alain Robbe-Grillet fait ressortir l'artifice de cet « univers de significations psychologiques, logiques,

---

<sup>142</sup>. BUTOR (Michel), *Degrés*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1978, p. 249.

<sup>143</sup>. *Ibid.*, p. 253.



sociales, fonctionnelles » qui est le roman traditionnel, et propose d'y subsister une réalité plus élémentaire, de « construire un monde plus solide, plus immédiat<sup>144</sup>.»

Dans *Passage de Milan* de Michel Butor, nous assistons à plusieurs digressions narratives qui traversent l'espace féerique du roman. Le narrateur ralentit la narration pour nous décrire un paysage exotique :

*Et les animaux du désert attendaient la tombée de la nuit de l'autre côté des falaises. On voyait la lumière au travers des ailes des oiseaux planeurs. L'automne les cigognes venaient des pays lointains, disait-on, où je suis maintenant, et où jamais je n'en ai vu. Dans ces maisons<sup>145</sup>.*

Nous ne nous attendons pas à une représentation pareille et nous ne pouvons comprendre l'utilité d'une telle description dans un récit qui raconte les détails d'une fête. Nous sommes étonnés devant des passages imprévisibles qui encombrant l'histoire. Pourtant, le narrateur prend son temps pour énumérer les personnages du roman, que nous avons trouvés aussi nombreux à mémoriser pendant notre acte de lecture, et que lui cite facilement une fois endormis :

*Dormait Léon, dormait Lydie, comme des fleurs dormaient, comme deux troncs d'arbres serrés dans le filon d'une mine, dormaient sous une immense écorce fourrée de mousses, blindée de cristaux opaques, dormaient.*

*Dormaient Eléonore et Godefroy, dormaient Frédéric et Julie, dormaient Jean, Virginie, Alexis, dormaient Ahmed, Vincent, Gérard, dormaient le vieux Paul et Marie, dormaient Gertrude, Élisabeth, Mme Phyllis, Mme Tenant, dormaient les trois enfants de Vere, dormaient l'employé, la vendeuse, dormait Henriette Ledu, dormaient Martine, Viola, Félix.*

*Dormaient différemment, marmonnant, murmurant, respirant haut ou doucement, dormaient.<sup>146</sup>*

En outre, c'est la première fois que le lecteur réel découvre les personnages d'une œuvre littéraire pendant leur sommeil. Butor banalise ainsi l'acte narratif et tourne en dérision l'action romanesque. De plus, il nous met subitement au vif d'une scène

---

<sup>144</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, pp. 107-108.

<sup>145</sup>. BUTOR (Michel), *Passage de Milan*, Minuit, coll. « Points », 1984, p. 217.

<sup>146</sup>. *Ibid.*, pp. 221-222.

passionnelle, telles que le sont les scènes érotiques stendhaliennes dans *Le Rouge et le Noir* :

*Il l'avait crue endormie ; elle ne l'avait pas entendu entrer ; la serrure avait été huilée récemment. Rien n'était encore perdu pourvu qu'il allât assez vite. Mais naturellement, il avait fallu qu'elle l'aperçoive ; alors il s'était jeté sur elle pour lui fermer la bouche, et quand il l'avait eue dans ses bras, terrorisée... Et l'autre qui était arrivé, et qui, l'air égaré... Il avait juste eu le temps d'esquiver. Pourvu que ce putois ne l'ait pas reconnu. Salope. Ainsi c'était un rendez-vous. Jolie sourcière<sup>147</sup>.*

Le lecteur réel n'arrive plus à cerner un texte éclaté qui se nourrit de plusieurs récits enchâssés. Il se trouve devant un énoncé qui mêle dialogues, descriptions, narrations et discours pour créer un passage dans une histoire de fête. Et pour nous rappeler enfin, que nous sommes dans un lieu où la fête n'est qu'un prétexte pour dévoiler les vices des invités, leurs soucis, leur dépravation et leurs idées, Butor nous fait cet aveu : « *Mais je crois que nous ne sommes pas à notre place. Je l'avoue humblement.*<sup>148</sup> » Nous nous demandons, en tant que lecteurs réels, si nous pouvons nous identifier à cette foule illimitée de personnes ou si nous pouvons au moins, nous trouver dans cette atmosphère féérique.

Toutefois, être un lecteur modèle est loin d'être réalisable, car le lecteur réel ne peut deviner à la lettre les pensées de l'auteur. Bien qu'il soit brillant, il ne peut que frôler ce que l'auteur a envisagé. D'ailleurs lire, c'est reproduire un autre texte qui modifie complètement le premier ; la lecture avec Butor, doit être une création, un ajout et non une répétition. Lire ne veut point dire répéter ce qui a été dit, mais deviner ce que l'auteur a voulu cacher. Le rôle du lecteur réel réside dans cette quête constante du sens, pour donner à son acte de lecture un poids et une valeur. En effet, Butor trouve que la lecture doit lui servir à quelque chose, elle doit le purifier, le délivrer de ses contraintes, le

---

<sup>147</sup>. BUTOR (Michel), *Passage de Milan*, op.cit., pp. 223-224.

<sup>148</sup>. *Ibid.*, p. 226.

libérer : « Le rôle du lecteur : dire à l'auteur quelles visions du monde le hantait dont ses textes doivent l'aider à se défaire ; il faut cependant continuer de ronger la distinction auteur/lecteur, l'auteur se donnant comme lecteur<sup>149</sup>. »

Dans les romans butoriens en général, le personnage n'existe qu'à travers un mouvement événementiel<sup>150</sup> où il se présente comme actant grammatical impuissant et incapable d'agir ; une simple composante grammaticale sans aucune importance, dans la mesure où le texte est dorénavant le personnage essentiel qui modifie notre conception et notre manière de voir les choses. Malgré cela, le lecteur doit trouver sa place dans un texte qui refuse de céder, de dévoiler ses mystères. S'identifier aux personnages est la première chose que le lecteur ne peut éviter. Mais avec les romans butoriens, s'identifier ne veut nullement dire pleurer sur son sort, puisque Butor cherche des destinataires ou des *narrataires*<sup>151</sup> aptes à franchir le pas vers soi, capables de prendre du recul pour se découvrir par la suite, car « les livres se donnent mutuellement à lire, établissent entre eux un incessant mouvement de communication ; partant de la désolation et de la conscience mutilée, la littérature préfigurerait l'harmonie<sup>152</sup>. »

Le lecteur contemporain doit retrouver son âme perdue, dans les œuvres qui essayent de relater son existence malade, son écrasement et son effacement dans un monde d'objets. L'amour, l'argent, la vie, l'existence même prennent d'autres sens et deviennent des synonymes de perte, de crise, de souffrance, d'errance, de guerre, de concurrence, de mélancolie. Dans un monde tel que le nôtre, la littérature veut reprendre son rôle moral et donner l'exemple mais jamais la solution. C'est au lecteur réel de décrypter le texte et d'en saisir l'essence ou l'essentiel, afin de sortir de sa crise

---

<sup>149</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 290.

<sup>150</sup>. C'est l'événement qui demeure le héros essentiel qui gère le système narratif et non le personnage.

<sup>151</sup>. « Il est celui à qui on adresse le récit ou la (narration), équivalent du destinataire et situé au même niveau que le narrateur. » PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, *op.cit.*, p. 239.

<sup>152</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 288.

indemne : « J'aurai atteint mon but si j'ai pu donner au lecteur l'envie non seulement de regarder le texte lui-même mais aussi de surmonter l'irritation que celui-ci ne saurait manquer de lui inspirer<sup>153</sup>. »

Il suffit, selon Butor, d'attirer l'attention du lecteur réel, de le provoquer, de le faire bouger, d'une manière ou d'une autre, pour parler de la réussite de l'acte de lecture et même de l'écriture. L'effet que le texte produit sur le lecteur résume le travail de ce dernier et détermine son rôle. Le lecteur réel doit détecter les effets du texte littéraire en essayant de comprendre ses significations. Cette compréhension est susceptible de le libérer de ses propres contraintes puisqu'il est enlisé dans un texte labyrinthique. Le texte n'est qu'un reflet de sa situation, de ses soucis et de sa déception. Ainsi, le lecteur réel s'y plie sous la pression d'une structure sans logique :

Cependant, si l'auteur écrit pour être surpris, pour percer certaines murailles et résister contre la folie généralisée, ce pourrait aussi être une lente mort, un suicide lent qui paradoxalement aiderait à vivre mais en n'oubliant pas que quelque chose dans l'art, fait peur, fondamentalement aux humains<sup>154</sup>.

Butor, dans son livre *Essais sur les modernes*, semble limiter le rôle du lecteur réel, ou plutôt ses moindres réactions devant les mots :

Si je réussis à redonner au mot la quasi-totalité de sa signification, à rassembler dans mon emploi ces sens en général exclusifs les uns aux autres, je rends au langage sa cohérence effacé, je fais de ces mots une utilisation poétique car je fonde à nouveau leurs significations ; je me replace en leur noyau germinateur<sup>155</sup>.

Dans ce sens, le lecteur réel doit justifier la disposition des mots dans un énoncé contemporain. Il doit épuiser leurs significations possibles tout en travaillant leur nouvelle cohérence, qui donnera au texte une logique et une existence, car :

Tout langage est organisé et nous nous trouvons tous à l'intérieur de cette organisation mais de telle sorte que la plupart du temps, nous ne la maîtrisons pas ;

---

<sup>153</sup>. BUTOR (Michel), *Essais sur les modernes*, Gallimard, coll. « Tel », p. 336.

<sup>154</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, pp. 288-289.

<sup>155</sup>. *Ibid.*, p. 290.

Michel Butor va introduire de petits modèles, de petits schémas qui vont obliger cette organisation à se révéler, ces grandes structures de récit pouvant être mises en correspondance avec d'autres structures qui sont celles d'autres langage (musique, peinture, cet...)<sup>156</sup>.

En conséquence, le travail du lecteur réel se manifeste dans le fait de répondre aux effets du texte, afin de le réorganiser et de le rendre plus accessible.

Malgré l'aspect familier des œuvres butoriennes, elles existent souvent en dehors de leur contexte habituel, ce qui rend la tâche du lecteur réel très difficile. Le problème du lecteur réel réside dans la lecture d'un texte qui lui semble déroutant et impénétrable, car les mots sont déguisés au sein d'un système narratif novateur et polysémique ; le texte est en perpétuelle mutation, inventant son propre langage, ce qui nécessite une grande vigilance de la part du lecteur réel : « Ainsi le langage n'apparaît comme tel que si à travers lui apparaît quelque chose à l'auteur qui va travailler sur lui, de telle sorte qu'il puisse découvrir des possibilités nouvelles et inédites<sup>157</sup>. »

Butor pense que le lecteur est le véritable auteur de l'énoncé, qu'il est le personnage primordial de l'acte narratif. Par ailleurs, il est responsable de la reproduction de l'œuvre et de son perfectionnement :

Or dans cette histoire de moi-même que l'on raconte, je ne m'apparais pas comme je voudrais m'apparaître : on étale toutes mes fautes, sinon je ne me reconnaîtrais point. L'auteur, le véritable auteur, celui qui révèle ce qui n'était pas encore connu, ce qu'on avait oublié, ce que bien souvent, on aurait préféré tenir caché, aux autres et même à soi-même<sup>158</sup>.

Le roman, avec Michel Butor, devient une étude laborieuse qui incite le destinataire à penser, à réfléchir, à créer et à produire. Néanmoins, le personnage n'est pas le centre d'intérêt de Butor, puisque c'est le lecteur qui le préoccupe le plus. Il veut élaborer à travers ses romans une nouvelle relation interactive, coopérative et compatible entre *le*

---

<sup>156</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 287.

<sup>157</sup>. *Ibid.*, p. 287.

<sup>158</sup>. BUTOR (Michel), *Essais sur les modernes*, *op.cit.*, p. 301.

*lecteur réel et l'auteur réel*, afin de donner à la lecture une valeur et un sens. Nous pouvons parler de ce jeu de dédoublement, de miroitement entre le lecteur et l'auteur, qui caractérise les écrits butoriens dont chaque écrit trace cette communication implicite entre l'auteur et ses destinataires en jouant sur les effets d'une écriture énigmatique, sensorielle et herméneutique de signes. Butor travaille son texte et ne laisse rien au hasard. Il prend son temps pour reconstruire son texte selon de nouvelles perspectives, de nouveaux constats qui obligent ses récepteurs à participer à la création et à la construction du sens : « Non seulement l'œuvre littéraire n'existe que parce qu'elle est lue, mais le lecteur participe à la création du sens<sup>159</sup>. » Le bon lecteur, selon Butor, est celui qui peut franchir les frontières ou les barrières, qui entourent le sens en pénétrant un énoncé repoussant et itératif. Le texte devient ainsi un champ de fouille et de recherches sans fin. Lorsque le lecteur croit détenir les secrets d'un fossile en main, il trouve que sa quête était mal fondée et qu'il est nécessaire de refaire ses recherches en corrigeant sans cesse ses calculs :

C'est à une lecture éminemment créatrice que nous convie Butor qui ne prend pas son lecteur pour un imbécile mais un être susceptible à son tour de relier divers éléments auparavant séparés, faisant de son espace mental une écriture, une relecture de la réalité<sup>160</sup>.

En revanche, la lecture pour Butor est une matière de création et de production, puisque le fait de vouloir rénover ou moderniser l'écriture romanesque n'exclut pas l'écriture « classique ». Cette dernière reste un référent incontestable pour Butor. Il faut avoir des connaissances relatives à cette littérature raffinée pour comprendre la place de la littérature avant-gardiste faite de frustration et de désordre :

La littérature de la reproduction, qui s'annonce, ne fera pas oublier la littérature de consommation, son antithèse ; elle ne doit pas prétendre la surpasser et peut-être ne

---

<sup>159</sup>. TROUVE (Alain), *Le Roman de la lecture*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », Belgique, 2004, p. 13.

<sup>160</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 128.

l'égalera-t-elle jamais ; personne ne songe à soutenir qu'elle nous fait toucher le terme et réaliser l'essence de l'art d'écrire<sup>161</sup>.

Le texte butorien se distingue par son indépendance référentielle et sa propre réalité, dans la mesure où Butor met en relief l'idée en travaillant l'éventualité de réfléchir et de comprendre les particularités d'une pensée ou d'une étude qui défie toutes les théories d'accueil en mettant à l'épreuve la connaissance, l'intelligence et la vigilance du lecteur réel : « En d'autres termes, il y a adéquation parfaite entre la réalité représentée et la manière dont cette réalité est représentée, ce qui signifie une suppression de l'arbitraire des formes utilisées<sup>162</sup>. » Ce qui veut dire que le lecteur réel, malgré sa distance par rapport au texte, fait partie de celui-ci. Il est cerné par ses sens qui le pénètrent, le perturbent et le déstabilisent. Il ne peut échapper à la pression de cette sensation forte d'être poursuivi, observé par quelqu'un d'autre. Il est, dorénavant, un élément indispensable à toute production narrative. Devant cette situation peu commode, le lecteur réel est obligé d'agir, de prendre des décisions au fur et à mesure qu'il avance dans sa lecture. Le lecteur réel est dédoublé, surveillé et guidé tout au long de son acte de lecture : « La réception est, pour une large part programmée par le texte. Dès lors, le lecteur ne peut faire n'importe quoi<sup>163</sup>. » Cette liberté apparente que le texte moderne offre à ses destinataires dissimule la situation désagréable du lecteur réel, qui se trouve actuellement dans une impasse dans la mesure où on lui donne l'impression qu'il prend la situation en main, au moment où il est complètement mis à l'écart. Pourtant, le lecteur réel est responsable de son acte de lecture malgré lui, condamné à subir les effets d'une écriture singulière, dans la mesure où « le livre ne peut être une issue que si l'expérience vécue par l'individu profite à la collectivité à qui elle se destine. Celle des lecteurs<sup>164</sup>. »

---

<sup>161</sup>. SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op.cit.*, p. 238.

<sup>162</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>163</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>164</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 55.

En guise de résumé, nous pouvons dire que Butor cherche un lecteur actif, capable de réagir face au texte, de sentir les mots, leurs effets et de saisir leur portée. Le lecteur réel selon Butor doit faire la quête de soi à travers l'énoncé tout en travaillant le « non-dit » : ce que nous évitons de dire ou de faire et qu'il faut absolument dévoiler, discuter et approfondir.

Ainsi, la lecture ne serait qu'une reproduction cognitive - productive capable de meubler le vide sémantique de l'écrit. Dans ce sens, nous nous demandons comment définir ou délimiter le concept du lecteur réel ?



# CHAPITRE II - La conception du lecteur réel

## 1. Qu'est ce qu'un lecteur réel ?

L'idée du lecteur réel a commencé avec les premiers travaux en narratologie, qui remontent aux études formalistes (Victor Chklovski, Boris Eichenbaum<sup>165</sup>), et aux études allemandes (Franz Karl, Käte Hamburger). À la fin des années soixante et grâce aux structuralistes. La narratologie comme science va connaître un grand essor surtout avec Genette, Greimas, Barthes et d'autres. En effet, Gerald Prince distingue la narratologie classique qui examine les récits dans leurs ressemblances et dans leurs différences, (Roland Barthes *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Todorov qui définit pour la première fois la science du récit et a qui on doit le terme *narratologie*, Genette *Science et récit...*) et la narratologie post-classique (David Herman) qui est davantage exploratrice dans le sens où celle-ci est ouverte aux cours théoriques-critiques les plus variés<sup>166</sup>. D'abord, nous allons citer quelques points de vue narratologiques qui ont participé à forger cette notion du lecteur réel que nous essayerons d'explicitier par la suite.

Gérard Genette a montré la nature complexe du récit, en déterminant la place du narrateur dans un énoncé littéraire, en précisant ses fonctions et son rôle. Premièrement, Gérard Genette, précise que le mot récit est ambigu et que pour comprendre la narratologie, il faut absolument définir et délimiter les significations de ce concept (récit)<sup>167</sup>. Ensuite, il expose dans son livre *Figure III*, les trois sens du mot récit : Le premier où le récit désigne « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la

---

<sup>165</sup>. « Narratologie », *op.cit.*, p. 1.

<sup>166</sup>. PRINCE (Gerald), « Narratologie classique et narratologie post-classique », in <http://www.voix-poetica.org/t/articles/prince.html>, pp. 1-2-3.

<sup>167</sup>. Gérard Genette, *Figure III*, seuil, coll. « Poétique », Paris, 1972, pp. 71-72.

relation d'un événement ou une série d'événements<sup>168</sup>.» Le second sens montre que le récit est « la succession d'événements réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc.<sup>169</sup> » Le troisième sens précise que le récit « désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même<sup>170</sup>.» Cette notion du récit va ouvrir d'autres perspectives d'analyse qui détermineront le rôle du lecteur réel par la suite.

Ainsi, Gérard Genette, distingue le mot *histoire* qui désigne « le signifié ou le contenu narratif » ; le *récit* qui est « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même. » ; et *narration* « l'acte narratif producteur<sup>171</sup>. » En outre, comme le confirme Gérard Genette, le récit est un produit, comme tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciation et sans acte narratif, « donc, pas d'énoncé et parfois même pas de contenu narratif<sup>172</sup>. » Les travaux de Genette marquaient implicitement la présence du lecteur au sein du texte narratif et offraient déjà au lecteur réel une reconfiguration dans l'écrit littéraire. En effet, l'étude du *monde narratif* (les divers types de représentation du discours du personnage, les modes de présence explicite ou implicite du narrateur et du lecteur du récit<sup>173</sup>), de *la distance* (observation de la distance entre le narrateur et l'histoire, pour reconnaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées<sup>174</sup>.) ont donné une idée du rôle du narrateur et ses fonctions. Il faut distinguer :

- **la fonction narrative** du narrateur assumant son acte de narrer ou de raconter d'une manière implicite ou explicite son histoire ;

---

<sup>168</sup>. Gérard Genette, *Figure III*, seuil, *op.cit.*, p. 71.

<sup>169</sup>. *Ibid.*, p. 71.

<sup>170</sup>. *Ibid.*, p. 71.

<sup>171</sup>. *Ibid.*, p. 72.

<sup>172</sup>. *Ibid.*, p. 72.

<sup>173</sup>. *Ibid.*, p. 75.

<sup>174</sup>. Guillemette (Lucie) et Lévesque (Cynthia), « Gérard Genette : Narratologie. », in <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, p. 2.

- **la fonction de régie**, lorsque le narrateur commente ou intervient au sein de son texte ;
- **la fonction de communication**, où le narrateur s'adresse au narrataire ou au lecteur potentiel du texte afin de maintenir ou d'établir le contact avec lui ;
- **la fonction testimoniale**, quand il atteste la vérité de son histoire et quand il exprime ses émotions et ses relations effectives avec elle, lorsque le narrateur s'implique dans son histoire ;
- **la fonction idéologique**, quand le narrateur rapporte des propos didactiques ou un savoir général en interrompant son histoire. Le mode narratif s'exprime selon les représentations du narrateur au sein du récit<sup>175</sup>.

Gérard Genette ouvre d'autres perspectives de recherches lorsqu'il traitera la question de *l'instance narrative*, qui essaie de dévoiler qui parle dans le texte ? Quand ? Par qui voit-on ?<sup>176</sup> Il s'agit d'une situation narrative complexe dans laquelle l'analyse ou la description doit prendre en considération : « les catégories du temps de la narration, du niveau narratif et de la "personne", c'est-à-dire des relations entre le narrateur-et éventuellement son ou ses destinataires- à l'histoire qu'il raconte<sup>177</sup>. » Dans ce sens, Genette distingue *la voix narrative* quand le narrateur peut être absent de l'histoire qu'il raconte (hétérodiégétique), lorsqu'il peut être présent dans l'histoire à titre de personnage (homodiégétique) ; *la perspective narrative* qui indique le point de vue adopté par le narrateur (la focalisation). Cette dernière est divisée en trois types :

---

<sup>175</sup>. Guillemette (Lucie) et Lévesque (Cynthia), « Gérard Genette : Narratologie. », *op.cit.*, p. 2.

<sup>176</sup>. *Ibid.*, p. 2.

<sup>177</sup>. Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit.*, p. 227.

- *la focalisation zéro* (**Narrateur>Personnage**), quand le narrateur sait plus que les personnages, il est omniscient, omniprésent tel un dieu ;
- *la focalisation interne* (**Narrateur=Personnage**), quand le narrateur sait autant que le personnage et ne peut dire ce que pensent les autres protagonistes ;
- *la focalisation externe* (**Narrateur<Personnage**), le narrateur ne peut rapporter que les gestes et les faits externes des protagonistes, il en sait moins qu'eux.<sup>178</sup>

Ensuite, Gérard Genette précisera que les fonctions du narrateur comme celles du narrataire sont très variables, et précise que les deux (narrateur et narrataire) sont des éléments de la situation narrative. De là, un *narrateur intradiégétique* s'adresse automatiquement à un *narrataire intradiégétique*, les deux font partie du récit et ne peuvent nullement renvoyer au lecteur virtuel ou à l'auteur virtuel. Le *narrateur extradiégétique* fixe le *narrataire extradiégétique* qui se confond ici avec *le lecteur potentiel* et auquel le lecteur réel peut s'identifier<sup>179</sup>. Gérard Genette ajoute que l'auteur doit laisser la plus grande liberté au lecteur, car l'œuvre littéraire n'est qu'« un instrument d'optique que l'auteur offre au lecteur pour l'aider à lire en soi. [...] En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même<sup>180</sup>.» Ainsi, nous nous demandons quel est le point de vue de Jaap Lintvelt qui figure parmi les narratologues les plus importants ?

---

<sup>178</sup>. Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit.*, p. 206.

<sup>179</sup>. *Ibid.*, p. 267.

<sup>180</sup>. *Ibid.*, p. 267.

Selon Jaap Lintvelt, le texte narratif (littéraire), se caractérise par une interaction dynamique entre des instances différentes, situées sur quatre niveaux<sup>181</sup> :

1. **Auteur concret- Lecteur concret**
2. **Auteur abstrait- Lecteur abstrait**
3. **Narrateur fictif- Narrataire fictif**
4. **Acteur -Acteur**

Pour Lintvelt, *l'auteur concret* est la personne réelle qui a écrit l'œuvre littéraire. L'auteur concret s'adresse au lecteur réel, la personne qui achète et lit l'œuvre écrite, qui fonctionne comme **destinataire** ou **récepteur** et qui est le *lecteur concret*. Il ajoute que *l'auteur concret* est une personnalité fixe à l'époque *historique de sa création littéraire*, mais le *lecteur concret* diffère d'une époque à une autre, ce qui entraîne des réceptions différentes d'une même œuvre littéraire. *L'auteur concret* et le *lecteur concret* ont une vie extra-littéraire.<sup>182</sup>

Quant à *l'auteur abstrait*, c'est « une projection littéraire » de *l'auteur concret*. Il s'agit d'un *auteur implicite*, comme le *lecteur implicite* ou le *lecteur abstrait* qui n'est que le destinataire de *l'auteur abstrait*. En effet, *l'auteur abstrait* et le *lecteur abstrait* sont inclus dans l'œuvre littéraire.<sup>183</sup>

Lintvelt distingue le *narrateur* du *narrataire*. Le *narrateur fictif* est l'auteur abstrait qui a inventé l'univers romanesque auquel appartiennent le *narrateur fictif* et le *lecteur fictif*. Notons que c'est le narrateur fictif qui communique le narré au lecteur fictif. Ce dernier est le *narrataire*. Lintvelt ajoute que le narrataire ne se manifeste qu'en fonction des appels que le narrateur lui adresse. Néanmoins, il faut le distinguer du *lecteur abstrait*

---

<sup>181</sup>. LINTVELT (Japp), *Essai de typologie narrative*, « Le Point de vue », Librairie José Corti, Coll. « Rien de commun », Paris, 1981, p. 16.

<sup>182</sup>. *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>183</sup>. *Ibid.*, pp. 16-17.

et du *lecteur concret*<sup>184</sup>. Lintvelt différencie aussi *la narration hétérodiégétique* de *la narration homodiégétique* :

*La narration hétérodiégétique, si le narrateur ne figure pas dans l'histoire (diégèse) en tant qu'acteur (narrateur ≠ acteur). Dans la narration homodiégétique, par contre, un même personnage remplit une double fonction : en tant que narrateur (je-narrant) il assume la narration du récit, en tant qu'acteur (je-narré) il joue un rôle dans l'histoire (personnage-narrateur=personnage-acteur)<sup>185</sup>.*

Cette typologie narrative permet l'opposition narrateur /acteur, ce qui va servir ensuite à déterminer « *le centre d'orientation du lecteur*<sup>186</sup>...»

Comme nous l'avons pu constater, le texte littéraire impose une structure compliquée et invente son propre système communicatif, voire interactif. Ce qui poussera la critique à se tourner vers le lecteur réel pour garantir une vraie explication du texte littéraire. D'où vient donc ce lecteur réel et quel est son rôle ?

L'idée du **lecteur réel** sera mise en concrétisation après la dévalorisation de l'auteur ou la déclaration de sa mort avec Roland Barthes<sup>187</sup>. Ce critique parle d'un texte à lire, qui met en relief l'acte de lecture dans toutes ses dimensions :

L'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je ne suis autre que celui qui dit je : le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser<sup>188</sup>.

De plus, l'auteur ne peut donner vie au texte. Seul le lecteur est capable d'épuiser le langage et de lui procurer son ultime forme. Barthes s'interroge sur sa propre lecture en tant que lecteur réel et trouve que les formes de langage produites par le lecteur peuvent faire l'objet d'une science à part qui n'est autre que la théorie de la lecture elle

---

<sup>184</sup>. LINTVELT (Japp), *Essai de typologie narrative*, « Le Point de vue », *op.cit.*, pp. 22-32.

<sup>185</sup>. *Ibid.*, pp. 37-38-39.

<sup>186</sup>. *Ibid.*, p. 38.

<sup>187</sup>. Voir : *La notion de l'auteur*.

<sup>188</sup>. BARTHES (Roland), « Écrire la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, coll. « Essais critiques IV », 1984, pp. 63-64.

même : « Interroger ma propre lecture, c'était essayer de saisir la forme de toutes les lectures (La forme : seul lieu de la science), ou encore appeler une théorie de la lecture<sup>189</sup>. » Pourtant, comment délimiter cette forme ? Comment le lu du lecteur peut-il faire l'objet d'une théorie ? Être pris en considération ? Théorisé ? Quel est ce lecteur réel et comment le définir ?

Beaucoup de réactions se sont produites dans ce sens. Le lecteur devint le centre d'intérêt de la critique, qui a du mal à forger une théorie de la lecture. Quel est le rôle du personnage dans ce cas ? En quoi consiste le travail de l'auteur ? Comment le lecteur peut-il faire l'objet d'une analyse ? Des questions qui ont fait couler beaucoup d'encre, pour confirmer que le texte littéraire n'est que sa réception et que le sujet lisant joue un rôle important dans l'élaboration du sens : « Le personnage n'est qu'un "être de papier" strictement réductible aux signes textuels. [...] Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre<sup>190</sup>. »

Notons que Michel Picard fut le premier qui a parlé du **lecteur réel**. Il pensait qu'il était temps de travailler sur de vrais lecteurs et non sur des destinataires hypothétiques qui ne pouvaient exister réellement.<sup>191</sup> Il ne s'agit plus du lecteur traditionnel relégué au second plan, ni du personnage héroïque représentant l'idéal absolu, mais de la personne réelle qui assume l'acte de lecture et qui devient responsable de la reproduction de l'œuvre littéraire. Par conséquent, la lecture est transformée en une expérience personnelle, qui essaye de comprendre *le moi réel* grâce au *moi fictionnel* ; parce que, par le détour de l'autre, à travers mon imaginaire et à partir de mon acte de lecture, je suis renvoyé à moi-même : « En lisant, nous aussi nous imprimons une certaine posture au texte, et c'est pour

---

<sup>189</sup>. BARTHES (Roland), « Écrire la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, op.cit., p. 33.

<sup>190</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., pp. 9-13.

<sup>191</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture*, op.cit., p. 4.

cela qu'il est vivant ; mais cette posture, qui est notre invention, elle n'est possible que parce qu'il y a entre les éléments du texte un rapport réglé, bref une proportion<sup>192</sup>.»

Le fait de limiter la responsabilité de l'œuvre littéraire aux mains du lecteur réel a posé énormément de problèmes, puisque le lecteur est difficile à définir, l'activité de lecture mêle personnages, fiction, imagination, émotions, sentiments... et la chute brutale qu'implique le retour à la réalité. « Le sujet-lecteur est un sujet tout entier déporté sous le registre de l'imaginaire ; toute son économie de plaisir consiste à soigner son rapport duel au livre (c'est-à-dire à l'image), en s'enfermant seul avec lui, collé à lui, le nez sur lui, si j'ose dire ; comme l'enfant à la Mère<sup>193</sup>.»

Ainsi, le lecteur et son rôle ne peuvent être étudiés que dans le cadre d'une énonciation et d'une communication interactives qui émanent du texte lu.

**a.**

## **Problèmes d'énonciation et de communication**

Il s'agit de comprendre cette notion de lecteur réel, il est évident, à notre avis, d'explicitier sa situation énonciative car la présence d'un récepteur qui reçoit le texte, nécessite la présence d'un destinataire qui renvoie un message oral ou écrit. L'énonciation est l'acte de la production d'un énoncé (message) à l'attention d'un destinataire (récepteur) dans un lieu et dans un temps précis. L'énonciateur (le locuteur, l'auteur...) est celui qui parle ou écrit, il est également nommé l'émetteur. Quant à l'énonciataire (destinataire, allocutaire, récepteur, lecteur...) il est celui à qui le (message, l'énoncé, le texte) est

---

<sup>192</sup>. BARTHES (Roland), « Écrire la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, *op.cit.*, pp. 35-36.

<sup>193</sup>. BARTHES (Roland), « Sur la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, coll. « Essais critiques IV », 1984, p. 43.



adressé. Chaque énoncé est unique puisqu'il est produit dans des circonstances spatiotemporelles précises.<sup>194</sup>

Marquer les indices énonciatifs dans un énoncé littéraire, a poussé les linguistes à travailler sur les déictiques (dont la série la plus représentative est : je ; tu ; ici, maintenant)<sup>195</sup>, et la *Deixis temporelle et le système verbal* (hier, avant-hier, demain, le présent de l'indicatif...)<sup>196</sup> Les déictiques facilitent en grande partie, l'identification du « *je-locuteur* » et le « *tu-allocutaire* »<sup>197</sup>. Nous nous demandons si ce « *je-locuteur* » ne renvoie pas à l'auteur ? Au personnage ? Au lecteur lui-même une fois identifié au personnage ? Et dans ce cas à qui revoie le « *il* » ?

Ainsi, Jean Cervoni expose dans son livre *L'Énonciation*, la théorie de Benveniste ; ce dernier affirme que : « La troisième personne ne s'oppose à aucune autre : il s'agit plutôt d'une absence de personne ; dans un *discours*, elle est une *non-personne* s'opposant à *je-tu*. »<sup>198</sup> Là encore, il faut définir le terme *discours* qui désigne : « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. »<sup>199</sup> À vrai dire, les linguistes essayent de chercher les traces ou les indices énonciatifs dans l'écrit, afin d'étudier l'interaction qui est à l'œuvre dans le texte littéraire. Nous pensons que le schéma communicatif de Roman Jakobson est le plus pertinent pour définir au moins la position du lecteur réel et sa place dans une communication supposée par le texte littéraire.

Roman Jakobson, précise dans son schéma célèbre les six fonctions du langage :

---

<sup>194</sup>. CERVONI (Jean), *L'Énonciation*, Presse universitaire de France, coll. « Linguistique nouvelle », Paris, 1957, p. 27.

<sup>195</sup>. *Ibid.*, p. 35.

<sup>196</sup>. *Ibid.*, p. 41.

<sup>197</sup>. *Ibid.*, pp. 27-32.

<sup>198</sup>. *Ibid.*, p. 52

<sup>199</sup>. *Ibid.*, p. 58.

- l  
*a fonction expressive* où le message met l'accent sur l'émetteur et sa subjectivité ;
  
- l  
*a fonction impressive* qui essaye de détecter l'effet que l'émetteur cherche à produire sur le destinataire ;
  
- l  
*a fonction référentielle* où le message se réfère souvent à un référent, à une information ou à une réalité ;
  
- l  
*a fonction phatique*, c'est tout ce qui sert à maintenir le contact et éviter qu'il soit rompu ;
  
- l  
*a fonction métalinguistique* qui met en relief la **langue ou le code** linguistique, afin de l'analyser ;
  
- *la fonction poétique* qui valorise le message dans sa forme et travaille sa prestation de fait que le message devient un « objet esthétique ».

Ces fonctions ne peuvent être actives que dans une situation d'énonciation précise où l'émetteur essaie d'accorder son intention à l'un ou autre élément de la communication. Roman Jakobson se sert d'un schéma pour expliciter son point de vue comme suit<sup>200</sup> :

**Le référent** : de quoi il est question ?  
L'émetteur-----Le message-----Récepteur

**Le canal** : quel est le moyen de transmission ?

**Le code** : quelle est la langue utilisée ?

**L'émetteur** est celui qui émet le message.

**Le Récepteur** est celui à qui le message est adressé.

Ce schéma communicatif nous a aidé à mettre le lecteur réel du côté du récepteur, pourtant ce dernier ne peut se transformer à son tour en un émetteur dans le cadre d'une communication écrite ! En effet, dans un discours oral la situation se renverse et le schéma fonctionne dans un système interactionnel alterné, mais ce n'est pas le cas de la lecture.

Aussi, Riffaterre affirme que nous ne pouvons parler de la communication normale proprement dite, dans le cadre de la littérature dans la mesure où l'auteur n'est pas présent lors de notre lecture, puisque c'est au lecteur de déchiffrer le message. En effet, *l'encodeur* (**l'auteur**) est absent. *Le décodeur* (**le lecteur**) dans ce cas entretient une relation directe avec le texte : « le texte donnera des indices formels au lecteur, qui lui donneront les clés de l'interprétation. Le lecteur doit parvenir à déchiffrer les mécanismes du texte et à atteindre sa signifiante...<sup>201</sup> »

Une autre difficulté que nous devons évoquer est celle de la pluralité du lecteur réel, car il renvoie au personnage, au narrateur, au narrataire, au lecteur abstrait, modèle, implicite, architecteur...

---

<sup>200</sup>. « Le Schéma de communication », in *Les œuvres intégrales*, Almadariss, coll. « Repères », Casablanca, 2005, p. 190.

<sup>201</sup>. PRUD'HOMME (Johanne) et GUILBERT (Nelson) « La littérature et signifiante », in <http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite-et-signifiante.asp>, p.1.

## b. Le lecteur réel est pluriel

Il est souvent difficile de définir le lecteur réel lorsqu'il s'agit de la réception du texte littéraire. Plusieurs critiques affirment que le lecteur réel est celui qui tient le livre entre ses mains. L'être humain en chair et en os, ou le lecteur concret, selon d'autres dénominations :

La multiplication des lecteurs virtuels et la complexité croissante des modèles s'explique par le passage de la narratologie à l'analyse de l'effet textuel [...] C'est l'insuffisance des modèles fondés sur les destinataires théoriques qui va conduire un chercheur comme Michel Picard à délaisser le lecteur abstrait pour le lecteur réel<sup>202</sup>.

Cependant, il ne faut pas oublier que le lecteur réel est pluriel, puisqu'il renvoie au **lecteur effectif** désignant le public contemporain de la première parution du livre et tous les publics que le livre va rencontrer au cours de son histoire. Il est le **lecteur potentiel** en *chair et en os* qui tient l'œuvre entre ses mains. Il peut renvoyer à nous-mêmes. Nous sommes des lecteurs éventuels de l'œuvre littéraire. Le lecteur réel est aussi le **destinataire implicite** ou *virtuel* auquel le discours s'adresse. Plusieurs relations interactionnelles se déroulent pendant la lecture d'une œuvre où il est difficile de situer le lecteur réel, qui se trouve tiraillé entre les lecteurs issus du texte (**lecteur abstrait, implicite, modèle...**) et le créateur du texte : **l'auteur, l'écrivain, le destinataire, l'énonciateur, le narrateur** ou **l'émetteur**.

Jaap Lintvelt, comme nous l'avons vu, définit le **lecteur concret** comme le lecteur effectif d'un texte littéraire, qui fonctionne comme destinataire ou récepteur et qui mène une vie extra-littéraire<sup>203</sup> ; qu'il faut le distinguer du **lecteur abstrait ou implicite** qui fait partie du texte et qui fonctionne comme « image du destinataire présumé et postulé

---

<sup>202</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, pp. 32-33.

<sup>203</sup>. LINTVELT (Japp), *Essai de typologie narrative, op.cit.*, pp.16-17.

par l'œuvre littéraire et d'autre part comme image du récepteur idéal capable d'en concrétiser le sens total dans une œuvre active.»<sup>204</sup>

Dans son livre *Poétique de la prose*, Tzvetan Todorov définit la lecture comme construction, parce que le récit de l'auteur est un univers imaginaire évoqué par lui-même, mais le récit du lecteur est un autre univers imaginaire construit par ce dernier.<sup>205</sup> D'abord, le lecteur réel n'existe qu'à travers le texte. Il ne peut vivre l'acte de lecture dans ses extrémités, il doit revenir à son vécu, car finalement le « je » fictionnel n'est qu'un « je » de papier : « Le je qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un je de papier<sup>206</sup>. » Pourtant, le « je » peut renvoyer à l'auteur, au narrateur, au narrataire et non seulement au lecteur réel.

D'ailleurs, le terme **narrataire** a été proposé pour nommer le lecteur inscrit dans le texte. Avancé par Gérard Genette dans son livre *Figure III*, il voulait préciser la nature du destinataire présupposé par le texte. Il a conclu que nous pouvons parler de deux types de narrataires : le **narrataire-personnage** qui joue un rôle dans le récit, dit aussi, le **narrataire intradiégétique** et le narrataire effacé ou **extradiégétique** qui renvoie implicitement au rôle que le texte propose au lecteur réel, parce qu'il envisage un lecteur **virtuel ou modèle**.<sup>207</sup>

Vincent Jouve évoque d'autres types de narrataires dans son livre *La Lecture*, il parle notamment du :

**Narrataire-invoqué**, qui désigne le lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit, et du **narrataire effacé**, qui n'est

---

<sup>204</sup>. *Ibid.*, p. 18.

<sup>205</sup>. TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1980, p. 180.

<sup>206</sup>. BARTHES (Roland), « De L'œuvre au texte », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, coll. « Essais critiques IV », 1984, p. 75.

<sup>207</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, pp. 26-27-28.

ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte<sup>208</sup>.

De là, **le narrataire**, qui est un être de papier, il est le seul qui peut garantir la vraisemblance du récit. Il est **le récepteur dans un monde fictif** qui représente son monde réel : « Or, le narrataire étant un être de papier, construit par le texte, un auteur saurait aisément créer un récepteur fictivisé qui adhère sans faille à la réalité et à la vraisemblance du monde qui est son monde réel<sup>209</sup>. » Par conséquent, **le lecteur réel** doit accomplir son rôle de *destinataire* ou de *narrataire*, puisqu'il doit vivre le monde fictif et le prendre pour le vrai monde dont-il fait lui-même référent :

Le récepteur comme l'auteur doit fictiviser son rôle : ce qui signifie qu'il doit faire semblant d'être quelqu'un d'autre. Plus précisément, il doit faire semblant de se trouver lui aussi dans le monde fictionnel à côté de l'auteur fictivisé. La fictivisation du récepteur revient essentiellement à accepter le discours comme discours vrai à l'intérieur du monde fictionnel construit par le texte<sup>210</sup>.

Ainsi, nous constatons que le concept du lecteur réel pose problème d'où la nécessité de préciser davantage les conceptions du lecteur qui ont contribué à une théorie du texte littéraire : « Il n'est rien dans la recherche théorique et critique récente qui soit plus à l'ordre du jour que les études qui prennent la littérature par le côté du lecteur, de la lecture ou de la réception. »<sup>211</sup>

De plus, la conceptualisation du lecteur réel est difficile au vu de la pluralité des lecteurs envisagés et reconfigurés par l'énoncé littéraire :

Le lecteur considéré sur le plan du *souhait* (appelé de ses vœux par un tiers), indépendamment de sa possibilité, est **le lecteur IDÉAL**. [...] On appellera **lecteur VIRTUEL** celui dont le plan d'existence est sa *potentialité* et dont les traits, les caractères et les aspects peuvent s'incarner, ensemble ou séparément, dans une pratique humaine, sans que cette incarnation ait nécessairement eu lieu ou doive nécessairement avoir lieu historiquement. [...] Le lecteur considéré sur le plan de la

---

<sup>208</sup>. *Ibid.*, p. 28.

<sup>209</sup>. « L'Effet de réel-fiction ou l'impossible non fiction et l'impossible invraisemblance », in <http://www.fabula.org/effet/interventions/5.php>, p. 6.

<sup>210</sup>. « L'Effet de réel-fiction ou l'impossible non fiction et l'impossible invraisemblance », *op.cit.*, p. 6.

<sup>211</sup>. COSTE (Didier) « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », in *Poétique*, N° 43, septembre 1980, p. 354.

réalité et dont l'existence est posée indépendamment de la possibilité, pour la métalittérature, d'en rendre compte, est le **lecteur EMPIRIQUE**. Le lecteur IDÉAL et le lecteur VIRTUEL n'étant pas des catégories du vécu, s'analysent comme productions de l'esprit et phénomènes de langage. Leur existence repose sur le support d'une voix qui n'est pas la leur : il faut les attribuer- nous dirions mieux: les autoriser...<sup>212</sup>

C'est pourquoi, nous distinguons le **lecteur idéal** et le **lecteur virtuel** qui relèvent d'une possibilité ou d'une potentialité souhaitée par l'auteur, et retravaillée au sein de l'écrit ; le **lecteur empirique ou réel** existe en dehors du texte et ne peut en faire partie, mais il est appelé à vivre l'écrit et à le reconstruire ; *le lecteur Modèle ou implicite* « est extérieur au texte ; il en est une projection théorique, une construction stratégique... Mais il est aussi des lecteurs représentés dans le texte et des personnages de roman qui sont lecteurs<sup>213</sup>. » ; le **lecteur implicite** ; selon Iser, renvoie « aux orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. »<sup>214</sup>

Riffaterre parle de *l'architecteur* : l'effet du style produit sur le lecteur ou l'ensemble des réactions et interprétations faites face au texte par des vrais lecteurs : « L'architecteur est un concept test qui sert à déterminer le fait stylistique, en fonction de la densité du texte. »<sup>215</sup> Nous parlons aussi du *lecteur informé* ou du *lecteur visé* :

Le lecteur informé est un concept pédagogique qui vise, par l'auto-observation des réactions déclenchées par le texte, à améliorer l'information, et dès lors la compétence du lecteur. [...] Le lecteur visé est une reconstruction conceptuelle qui présente les dispositions historiques du public, cible de l'auteur<sup>216</sup>.

En effet, « *Le lecteur Modèle* se distingue du *lecteur réel*, car il reste le résultat d'une stratégie, d'un ensemble de conditions établies textuellement comme *le lecteur implicite* qui est aussi une structure de texte<sup>217</sup>. » ; le lecteur réel est en chair et en os

---

<sup>212</sup>. *Ibid.*, pp. 356-357.

<sup>213</sup>. PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, *op.cit.*, p. 81.

<sup>214</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture*, *op.cit.*, p. 29.

<sup>215</sup>. ISER (Wolfgang), *L'Acte de lecture*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », Bruxelles, 1985, p. 69.

<sup>216</sup>. *Ibid.*, p. 69.

<sup>217</sup>. *Ibid.*, p. 235.

quoiqu'il s'identifie aux lecteurs précédents, il est amené à prendre du recul, à se découvrir à travers eux et non à les imiter. Dans son livre, *L'Écrit et la communication*<sup>218</sup>, Robert Escarpit parle de deux types de lecteur réel : *le lecteur novice* et *le lecteur expert*. Le premier débute par le décodage du mot écrit pour chercher sa réincarnation phonétique et son sens habituel. Le second, réagit immédiatement au signe écrit, en cherchant à l'identifier et en se référant à toutes les possibilités phoniques du mot écrit<sup>219</sup>.

Le lecteur réel est représenté au sein du texte littéraire, parce qu'il renvoie souvent à ce lecteur envisagé sans lequel il ne peut avoir lieu. Roland Barthes semble expliquer cette relation texte/lecteur en précisant la place que le lecteur occupe dans l'écrit :

Un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), 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, issu des mille foyers de la culture. [...] Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination<sup>220</sup>.

Malgré tout ce que les théoriciens ont fait pour préciser le lecteur réel et déterminer sa pluralité, il est souvent confondu avec le personnage, le lecteur modèle, le narrataire, l'auteur... est-il possible de les dissocier ?

### **c. Le lecteur réel, un concept confus**

Il est difficile de dissocier le lecteur du personnage au stade de l'identification. Nous ne pouvons expliquer cet attachement qu'un être réel peut avoir pour l'un des héros fictifs, un attachement qui peut aller jusqu'à pleurer leur malheur et jouir de leur bonheur. Parfois le texte nous suggère des lecteurs multiples et différents : *le lecteur virtuel* notamment, qui est le *destinataire implicite* du texte littéraire, qui joue le rôle du *personnage* et qui assure

---

<sup>218</sup>. ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, *op.cit.*, p.41.

<sup>219</sup>. *Ibid.*, p. 41.

<sup>220</sup>. BARTHES (Roland), « La Mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, *op.cit.*, pp. 65-66.



la communication avec le lecteur réel : « Le lecteur implicite renvoie à la somme des instructions du roman sur la façon dont il doit être lu<sup>221</sup>. » *Le lecteur modèle, le lecteur envisagé* ou *postulé* par l'auteur renvoie aussi au lecteur réel, le lecteur concret qui prend le livre entre ses mains :

Pour Umberto Eco, le texte, de la même manière que l'œuvre d'art, n'est pas un objet clos mais au contraire un objet « ouvert » à l'interprétation du lecteur. Ce dernier doit donc faire preuve de perspicacité pour saisir les non-dits et les présupposés du texte. S'il y parvient, il est alors un « **lecteur-modèle** » parvenant, grâce à ses compétences, à saisir les intentions de l'auteur<sup>222</sup>.

Néanmoins, le lecteur réel n'illustre pas vraiment ce lecteur modèle présupposé par l'auteur, puisqu'il est multiple, il diffère d'une époque à une autre et reste si distant dans le temps et dans l'espace par rapport à l'auteur qu'il ne peut répondre à ses attentes. De plus, le texte littéraire est polysémique, inépuisable, ce qui explique la multitude des interprétations ou des études qu'un seul texte peut avoir :

Le texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel irréductible (et non pas seulement acceptable). Le texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée ; il ne peut relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination. Le pluriel du texte tient, en effet non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent (étymologiquement, le texte est un tissu)<sup>223</sup>.

Dans son roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino met *le lecteur réel* dans une situation aberrante dans la mesure où *le lecteur réel* et *le lecteur fictif* se confondent tous les deux dans un récit constitué de failles, de lacunes, de débuts sans fin qui rendent la lecture impossible. De plus, ce roman a mis à nu la tâche même du lecteur réel qui se trouve cerné par un énoncé indiquant ses moindres mouvements :

Il y a une ligne de partage : d'un côté, ceux qui font les livres ; de l'autre ceux qui les lisent. Je veux continuer à faire partie de ceux qui lisent, et pour cela je fais attention de me tenir toujours en deçà de la ligne. Sinon, le plaisir désintéressé de

---

<sup>221</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.19.

<sup>222</sup>. C.D. Collection Microsoft ® Encarta : « Le Texte » ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation.

<sup>223</sup>. BARTHES (Roland), « De L'œuvre au texte », in *Le Bruissement de la langue*, op.cit., p. 73.

lire n'existe plus, ou du moins il se transforme en quelque chose d'autre, qui n'ai pas ce que je veux moi<sup>224</sup>.

Dans ce passage, nous remarquons que l'auteur, lorsqu'il termine l'écriture de son œuvre, devient le *lecteur réel* de sa propre création. Ses attentes, ne sont que ses ambitions en tant que lecteur réel, car c'est l'œuvre qui reconfigure sa réalité, puisque le texte une fois écrit n'appartient plus à son auteur : « L'auteur une fois éloigné, la prétention de "déchiffrer" un texte devient tout à fait inutile. 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>225</sup>. » Le personnage aussi qui est un actant fictif est souvent confondu avec le lecteur réel qui est une personne réelle.

Chez des romanciers comme Alain Robbe-Grillet, le personnage est indiqué par ses initiales, déraciné et incarné par sa voix, son regard ou ses gestes insignifiants sans pouvoir préciser de qui il s'agit ou de combien de personnes il est question :

Maintenant, A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse. Elle est maintenant retournée vers la porte pour la refermer. Elle est habillée de la robe claire, à col droit, très collante, qu'elle portait au déjeuner. Christiane, une fois de plus, lui a rappelé que les vêtements moins ajustés permettent de mieux supporter la chaleur. Mais A... s'est contentée de sourire : elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup plus chaud, en Afrique par exemple, et s'y était toujours très bien portée<sup>226</sup>.

Ici, le personnage est appelé par ses initiales, limité dans son sourire qui nous plonge dans un passé elliptique et lacunaire qui donne à réfléchir. A... est une femme qui supporte la chaleur, qui a vécu sur d'autres continents, qui sait comment se comporter, mais elle est entourée par une certaine Christiane qui se mêle de sa façon de s'habiller. Le lecteur que nous sommes partage cette image fictive tracée par le narrateur et essaie de redresser le portrait de cette femme, qui tire sa force de ses souvenirs. Nous avons du mal

---

<sup>224</sup>. CALVINO (Italo), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *op.cit.*, p. 105.

<sup>225</sup>. BARTHES (Roland), « La Mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, *op.cit.*, p. 64.

<sup>226</sup>. ROBBE-GRILLET (Alain), *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957, p. 10.

à imaginer A... soumise ou malmenée par son partenaire. Nous voulons transcender le mystère de ce sourire, qui met au défi toutes nos hypothèses de lecture. Nous parlons d'ailleurs, en ce qui concerne le Nouveau roman, de *la mort du personnage classique* au profit d'un *actant anonyme* ou quasi-anonyme qui prend la relève, puisqu'il devient plus important et plus intéressant. L'anonymat est présenté par les sens, par ce passé imprécis et flou qui caractérise souvent le parcours narratif des personnages contemporains. Ou par réduction de son patronyme qui est remplacé par de simples initiales. Comment identifier dans ce cas, les reconfigurations du lecteur réel si les personnages meublent l'espace et ne peuvent le dominer. S'ils sont de simples actants écrasés par l'événement et victimes de leurs propres actes. Désormais, « Le Nouveau roman joue, sur tous les plans sensoriels, de ce que les psychologues d'autrefois appelaient la sensation, la perception, la représentation. Comme un vieux traité de psychologie dont on aurait brouillé les pages<sup>227</sup>. »

En effet, l'écriture exploite la sensibilité sensorielle avant la signification. Le romancier est avant tout un artiste, qui reconstruit un édifice, il n'est plus un conteur. Ce n'est pas seulement le personnage qui change de statut, c'est aussi l'espace et le temps qui cessent de jouer leur rôle ornemental ou décoratif en se métamorphosant en mouvement narratif, en actants capables de modifier le parcours d'une vie ou d'une personne.

En plus, Vincent Jouve, dans son livre *L'Effet personnage dans le roman*, définit le personnage selon trois catégories différentes :

- **le personnage référentiel** qui désigne des signifiés sûrs et immédiatement repérables. Il peut renvoyer au monde préconstruit ou construit par le texte ;

---

<sup>227</sup>. ALBÉRÈS (R. M.), *Littérature horizon 2000*, Albin Michel, Paris, 1974, p. 23.

- **le personnage embrayeur** qui représente *le lecteur* ou *l'auteur*, met en valeur cette interaction implicite qui détermine leur relation et montre la complexité de l'énoncé littéraire ;
- **le personnage-anaphore** unifiant et structurant l'œuvre par un système de renvois, d'appels jouant le rôle de directives ou d'indices susceptibles de mener à bien l'acte de lecture<sup>228</sup>.

Aussi, Vincent Jouve donne d'autres définitions qui peuvent éclairer cette notion de personnage et de lecteur en analysant leurs particularités. Dans son livre déjà cité, Vincent Jouve parle du *lectant*, qui peut être soit un *lectant jouant* soit un *lectant interprétant* du *lisant* et du *lu* :

Le « liseur » est défini comme la part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur ; le « lu » comme l'inconscient du lecteur réagissant aux structures fantastiques du texte ; et le « lectant » comme l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre. La lecture se présente ainsi comme jeu complexe entre trois niveaux de relation au texte<sup>229</sup>.

*Le lectant*, pour Vincent Jouve, représente une image de l'auteur caractérisée par *l'instance narrative*, qui participe à la construction de l'œuvre et par *l'instance intellectuelle*, qui essaye de transmettre un message. Cependant, le lectant est dédoublé puisque nous parlons du *lectant jouant* (qui devine la stratégie de l'auteur) et du *lectant interprétant* (qui essaie de décrypter le sens global de l'œuvre)<sup>230</sup>. *Le lisant* présente le moi fictionnel et résume nos émotions et nos réactions face au texte. Le *lu* est ce vide que nous essayons de combler, pour satisfaire nos pulsions inconscientes<sup>231</sup>. Nous pouvons dire que le lecteur réel est incarné dans l'ensemble de ses représentations. Par conséquent,

<sup>228</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 15.

<sup>229</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture*, op.cit., p. 34.

<sup>230</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 84.

<sup>231</sup>. *Ibid.*, pp. 88-89-90.

il doit analyser et déchiffrer toutes ses formes configuratrices, afin de comprendre sa position ou sa situation au sein du texte lu.

Vincent Jouve conclut que le personnage regroupe une notion plus large renvoyant surtout à l'interaction du *lecteur* avec les figures du roman. Selon lui, le personnage ne vit qu'à travers l'acte de lecture en lui-même, qui lui donne toute son ampleur. Seule la réaction du lecteur, suite à sa réception des personnages et sa compréhension des différents codes qui conditionnent l'analyse, permet la production du sens. À vrai dire, le lecteur subit l'effet du texte et réagit en fonction de l'interaction entre le texte et le lecteur. Néanmoins, la liberté du lecteur est limitée par le texte qui suggère implicitement une lecture codée et structurée d'avance : « l'œuvre se prête à différentes lectures, mais n'autorise pas n'importe quelle lecture<sup>232</sup>. »

Pourtant, le personnage n'est qu'un alibi, un prétexte qui assure l'interaction lecteur/auteur. Le lecteur exerce son refoulement en vivant ses fantasmes à travers sa lecture. Nous pouvons dire que lire résulte des pulsions incarnant cet *horizon d'attente* qui guide, en quelque sorte, les réactions du lecteur face au texte. Le lecteur a toujours quelque chose qui le pousse à lire, à relire un énoncé qui le déroute, l'intéresse ou le perturbe. L'envie d'explorer l'interdit, de frôler la vérité ou la réalité lui donne le courage de pénétrer un texte éclaté et énigmatique. Mais, chaque texte a sa propre réalité et aucun texte ne peut détenir la Réalité. Personnage, lecteur fictif, concret, narrateur, narrataire... le lecteur réel reste un concept confus et polysémique que nous ne pouvons préciser quoique nous fixions la personne réelle qui effectue l'acte de lecture, il n'est pas aussi évident de définir ou de délimiter cette acte en lui-même qui reste aussi compliqué et aussi vaste.

---

<sup>232</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 15.

Ainsi, nous nous demandons pourquoi les théories récentes insistent-elles sur le fait de travailler le texte au niveau de sa réception, si elles ont encore du mal à définir ou à limiter la notion du lecteur réel ? Comment préciser la tâche ou la fonction du lecteur réel ? En quoi consiste son rôle ?

#### **d. Le rôle du lecteur réel**

Selon Umberto Eco, le lecteur réel obéit à un système de relations conversationnelles tracées d'avance par le texte écrit. Dans ce sens, l'interprétation de l'écrit se base sur la capacité du lecteur à décrypter le message et à en saisir les signifiés possibles :

Le lecteur [réel] doit en actualiser le contenu à travers une série complexe de mouvements coopératifs [...] Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme générique, générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre<sup>233</sup> ...

De là, le lecteur réel doit compléter les lacunes qui figurent dans le texte tout en travaillant le non dit. Il ne peut échapper à la pression d'un texte fait de signes surtout lorsqu'ils sont labyrinthiques. Alain Robbe-Grillet explique bien la crise du personnage et au delà, la crise du lecteur au sein des livres contemporains :

Comme il n'y avait pas, dans nos livres, de "personnages", au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y rencontrait pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets et y décrit avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme<sup>234</sup>.

En outre, Umberto Eco, dans son livre *Lector in fabula*, introduit le concept du **lecteur coopérant** en mettant en relief le mécanisme de la coopération interprétative dans les textes narratifs susceptibles de créer un terrain d'entente, de collaboration entre

---

<sup>233</sup>. ECO (Umberto), *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, coll. « Livre de poche/ Biblio -Essais », 1985, pp. 62-65.

<sup>234</sup>. ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1986, p. 116.

l'auteur et le lecteur<sup>235</sup>. Ainsi, la lecture devient un objet de recherche, une quête de savoir. Le texte est une source d'informations à décrypter, et non plus un moyen de distraction. Le rôle du lecteur devient plus compliqué, puisqu'il doit être coopérant, attentif, actif et productif pour mener à bien l'acte narratif. Il s'agit d'un travail de fouille, de reconstruction, de reproduction, de réorganisation, de négociation d'une stratégie de lire ou d'écrire qui montre la difficulté d'approcher un texte littéraire. Nous pouvons dire que la lecture littéraire n'est pas facile à théoriser, puisqu'elle est désormais mise au compte du lecteur réel auquel on a accordé une grande importance dans la production et dans la reconstruction des sens.

Nous avons généralement un ensemble de signes, de stratégies qui conditionnent la lecture d'une œuvre. Le lecteur réel reçoit ces techniques selon son degré d'appréhension et de compréhension de l'énoncé. Il est vrai que l'effet est déterminé par l'énoncé, mais la réception est déterminée par le destinataire. C'est dire que le lecteur réel doit analyser *l'interaction lecteur/personnage, lecteur/texte, lecteur/auteur* dans le texte. Toutefois, aucune interaction ne doit prendre la place d'une autre, parce qu'elles forment un tout cohérent qui explique les particularités thématiques et les exceptions morphologiques de l'œuvre contemporaine : « Enfin, le lecteur se doit de dégager la signification générale que l'auteur a voulu donner à l'œuvre. Pour se faire, il doit non seulement tenir compte des interventions explicites du narrateur, mais aussi de la construction d'ensemble du texte<sup>236</sup>. »

En revanche, dans le Nouveau roman, il est difficile de définir les différents types de lecteurs, comme il est aussi difficile de faire une différence entre le personnage, le lecteur réel et l'auteur, lesquels font souvent l'objet d'une grande confusion, notamment

---

<sup>235</sup>. ECO (Umberto), *Lector in fabula, op.cit.*, p. 7.

<sup>236</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 46.

dans *La Modification* de Butor. D'abord, le personnage comme création romanesque ne peut exister en dehors de la relation texte/lecteur. Le personnage reste un référent emblématique qui épuise la conscience du lecteur réel, car il emprunte ses propriétés au monde de référence du lecteur. Ce dernier est présent dans le texte en tant que *conscience percevante* jouant le rôle de témoin et d'adjuvant pour les figures romanesques<sup>237</sup>. Nous pouvons dire que le personnage, malgré son statut actuel, reste un enjeu qui assure la communication entre le texte et le lecteur réel. L'auteur présente ses idées tout en travaillant le nouveau portrait de ses protagonistes, ou de ses sujets actantiels, sans lesquels l'interaction auteur/lecteur ne peut avoir lieu. L'identité même du personnage n'est que le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant<sup>238</sup>. Ce qui montre le rôle capital attribué au lecteur réel, qui doit non seulement réorganiser une écriture lacunaire et elliptique, mais également compléter et remplir les failles tout en cherchant son identité ou sa présence dans un texte brouillé et multiple. De là, la lecture devient une aventure où les sens se cachent pour mourir en dehors du texte. Les mots, d'ailleurs, ne prennent vie que dans une seconde création ou dans une seconde production faite par le sujet lisant, car :

La lecture d'un texte est marquée dans ce texte, l'écriture se double d'une réflexion critique. Mais que cette lecture et que cette réflexion critiquent viennent à se formuler, à expliciter, à s'inscrire "noir sur blanc", elles seront-elles-mêmes *à lire*, car elles feront dès lors partie de la fiction. Le piège, la tentation, c'est alors la paraphrase. *La lecture* est dans le texte, mais elle n'y est pas écrite ; elle en est l'avenir<sup>239</sup>.

Italo Calvino, dans son roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*<sup>240</sup>, a pris en considération le rôle du lecteur dès le début de son texte, en le mettant dans une situation d'acteur agissant et productif tout en le provoquant ; ce qui détermine le rôle capital de l'auteur qui ne laisse rien au hasard. Il va même jusqu'à avertir son destinataire pour que

---

<sup>237</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 39.

<sup>238</sup>. *Ibid.*, p. 27.

<sup>239</sup>. PIÉGAY-CROS (Nathalie), *Le Lecteur*, *op.cit.*, p. 68.

<sup>240</sup>. CALVINO (Italo), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *op.cit.*, p.19.



celui-ci prenne du recul au cours de sa lecture, sans se laisser déborder par le texte et ses techniques : « Fais attention ; c'est sûrement une technique pour t'impliquer petit à petit dans l'histoire et t'y entraîner sans que tu t'en rendes compte<sup>241</sup>. » Italo Calvino met en garde son lecteur, afin qu'il soit conscient de son acte de lecture, à chaque minute de sa progression dans le texte : « Je laisse des traces à chaque minute que je passe ici<sup>242</sup>. » Italo Calvino ne se contente pas d'avertir ses lecteurs, il ose pénétrer leurs gestes les plus intimes en leur indiquant comment se positionner, en les préparant physiquement et mentalement pour une lecture possible du roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* :

Bien, qu'est ce que tu attends ? Allonge les jambes, pose les pieds sur un coussin, sur deux coussins, sur les bras du canapé, sur les oreilles du fauteuil, sur la table à thé, sur le bureau, le piano, la mappemonde. Mais, d'abord, ôte tes chaussures si tu veux rester les pieds levés ; sinon, remets-les. Mais ne reste pas là, tes chaussures dans une main et le livre dans l'autre<sup>243</sup>.

Ce qui rend ce roman plus intéressant, ce sont les conseils et les directives que Calvino donne à ses lecteurs. Il réussit parfaitement son rôle d'écrivain et de critique en montrant à ses destinataires les pistes à suivre. Ce qui le différencie de Butor : « Pour bien lire, tu dois enregistrer aussi bien "l'effet lourdement" que "l'effet intention cachée" un effet que tu n'es pas encore en mesure (pas plus que moi) de saisir<sup>244</sup>. » Butor ne désigne jamais à ses lecteurs les pistes à suivre. Il travaille son œuvre dans la discrétion, tout en interpellant un lecteur capable de lire jusqu'au bout, une écriture qui lui échappe sans cesse. C'est au lecteur de trouver les signes susceptibles de dévoiler le mystère butorien, avec toutes ses particularités et ses énigmes. Ce qui rend la tâche du *lecteur réel* plus difficile, parfois même impossible.

Avec le Nouveau roman, le lecteur réel est amené à trouver son chemin dans une cité d'impasses. Il doit à tout prix découvrir l'autre face des choses et des mots pour

---

<sup>241</sup>. *Ibid.*, p. 19.

<sup>242</sup>. CALVINO (Italo), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *op.cit.*, p. 21.

<sup>243</sup>. *Ibid.*, p. 10.

<sup>244</sup>. *Ibid.*, p. 25.

désigner sa pensée. Une pensée qui émane de la création auctoriale et non de ses rêves ou de ses songes. Le lecteur est représenté au sein du roman par un lecteur virtuel, un lecteur postulé capable de transcender en partie ses pensées. Le lecteur réel doit trouver un moyen de surmonter les contraintes textuelles. Il doit chercher les pistes susceptibles de déclencher un dialogue équitable avec l'auteur réel. La possibilité d'une communication entre le lecteur réel et l'auteur réel pose problème en raison de l'horizon d'attente désigné par le texte, en raison aussi de *la théorie d'accueil*, qui alimente le lecteur concret et qui peut modifier sa façon d'analyser ou de critiquer une œuvre. L'importance de l'œuvre littéraire réside dans cette possibilité de critiquer, de repenser ou de reproduire le texte. Le savoir qu'un énoncé littéraire véhicule devient un centre de production de sens et une zone de réflexion. Selon Pierre Bayard :

[Lire] un texte littéraire, en tout cas pour un critique, ce n'est pas seulement en parcourir des lieux privilégiés en laissant libre cours à son imagination, c'est aussi les percevoir à travers une certaine théorie d'accueil, qui leur impose une forme extérieure et détermine par là les résultats obtenus. Ici se joue l'autre versant de la lecture critique, à savoir la conceptualisation. Les concepts de la théorie d'accueil influent profondément sur le texte littéraire, en faisant progressivement ressembler les fragments choisis à une partie de cette théorie<sup>245</sup>.

Mais, s'il s'agit d'une lectrice, comment va-t-elle réagir ? Que se passe-t-il si le lecteur réel refuse de marchander, de répondre aux invitations ou aux interpellations de l'auteur ? Comment pouvons-nous parler de la possibilité d'un dialogue entre deux interlocuteurs distants et différents ?

Nous pouvons conclure que le concept du lecteur réel pose problème puisqu'il émane de la narratologie (Gérard Genette) et se développe avec les recherches sociologiques (Escarpit) linguistiques et stylistiques (Riffaterre)... pour essayer de déterminer l'interactionnel ou approcher la réalité extralittéraire qui doit désormais orienter l'acte de lecture surtout avec les théories de la réception du texte (Jauss, Iser..).

---

<sup>245</sup>. BAYARD (Pierre), *Enquête sur Hamlet, Le Dialogue de sourds*, op.cit., p. 61.

Mais avant d'analyser le lecteur réel au sein des écrits de Michel Butor, nous essayerons de définir brièvement le récit de voyage. Nous évoquerons également les voyages qui ont marqué la création butorienne.

## CHAPITRE III – Butor et le récit de voyage

### 1. Le récit de voyage

Nous n'allons pas exposer dans les détails les théories et les perspectives littéraires qui débattent du récit de voyage comme genre, car cela n'est pas l'objectif de notre recherche ; nous nous contenterons de définir sommairement le récit de voyage et ses formes, afin de pouvoir en tirer profit dans notre volet pratique.

Au commencement, les récits de voyage les plus célèbres étaient *imaginaires*, Marco Polo a écrit en 1299, *Le Devisement du monde* en se référant à son voyage authentique en Chine, alors qu'il était en prison : « Né à Venise en 1254, Marco Polo est sûrement l'un des voyageurs les plus connus de la Route de la Soie. Marco Polo est un européen parti aux confins de l'Empire du Milieu, d'où il rapporta les récits d'un voyage qui dura vingt-quatre années de sa vie<sup>246</sup>. » Cependant, Pétrarque peut être considéré comme le premier qui a écrit « un récit de voyage » en 1336 avec son œuvre *L'Ascension du Mont Ventoux* à partir d'un voyage personnel sans but politique ou militaire.<sup>247</sup> Pourtant, on peut admettre dans ce sens, des écrits de géographes ou d'historiens tels qu'Hérodote et Xénophon ; les écrits d'ordre religieux telles *Les Relations* des missionnaires jésuites ; les

---

<sup>246</sup>. «Marco Polo», in <http://marcopolo.mooldoo.com/?f=Life>.

<sup>247</sup>. « Récit de voyage », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit\\_de\\_voyage](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage).

écrits mythiques où le voyage trace le destin de l'homme tel le *Voyage de Saint Brendan* ou l'*Odyssée*<sup>248</sup>.

À partir de la Renaissance, l'invention de l'imprimerie et la diffusion du papier vont aider les Européens à découvrir les côtes d'Afrique puis le monde entier. Par la suite, les voyages devenus plus faciles et moins dangereux, grâce au progrès technique et à l'élévation du niveau de vie, vont participer à l'épanouissement de ce genre de récits :

À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, avec le développement de l'imprimerie, L'Europe atteint à la conscience de l'universel en même temps quelle affirme les valeurs de sa propre civilisations ; les récits de voyage cessent alors d'apparaître comme une documentation spécialisée pour entrer dans la littérature générale. Une abondante production s'offre ainsi à la curiosité des lecteurs et à l'interrogation morale d'un *Las Casas*, d'un Montaigne : près de six cents œuvres sont imprimées en français entre 1481 et 1609. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle se constituent les grandes collections de voyage et les « cosmographies », assorties d'une iconographie. Le XVIII<sup>e</sup> siècle mettra en chantier de nouvelles séries dont la plus célèbre est *L'Histoire générale des voyages* (15 volumes parus entre 1746 et 1759)<sup>249</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> Siècle les philosophes des lumières vont utiliser les récits de voyage comme moyen de faire avancer et de corriger les idées. Citons à titre d'exemples, *Les Lettres Persanes* de Montesquieu (1721) ; *Voyages de Gulliver* de Swift (1726); *Candide* de Voltaire (1759) ; *Supplément de voyage de Bougainville* de Diderot(1772)<sup>250</sup> ...

Au XIX<sup>ème</sup> siècle l'expansion coloniale européenne va favoriser l'écriture relative au voyage surtout journalistique. Notons dans ce cadre les écrits de Chateaubriand, de Lamartine, de Nerval, de Brosses, de Laurence Sterne... :

*Voyage sentimental* de Laurence Sterne (1768) ; *Lettres familiers sur l'Italie* de Brosses (1800) ; *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand (1811); *Voyage en Orient* de Lamartine (1835) ; *Voyage en Orient* de Nerval (1856) décrivent des contrées qui ont le prestige des cultures millénaires et font partager dans leurs récits sentiments et dépaysement authentiques<sup>251</sup>.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>248</sup>. « Récit de voyage-Article/Encyclopédie Larousse », in <http://www.larousse.fr/encyclopédie/litterature>.

<sup>249</sup>. « Récit de voyage-Article/Encyclopédie Larousse », in <http://www.larousse.fr/encyclopédie/litterature>.

<sup>250</sup>. *Ibid.*

<sup>251</sup>. *Ibid.*

Les descriptions de l'Afrique, de l'Océanie, bientôt des régions polaires, se multiplient. Publiés dans une presse à fort tirage (le *Journal des voyageurs*) et dans les collections à prix modique (la *Bibliothèque d'aventure et de voyages*), ces récits deviennent alors une littérature populaire plus soucieuse de pittoresque et de stéréotypes que de qualité d'écriture exactes<sup>252</sup>.

À cette période, Mme de Staël avec son livre *De l'Allemagne* a marqué la littérature française en introduisant le romantisme, une littérature inconnue en France :

Madame de Staël fait avec Benjamin Constant un voyage de plusieurs mois en Allemagne, où elle est reçue dans les cours princières comme un chef d'État. Elle y apprend l'allemand, et rencontre Schiller, Goethe, et tout ce que l'Allemagne compte alors d'artistes. Elle y découvre une littérature inconnue en France, qu'elle fait connaître aux Français avec son ouvrage *De l'Allemagne*.<sup>253</sup>

De plus, Au XX<sup>ème</sup> siècle l'écrivain André Suarès publie en 1932 son *Voyage du Condottiere*, où il raconte son voyage en Italie fait à pied.<sup>254</sup> Mais au XX<sup>ème</sup> siècle on a commencé à s'interroger sur la forme et le contenu du récit de voyage, car « on a longtemps vu dans le récit un simple substitut du voyage. Mais pour le narrateur lui-même, la réalité ne s'établit jamais qu'à l'aide de mots. C'est-à-dire dans une narration qui s'approprie l'espace et, plus encore, qui s'y substitue<sup>255</sup>. »

Le récit de voyage est devenu ainsi, un genre d'écrit particulier qui met en relief une expérience personnelle relative à l'exploration et à la découverte d'un monde nouveau : « Un récit de voyage est un genre littéraire dans lequel l'auteur rend compte d'un ou de voyages, des peuples rencontrés, des émotions ressenties, des choses vues et entendues. »<sup>256</sup> C'est un texte dans lequel l'auteur raconte ce qu'il a vécu et ce qu'il a vu dans un pays : « Ce qui le distingue d'emblée des autres types de récit, c'est le rapport particulier qu'il entretient avec son objet. En effet, il n'existe qu'en fonction du voyage, c'est le voyage qui le fonde, qui lui donne sa raison d'être.<sup>257</sup> » Le récit de voyage est

---

<sup>252</sup>. *Ibid.*

<sup>253</sup>. « Mme. De Staël », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Germaine\\_de\\_Sta%C3%AB1](http://fr.wikipedia.org/wiki/Germaine_de_Sta%C3%AB1).

<sup>254</sup>. « Récit de voyage », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit\\_de\\_voyage\\_op.cit](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage_op.cit).

<sup>255</sup>. « Récit de voyage-Article/Encyclopédie Larousse », *op.cit.*

<sup>256</sup>. « Récit de voyage », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit\\_de\\_voyage\\_op.cit](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage_op.cit).

<sup>257</sup>. « Récit de voyage », in <http://www.cafe.edu/genres/n-voyage.html>.

ouvert sur le monde extérieur, mais favorise le réel à la fiction. Pour écrire l'auteur a besoin d'entrer en contact avec des réalités nouvelles, les découvrir et les explorer « (le récit de voyage est lié à l'inconnu, à l'étranger, à l'inédit); ensuite, il y a le récit, où l'auteur raconte les événements qui ont eu lieu durant son périple, fait un compte rendu de ses explorations, rapporte ses découvertes, bref cherche à faire voir ce qu'il a vu. »<sup>258</sup>

Notons que le récit de voyage doit prendre en compte *l'horizon d'attente* du lecteur qui s'aventure dans une lecture axée sur des données réelles et sur de véritables expériences de voyage. De là, l'auteur s'engage à raconter ce qu'il a vu, ce qu'il a vécu avec objectivité et fidélité. En effet, le lecteur s'attend à une représentation objective d'une vérité afin d'apprendre et de s'instruire à partir de son acte de lecture.

### **a. Une représentation objective d'une vérité**

L'auteur dans le récit de voyage s'engage à transmettre la réalité des choses et des êtres d'une manière objective, car il doit raconter avec exactitude son parcours en le décrivant avec précision: « La description dans le récit de voyage joue un rôle essentiel: elle permet au voyageur de rendre compte de ses observations et ainsi de transmettre son savoir au lecteur. »<sup>259</sup> Pourtant, il s'agit de représenter une réalité nouvelle, étrangère, qui est de l'ordre d'exploration, ce qui favorise aussi la comparaison avec des réalités connues par le lecteur ou l'auteur, afin d'arriver à comprendre le mécanisme du nouveau monde présenté : «Le récit de voyage témoigne donc d'un souci de vérité. Ce qui est dit doit être fidèle à ce qui a été vu. »<sup>260</sup> Il est aussi un moyen d'instruction.

### **b. Un moyen d'instruction**

---

<sup>258</sup>. « Récit de voyage », in <http://www.cafe.edu/genres/n-voyage.html>.

<sup>259</sup>. *Ibid.*

<sup>260</sup>. *Ibid.*

Le récit de voyage a un objectif bien défini, c'est celui d'instruire et de faire découvrir aux lecteurs un monde dont-ils ignorent les détails et le fonctionnement. Pour ce faire l'auteur doit mettre en relief son sens de l'observation et son objectivité, en notant avec précision et honnêteté ce qu'il voit et la relation qu'il entretient avec les êtres, les choses et les espaces rencontrés. Mais, un auteur déforme souvent ce qu'il voit ou ce qu'il raconte, ce qui remet en question ce genre comme moyen de savoir, car : « le voyageur voit le référent nouveau à travers le prisme de sa culture, de ses connaissances. Donc le récit de voyage ne peut pas être absolument objectif et transparent : il comporte toujours une part de subjectivité<sup>261</sup>. »

En plus, tout récit de voyage doit presque être écrit à la première personne. Il doit répondre à **l'horizon d'attente** du lecteur selon lequel l'auteur = le narrateur = le voyageur<sup>262</sup>. Cela veut dire que l'auteur/voyageur fait une sorte de contrat préétabli avec son lecteur où il s'engage à tout lui raconter : son expérience vécue, ses aventures en mélangeant les éléments historiques et en les représentant d'une manière fictive sous l'une des formes que nous allons présenter :

### **c. Les formes du récit de voyage**

Le récit de voyage peut prendre plusieurs formes :

Chronique de la découverte du monde, reflet de l'imaginaire des civilisations et leurs mentalités, les récits de voyage, à la fois œuvres littéraires et documents anthropologiques, ne peuvent donner lieu à un discours unitaire. Établir un recensement est déjà une tâche immense : devant la grande diversité formelle des œuvres<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup>. « Récit de voyage », in <http://www.cafe.edu/genres/n-voyage.html>.

<sup>262</sup>. BORM (Jan), « Clore un récit de voyage », in <http://ebc.perso.worldonline.fr/ebc102.html>.

<sup>263</sup>. « Récit de voyage-Article/Encyclopédie Larousse », in <http://www.larousse.fr/encyclopédie/litterature>.

- ***Epopée*** : long poème racontant une aventure héroïque<sup>264</sup> est la forme la plus ancienne du récit de voyage : « Dans l'Antiquité, les périple des héros mythiques comme Ulysse ont servi de matière à des **épopées**<sup>265</sup>. »
- ***Le carnet de route*** : « Le carnet de voyage est un genre littéraire et plastique qui évoque avant tout le voyage dans son sens large : voyage intérieur, exploration d'une terre inconnue, ou tout autre voyage initiatique autour d'un unique thème pendant une période déterminée. »<sup>266</sup> Le carnet de route propose une lecture éclatée, discontinue et entrecoupée par des dessins, des croquis ou des photos, des textes mal organisés ou dispersés qui accompagnent l'iconique : « C'est un recueil de notes prises sur le vif<sup>267</sup>. »
- ***La chronique*** : « est une relation chronologique des événements<sup>268</sup>. » C'est le fait de noter de temps en temps l'ensemble des événements intéressants ou un événement culminant qui a suscité l'intérêt du voyageur-écrivain.
- ***Le journal*** : lorsque le voyageur-auteur note quotidiennement son vécu dans ses moindres détails mêlant événements et mode de vie, choses intéressantes et banales... Dans ce sens il ne s'agit plus d'une chronique, mais d'un journal de voyage : « La **chronique** est une relation chronologique des événements; elle devient **journal** quand le rythme est quotidien<sup>269</sup>. »
- ***Les correspondances*** : lors de leurs voyages les auteurs peuvent écrire à leurs amis ou à un ami précis auxquels ils racontent leurs soucis, leurs rencontres, leurs trajets, leurs itinéraires et leurs sentiments sous forme de lettres. Ces dernières peuvent faire l'objet d'un récit de voyage inédit et

<sup>264</sup>. *Dictionnaire en ligne*, in <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/epopee/>.

<sup>265</sup>. « Récit de voyage », in <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/communic/voyage.htm>.

<sup>266</sup>. « Le carnet de route », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnet\\_de\\_voyage](http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnet_de_voyage).

<sup>267</sup>. « Récit de voyage », in <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie>, *op.cit.*

<sup>268</sup>. *Ibid.*

<sup>269</sup>. *Ibid.*



intéressant : « Certains auteurs adressent une véritable **correspondance** au cours de leur voyage<sup>270</sup>. »

- **Autobiographie** : l'auteur peut parler de son voyage sous forme autobiographique, car cette expérience fait partie de sa vie comme toutes les expériences vécues depuis sa naissance : « Dans une **autobiographie**, le voyage est pour l'auteur l'occasion d'une découverte de soi-même. L'intérêt de cette introspection prend le pas sur la description des pays visités<sup>271</sup>. »
- **Essai** : Quand le voyage devient un outil ou un moyen pour vérifier ou nier une théorie, il prend la forme d'un essai : « Lorsque le voyage permet d'émettre ou de vérifier une théorie, il prend parfois les allures d'un **essai**<sup>272</sup>. »
- **Le grand reportage** : est une sorte de dérive du récit de voyage, il peut faire l'objet d'un article de journal ou d'une revue. Il a le même but que le récit de voyage seulement il est plus précis, plus concis<sup>273</sup>.

Ainsi le récit de voyage est un genre à part, qui a ses propres règles et ses propres formes. Quelle est la place du voyage dans la vie de Michel Butor et quels sont les voyages qui ont marqué sa carrière et son œuvre ?

## 2. Les voyages de Michel Butor

Le voyage fascine Michel Butor depuis son enfance. Il a joué un grand rôle dans la construction de sa personnalité et dans l'élaboration de ses écrits. Il s'est promené dans les cinq continents et après chaque promenade, il avait des choses à raconter, à dire, mais à sa

---

<sup>270</sup>. *Ibid.*

<sup>271</sup>. « Récit de voyage », in <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie>, *op.cit.*

<sup>272</sup>. *Ibid.*

<sup>273</sup>. « Récit de voyage », in <http://www.cafe.edu/genres/n-voyage.html>, *op.cit.*

manière. Quels sont ces voyages qui ont laissé des traces dans la mémoire et dans les écrits de Michel Butor ?

### **a. La Villetre, souvenirs d'enfance**

Les voyages que Michel Butor faisait pendant les vacances en famille, pour voir sa grand-mère dans un petit village dans le Vexin français qui s'appelle La Villetre, ont marqué sa mémoire et son cœur. D'ailleurs, le travail de son père, employé aux chemins de fer, lui a permis de voyager gratuitement, pourtant au vu du nombre de ses frères et ses sœurs, Butor estime qu'il n'ont pas assez voyagé, malgré les réductions des cartes de voyage offertes et les permis gratuits : « J'étais [dit Butor] dans une famille nombreuse, on était sept enfants, sept frères et sœurs, alors ça fait des frais ! Et je trouvais qu'on ne voyageait pas assez<sup>274</sup>. » Ses voyages de vacances lui ont permis de profiter des paysages et de pratiquer la marche, il pouvait aussi aller un peu plus loin dans un petit village breton : « un petit port breton qui s'appelle Locquirec, à côté de Morlaix<sup>275</sup>. » Loin, mais jamais assez pour satisfaire la curiosité de Michel Butor. Puis l'auteur fit son premier long voyage en Égypte.

### **b. L'Égypte, une passion et une découverte**

---

<sup>274</sup>. GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissement sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *Cybergeog : European journal of Geography, E-Topiques*, mis en ligne le 12 Septembre 2007, pp. 2-3.

<sup>275</sup>. *Ibid*, p. 3.

Le premier long séjour de Michel Butor se déroula en Égypte où il travailla comme professeur de français durant les années cinquante : « 1950 : le professeur licencié Michel Butor accepte d'aller à Minieh (Égypte), loin de toute grande ville, enseigner le français à des jeunes égyptiens<sup>276</sup>. » Il s'est épris de ce pays, passionné par sa culture et par ses monuments : « Mon premier long séjour seul à l'étranger. C'était le voyage en Égypte. Ça a été pour moi décisif. J'ai appris à vivre un peu seul [...] Le pays m'a passionné<sup>277</sup>. » Ainsi Butor fut obligé d'apprendre l'arabe et de la déchiffrer, au moins pour arriver à s'en servir lors de son séjour : « En Égypte je me suis trouvé en relation avec deux écritures remarquables et très différentes de la nôtre : l'arabe que j'ai lentement appris à déchiffrer, car il me fallait connaître quelques mots de la langue courante pour survivre, et les hiéroglyphes de l'Antiquité<sup>278</sup>. »

De plus, son premier long séjour en Égypte fut aussi le lieu d'inspiration où Butor a commencé à écrire son premier roman, *Passage de Milan* : « C'est à Minieh [en Égypte] qu'il conçoit son premier roman, *Passage de Milan*, qui marque son entrée sur la scène littéraire en 1956<sup>279</sup>. » Nous pouvons dire que ce pays a participé à la naissance d'un grand écrivain tel que Butor, lequel affirme dans l'un de ses entretiens que l'Égypte fut une seconde naissance pour lui : « l'Égypte a été pour moi une seconde patrie, et c'est presque une seconde naissance qui a eu lieu pour moi<sup>280</sup>. »

En outre, d'autres écrits vont ressusciter ce premier séjour qui a marqué l'esprit et les sentiments du jeune professeur, tel *Le Génie du lieu* et ses séries :

---

<sup>276</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 46.

<sup>277</sup>. GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *op.cit.*, p. 16

<sup>278</sup>. « Michel Butor, L'Écriture nomade », *Exposition*, in <http://chronique.bnf.fr/archives/septembre 2006>, p.1.

<sup>279</sup>. « Rencontre-débat : " Ecrire sur l'Égypte " avec Michel Butor » in <http://www.cfcc-eg.org/spip.php?article1512>.

<sup>280</sup>. « Michel Butor », in [www.crdp.ac-lyon.fr/IMG/pdf/Livret.pdf](http://www.crdp.ac-lyon.fr/IMG/pdf/Livret.pdf), p. 7.

Pour Butor, *Le Génie du lieu* se manifeste par exemple en Égypte par l'interprétation des pyramides comme un hommage - non seulement du règne éphémère du vivant pour le monde des morts - mais aussi comme une manifestation d'une opposition sociale qui reprend celle de la nature environnante<sup>281</sup>.

Ensuite, c'est un autre long séjour à L'Angleterre qui va changer son parcours créatif.

### c. L'Angleterre, Manchester ou le mal de vivre

C'est en Angleterre que Butor va écrire son second roman *L'Emploi du temps* (Prix Fénéon 1956), inspiré par son séjour à l'université de Manchester entre 1951 et 1952<sup>282</sup>. Butor dut subir le mal de vivre, qui résulte de cette grande différence de climat entre l'Égypte et l'Angleterre, mais il ne pouvait que saisir l'opportunité de devenir lecteur à l'université de Manchester et de publier ainsi ses premiers romans aux éditions de Minuit, par l'intermédiaire de Georges Lambrichs<sup>283</sup>. Ce séjour a permis à Butor de découvrir le monde de la photographie en prenant lui-même des photos et en rencontrant d'autres photographes. Cette passion a orienté ses écrits tout comme elle a modifié sa façon de voir et de représenter les choses : « Après l'Égypte, pendant dix-onze ans, j'ai fait de la photographie et après ça, j'ai complètement arrêté parce que j'ai rencontré des photographes<sup>284</sup>. » Butor a arrêté la photographie dans le but de travailler avec des photographes qu'il trouvait intéressants et non parce qu'il pensait que ces photos étaient

---

<sup>281</sup>. *Ibid.*, p. 12.

<sup>282</sup>. « L'Écriture nomade / Exposition », in [http://www.bnf.fr/documents/dp\\_butor.pdf](http://www.bnf.fr/documents/dp_butor.pdf).

<sup>283</sup>. « Michel Butor », in <http://ladifference.fr/+butor+.html?index=1&titre=B>.

<sup>284</sup>. GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissement sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *op.cit.*, p. 16.

moins importantes ou nulles<sup>285</sup>. Pourtant, Michel Butor a dû encore voyager, cette fois-ci, c'est l'Italie qui sera l'objet de ses inspirations.

#### **d. L'Italie, un lieu mythique**

La première fois que Butor visita l'Italie, il le fit avec son frère et ses amis ; il y revint l'année suivante, mais en compagnie de son frère pour voir uniquement Rome, Naples et la Sicile<sup>286</sup>. Ce sont ces voyages qui vont pousser Butor à revisiter l'Italie et à écrire son troisième roman *La Modification* (Prix Renaudot en 1957). En effet, *La Modification* présente ce voyage d'une ville à une autre ; d'une femme à une autre et d'une écriture à une autre. D'ailleurs, le roman met en scène la ville de Rome, où le narrateur va jusqu'à entreprendre un voyage à l'improviste pour se rendre sur ce lieu mythique. Dans l'un de ses entretiens, Butor explique que pour écrire *La Modification*, il fallait qu'il voyage plusieurs fois à Rome : « Au moment où j'écrivais *La Modification*, je suis allé plusieurs fois à Rome pour mieux rentrer dans mon sujet. [...] J'ai besoin de me plonger dans le lieu même, surtout quand j'ai l'impression qu'il y a quelque chose de nouveau à en dire<sup>287</sup>. » L'Italie n'a jamais cessé d'inspirer Michel Butor. Quelques années plus tard, un ouvrage sera consacré à la place Saint-Marc de Venise, *Description de San Marco*.

Or, le voyage aux États-Unis a aussi, marqué la création butorienne. En quoi cette expérience a-t-elle posé un grand problème pour Butor l'écrivain, au point que celui-ci invente de nouvelles formes littéraires ?

#### **e. Les États-Unis ou l'emprise de la publicité**

---

<sup>285</sup>. *Ibid.*, p. 16.

<sup>286</sup>. « Une géographie de Michel Butor », in <http://www.cultureaconfine.org/web/>.

<sup>287</sup>. « L'Écriture nomade / Exposition », *op.cit.*

En 1960, Butor travailla en Amérique comme professeur de français pendant sept ou huit mois : « Lors de mon premier séjour aux États-Unis, [dit Butor] j'ai d'abord habité à Bryn Mawr College, dans la banlieue de Philadelphie, puis je suis allé faire cours d'été à Middlebury College dans le Vermont<sup>288</sup>. »

Durant son séjour, Butor a pu visiter les cinquante états américains. Il a été influencé par ce monde avancé et surtout par l'emprise de la publicité. Par conséquent, les États-Unis ont toujours présenté pour lui une situation problématique, il savait que la plupart des écrivains visitaient ce pays et dès leur retour, il fallait qu'ils en écrivent quelque chose. Seulement, il trouvait que ces écrits représentaient d'une manière fautive la véritable Amérique, et qu'il devait trouver un autre moyen ou une autre forme pour donner à cet espace sa juste valeur :

Si je publie un truc comme ça [un livre ordinaire comme tous les écrivains qui ont visité l'Amérique], les Américains vont dire :'' Voilà encore un Français qui vient passer quelques mois aux États-Unis et qui croit tout comprendre<sup>289</sup>.'' [Michel Butor ajoute qu'il a essayé de faire parler les Américains eux-mêmes.] D'où toutes ces citations. Ça n'a pas arrangé les choses parce que lorsque le bouquin est paru, il fait un scandale en France, puis aux États-Unis<sup>290</sup>.

Le bouquin dont parle Butor est *Mobile*, publié chez Gallimard en 1962, une œuvre d'une forme insolite et déroutante qui relate l'Amérique dans ses moindres vicissitudes : « Au début, ça a beaucoup choqué les Américains et puis peu à peu, c'est devenu un classique aussi. Ils se sont reconnus et ils se sont dits que c'était une façon de présenter les choses<sup>291</sup>. » Ensuite, d'autres écrits suivront : *Réseau Aérien*, qui fera l'objet d'un essai radiophonique, *Transit*... Néanmoins, Le Japon fascine et intéresse aussi Michel Butor.

## f. Le Japon, La Chine, un art à part

---

<sup>288</sup>. GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *op.cit.*, p. 17.

<sup>289</sup>. GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *op.cit.*, p. 18.

<sup>290</sup>. *Ibid.*, p. 18.

<sup>291</sup>. *Ibid.*, p. 18.

Michel eut initialement la chance d'être invité dans une université de Tokyo pour un trimestre<sup>292</sup>. Suite à ses voyages en Asie, il eut envie d'écrire un livre à la japonaise ; un projet qui n'a pas pu voir le jour, même s'il a été invité, une seconde fois au Japon, dans ce sens. Il a préféré écrire sur l'art japonais, en raison de la difficulté à parler du pays : « La condition était qu'il fallait absolument que je parle de quelque chose de japonais. C'est très difficile de parler du Japon. Je me suis dit que la seule chose dont je pourrais à la rigueur parler, c'est de l'art japonais ancien.<sup>293</sup> »

En effet, l'art japonais a séduit Butor dès son premier voyage, car il lui a consacré des textes entiers et mêmes des expositions qui n'étaient en réalité que le fruit de ses lectures et de ses voyages dans ce pays de rêves : « Lors de mon premier voyage au Japon, j'ai été fasciné par un certain nombre de classiques de l'art japonais qui sont sous formes de rouleaux. Au retour, j'ai imaginé avec des amis des livres sous cette forme. Nous avons aussi fait des éventails<sup>294</sup>. »

En 1993, Butor va pour la première fois en Chine. Fasciné par ce pays aussi beau que mystérieux, il va inventer d'autres écrits qui s'inspirent de cet espace intéressant et énigmatique. Ainsi, *Gyroscope* sera son livre-labyrinthe dédié à la mémoire de ses voyages en Asie<sup>295</sup>.

## **g. L'Australie, un monde de rêves**

Butor a découvert l'Australie pour la première fois en 1968 alors qu'il travaillait comme enseignant de français. Il trouve que ce pays est un monde de rêves et de

---

<sup>292</sup>. *Ibid.*, p. 16.

<sup>293</sup>. GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *op.cit.*, p. 19.

<sup>294</sup>. « Michel Butor, L'Écriture nomade », *Exposition, op.cit.*, p. 1.

<sup>295</sup>. Desoubreaux (Henri), « Petite introduction à une lecture de *Gyroscope* de Michel Butor », *@analyses* [En ligne], Articles.

l'inconscient. Dix ans plus tard, cet espace sera mis en valeur dans des écrits tels que *Génie du lieu Tome III* et *Boomerang* et *Retour du Boomerang*<sup>296</sup> : « Dans *Boomerang*, dans toute la partie sur l'Australie, la notion de non-lieu revient très souvent. [...] un non-lieu, c'est quand on ne sent pas chez soi<sup>297</sup>. »

Dans l'un de ses entretiens Butor déclare que la peinture, les rites et le désert australiens l'ont toujours influencé : « Quant à l'Australie des Aborigènes, si elle ne comportait pas à proprement parler d'écriture, les peintures et les rites la remplaçaient en confrontation avec le désert, désert différent de ceux que j'avais déjà rencontrés en Égypte et dans une bonne partie des États-Unis<sup>298</sup>. »

## **h. L'Afrique, une occasion de voir et d'apprendre**

Butor a exploré surtout l'Afrique méditerranéenne : l'Égypte en premier lieu, le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, mais il eut aussi l'occasion de visiter certains pays d'Afrique noire. Il a découvert ainsi, le Zimbabwe, le Burkina Faso, Addis Abeba, Djibouti et l'Éthiopie... : « Je distingue l'Éthiopie de l'Afrique noire, c'est un pays extraordinairement complexe. J'en avais déjà beaucoup entendu parler<sup>299</sup>. » Pour Butor, l'Afrique était une occasion de voir et d'apprendre : « On a pu voir beaucoup de choses [dit Michel Butor].<sup>300</sup> »

## **i. Autres lieux visités par Butor**

---

<sup>296</sup> . « Michel Butor, L'Écriture nomade », *Exposition, op.cit.*, 10.

<sup>297</sup> . GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *op.cit.*, p.12.

<sup>298</sup> . « Michel Butor, L'Écriture nomade », *Exposition, op.cit.*, p. 1.

<sup>299</sup> . GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *op.cit.*, p. 8.

<sup>300</sup> . *Ibid.*, p. 8.



Paris bien sûr a joué un grand rôle dans la vie de Butor, c'est là où il va écrire *6 810 000 Litres d'eau par seconde, Degrés...* Dans *La Modification* et dans *L'Emploi du temps*, Paris est toujours présente. Ensuite, son séjour à Berlin va lui permettre l'écriture de *Portrait de l'artiste en jeune singe*, un livre autobiographique hors du commun où Butor met en parallèle deux textes aussi contradictoires qu'intéressants. De plus, à Genève, il a fait la connaissance de sa femme, Genève qui lui a inspiré d'autres créations notamment : *Genève dans son changement*<sup>301</sup>. Enfin, la Suisse, la Grèce, la Russie, Canada, le Brésil, le Mexique, le Pérou, Tahiti, Rio de Janeiro, d'autres pays et d'autres villes vont jouer un grand rôle dans la vie de Butor, l'écrivain, l'explorateur des lieux, des êtres et des choses.

Comme nous l'avons pu constater le voyage a toujours servi Michel Butor dans ses écrits, car il présente un élément incontournable dans ses différentes créations. Quant à la seconde partie de notre recherche, nous étudierons l'activité du lecteur réel à la lumière du corpus butorien choisi : *L'Emploi du temps, La Modification, Mobile, 6 810 000 Litres d'eau par seconde et Description de San Marco*.

---

<sup>301</sup>. « Les Liens du monde », in <http://leslignesdumonde.wordpress.com/tag/michel-butor/>.

## **DEUXIÈME PARTIE**

# **LE LECTEUR RÉEL ET LES RÉCITS DE MICHEL BUTOR**

### **ÉTUDE DU CORPUS BUTORIEN**

*« Le livre est essentiel pour moi que tout voyage devient une méditation sur lui. »*

**Michel Butor**

*« En tant que déchiffreur, interprète, le lecteur a très souvent été une synecdoque ou une allégorie de l'intellectuel. Le sujet qui lit fait partie de la construction du personnage de l'intellectuel au sens moderne. Pas seulement comme lettré, mais aussi comme quelqu'un qui affronte le monde dans une relation dans laquelle intervient, en principe, un type spécifique de savoir. La lecture fonctionne comme un modèle général de construction. »*

**Ricardou Piglia**

Dans cette partie, nous analyserons l'activité du lecteur réel, dans la mesure où cette activité manifeste la lecture littéraire dans toutes ses dimensions. Dans le souci de montrer la difficulté de la tâche attribuée au lecteur réel, Butor a inventé des textes qui mettent en question le genre romanesque en lui-même (Récit de voyage dans cette recherche). Nous allons voir comment l'étude, du corpus choisi, présente le travail du lecteur réel et son activité tout au long de son acte de lecture.

Dans un premier temps, nous étudierons les *incipit* ; ce qui illustrera le premier contact avec l'écrit, l'inauguration même d'une communication possible avec l'auteur réel<sup>302</sup>, mais pleine d'obstacles, de contraintes et de périls. L'acte de lecture avec Butor devient une aventure à part et donne à la lecture littéraire d'autres dimensions artistiques. Dans ce cas, est-il possible d'entrer en contact avec l'auteur réel dès *l'incipit* de l'œuvre? Le livre ne serait-il pas son début<sup>303</sup>? Est-ce le cas de Butor ? Butor ne défie-t-il pas toutes les théories ? Comment l'étude des *incipit* butoriens peut-elle illustrer une étape très importante de la lecture littéraire ? Comment les réactions du lecteur réel face aux *incipit* butoriens peuvent-elles déterminer le fait littéraire<sup>304</sup>?

Le deuxième chapitre est un essai qui vise à préciser la nature de la lecture qu'un lecteur réel peut entreprendre lorsqu'il s'agit d'une œuvre littéraire : y a-t-il vraiment une communication entre le lecteur réel et l'auteur réel ? Pouvons-nous parler d'une prise de

---

<sup>302</sup>. «*La difficulté tient d'abord à la terminologie. Auteur, écrivain, homme de lettres, scripteur, porte-plume, locuteur, narrateur...*» Le lecteur réel est l'homme en chair et en os qui a écrit le texte. TROUVE (Alain), *Le Roman de la lecture, Critique de la raison littéraire*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2004, p. 180.

<sup>303</sup>. L'œuvre butorienne travaille son début et joue dès les phrases-seuils sur la réaction du lecteur. Le début nous étonne souvent par ses différences.

<sup>304</sup>. «*Le fait littéraire, selon Riffaterre, ne peut être déterminé sans que soient pris en compte le lecteur et l'ensemble des réactions possibles face au texte.* » PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, GF Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », 2002, p. 18.

contact entre les deux ? D'un échange susceptible d'éclairer l'activité du lecteur réel ? Est-il vrai que la lecture littéraire n'est que le résultat de cette communication supposée entre l'auteur réel et le lecteur réel ?

Le troisième chapitre délimitera les types de lecteurs réels, afin de connaître l'activité respective de chacun d'eux. Si le lecteur réel est naïf, incapable de dépasser le sens littéral d'une œuvre, comment peut-il poursuivre une lecture herméneutique de signes ? Si le lecteur réel est dérouté, déçu, peut-il répondre aux attentes de l'auteur réel et surtout de Butor ? Le lecteur réel artiste (performant) et le lecteur modèle (compétent) sont-ils capables d'interroger et d'appréhender le texte ? De lui donner un élan ou un souffle ? Comment cette multitude de lecteurs peut-elle illustrer la complexité de l'acte de lecture et la particularité de la lecture littéraire ? Quelles sont donc les possibilités de réussir son acte de lecture face au texte butorien et ses contraintes ?

Le quatrième chapitre essayera de montrer le grand écart entre les œuvres butoriennes écrites suite aux voyages de Michel Butor, et le *genre du récit de voyage* tel qu'il est conçu. Nous verrons en quoi se distingue le corpus butorien. Ne représente-t-il pas de nouvelles formes fondatrices d'une future littérature ?

Tout d'abord nous analyserons les incipit choisis. Nous présenterons les hypothèses de lecture qu'un lecteur réel puisse faire, dès son premier contact avec le texte.

## CHAPITRE I - l'incipit butorien et ses contraintes

*L'incipit* désigne les phrases-seuils d'un livre. Il est une véritable zone de communication où le lecteur et l'auteur lient les fils de leur première rencontre. Il joue un rôle culminant dans la production du sens et dans l'intérêt romanesque, en assurant plusieurs fonctions :

- **la fonction informative** qui crée l'effet de réel, surtout lorsque l'écrivain utilise de vrais noms de villes ou de personnes. *L'incipit* de *L'Emploi du temps* peut être considéré comme un incipit date dans la mesure où il contient des indications spatiotemporelles réelles, comme c'est le cas dans cet extrait : « *Cette inscription blanche sur de longs rectangles rouges : 'Bleston Hamilton Station'* »<sup>305</sup> ;
- **la fonction référentielle**, qui situe le texte dans son contexte social, culturel ou historique tout en se référant au vécu du lecteur. *Portrait de l'artiste en jeune singe* contient, des connotations historiques importantes qui essaient d'analyser la couleur du regard qui occupe la pensée du narrateur tout en se référant à des exemples anciens : « *Admirons ici les anciens peintres de portraits. Nul, certes, ne songerait à les accuser de ne pas avoir fait attention à leurs modèles, de ne pas les avoir regardés 'dans les yeux'* »<sup>306</sup> . » ;

---

<sup>305</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1995, p. 9.

<sup>306</sup>. BUTOR (Michel), *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, coll. « nrf », 1967, p. 17.

- **la fonction dramatique**, qui réside dans le fait d'entamer l'action et de mettre en marche le récit ;
- **la fonction séductive ou persuasive** qui se manifeste dans la présence d'*énigmes* illustrées par un blanc sémantique ou un manque événementiel, dans *le pacte de lecture*, qui renvoie au contrat préétabli entre le lecteur et l'auteur. Ce qui peut aller jusqu'à l'interdiction de la lecture ; *l'imprévisibilité*, qui renvoie à l'anticipation de certains événements, au fait d'avancer ou de retarder un événement, ainsi que *la dramatisation immédiate* du récit relatant une histoire qui a déjà commencé participent à la persuasion et à la séduction des lecteurs. *La Modification* met automatiquement le récit en marche et nous oblige ainsi à lire une histoire qui commence au-dehors de notre lecture, car l'action démarre en déclenchant un ensemble d'événements qui se déroule à notre insu :

*Soudain tous les regards se tournent vers la porte que d'un seul coup d'épaule, sans apparence d'effort, ouvre en grand un homme rougeaud, essoufflé, qui a dû monter dans le wagon juste au moment où le train s'ébranlait, qui lance dans le filet une valise bombée, un paquet grossièrement sphérique enveloppé dans un journal et maintenu par une ficelle dépenaillée, puis s'assoit à côté de vous*<sup>307</sup>.

- **La fonction métalinguistique** est la mise en abyme<sup>308</sup> : le narrateur parle de son récit de façon à le résumer. Comme c'est le cas dans *Degrés* où Butor reprend trois fois le même récit ;
- **la fonction émotive** renvoie au destinataire, au narrateur qui doit captiver et charmer le lecteur. Butor essaye toujours de provoquer le lecteur et de le mettre dans une situation embarrassante afin de le pousser à vivre et à repenser son acte de lecture, comme c'est le cas dans *La Modification* : « *Mais maintenant ça y est,*

---

<sup>307</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1990, p. 14.

<sup>308</sup>. Le mot est introduit par André Gide dans son journal, il s'agit d'un procédé illustrant le résumé du récit dans un fait ou dans une conversation entre les personnages.

*c'est fait, vous voilà libre*<sup>309</sup>. » Le lecteur se demande de quelle liberté il s'agit puisqu'il ne peut fuir un voyage imprévu ;

- **la fonction conative** est liée au lecteur qui doit déchiffrer l'énoncé en cherchant le *non-dit*. Dans l'exemple précédent, le lecteur réel peut s'interroger sur cette liberté apparente qui reste un moyen de repenser, de vérifier son acte de lecture ;
- **la fonction phatique** assure la communication entre le destinataire et le destinataire, comme elle sert de contact entre les personnages. Butor n'aime pas perdre le contact avec ses lecteurs et essaie souvent de les secouer, de les interpeller : « *Allons, bon voyage, ne m'oublie pas*<sup>310</sup>. » Il est souhaitable que le lecteur effectue ce voyage modificatif, mais il ne faut pas qu'il oublie que *La Modification* est un *livre-objet*. Un livre qu'il faut analyser en fonction des attentes de son auteur ;
- **la fonction poétique** qui renvoie au message lui-même, aux codes et aux signes utilisés, est intéressante à étudier chez Butor. *Mobile, La Description de San Marco et 6 810 000 litres d'eau par seconde* travaillent la forme du message et transforment la morphologie de l'œuvre classique en jouant sur la position de la page, le signe linguistique, le blanc typographique de façon à attirer l'attention du lecteur qui doit s'interroger sur la présentation du livre avant de s'interroger sur son contenu<sup>311</sup>.

*L'incipit* dépend d'une typologie qui fait qu'un début se distingue d'un autre. Nous parlons notamment de *l'incipit date* qui contient souvent une date précise, de *l'incipit statique ou didactique* qui répond à une saturation informative inaugurale, de *l'incipit*

---

<sup>309</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, p. 84.

<sup>310</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, p. 99.

<sup>311</sup>. BIROUK (Nadia), « *Les Enjeux de l'incipit romanesque* », (Mémoire de Licence /1997), pp. 16-20.



*progressif* qui ne donne pas les informations aux lecteurs d'un seul coup, mais d'une manière progressive. Nous avons également *l'incipit dramatique* qui entame immédiatement le récit et *l'incipit suspensif* qui refuse de commencer l'histoire, de répondre aux questions habituelles : Qui ? Quand ? Comment<sup>312</sup>?

*L'incipit butorien* joue sur plusieurs fonctions à la fois et ne répond à aucune catégorie qui permettrait son classement. Il reste un champ herméneutique de signes et un début contradictoire qui nécessite énormément d'efforts pour saisir ses significations.

L'analyse des *incipit* va nous permettre d'éclairer la difficulté de la lecture littéraire, surtout butorienne, ainsi que le rôle du lecteur réel et ses réactions face à ce genre d'énoncés.

Comment *l'incipit* peut-il faire l'objet d'un véritable contact entre le lecteur et l'auteur réels ? En quoi cela peut-il servir une communication réussie entre le lecteur et l'auteur réels ou être la cause d'un échec total de tout contact possible ? Quels sont les effets que les *incipit* butoriens produisent sur leurs lecteurs, sur les lecteurs réels que nous sommes ?

---

<sup>312</sup>. BIROUK (Nadia), « *Les Enjeux de l'incipit romanesque* », *op.cit.*, pp. 39-41.

# 1. L'incompatibilité des titres

*L'incipit* ne désigne pas seulement les phrases inaugurales d'un livre, il renvoie aussi au *paratexte* : notamment le titre, la maison d'édition, l'épigraphe, l'auteur, la couverture, l'introduction. Ces éléments nous donnent une idée sur le contenu du livre. Le titre par exemple, peut être une véritable entrée qui constitue le point fort d'une prise de contact possible entre le lecteur et l'auteur. Pourtant, les romans butoriens n'obéissent pas à cette règle. Les titres butoriens sont souvent énigmatiques, contradictoires et confus. Le lecteur réel que nous sommes, doit lire et relire le titre de l'œuvre butorienne afin de pouvoir résoudre son énigme. Nous avons remarqué une grande incompatibilité des titres avec le contenu, un refus de commencer le récit, l'impossibilité de déclencher un réel *dialogue* entre le lecteur et l'auteur ainsi que la perte du lecteur dans une atmosphère de confusions et de répétitions labyrinthiques comme c'est le cas dans *L'Emploi du temps* ou dans *La Modification* de Michel Butor.

En effet, *La Modification* est un titre qui met en relief un substantif que nous avons peu l'habitude de rencontrer lors de notre lecture d'un roman. *La Modification* comme titre change les habitudes du lecteur conventionnel qui pouvait connaître le contenu du livre à partir de son titre. Face au titre, le lecteur réel essaye de deviner les thèmes possibles d'un tel roman. Étonné par un titre imprévisible, il se précipite pour lire le début du livre qui le met immédiatement au cœur du sujet sans qu'il puisse se rendre compte de son rôle. Hormis le nouveau statut du lecteur réel qui doit dorénavant assumer son acte de lecture, rien n'a changé en ce qui concerne Léon Delmont, le personnage essentiel du roman, lequel n'arrive pas à modifier sa vie malgré ses tentatives réitérées.

L'incompatibilité apparente du titre avec le contenu cache la modification d'une écriture nouvelle dans la mesure où elle se base sur une coopération implicite entre le lecteur réel et l'auteur réel qui doivent collaborer ensemble à la production du sens. L'écriture est aussi nébuleuse puisqu'elle joue sur un énoncé lacunaire voire labyrinthique, qui implique le lecteur réel et le pousse à participer à la production et à la construction du sens :

*Allez-y vous aussi ; ce livre qui vous embarrasse, enfoncez-le dans votre poche et quittez ce compartiment ; ce n'est pas que vous avez vraiment faim puisque vous avez déjà bu un café tout à l'heure ; ce n'est même pas seulement la routine puisque vous êtes dans un autre train que celui dont vous avez l'habitude, puisque vous subissez un autre horaire, non, cela fait partie de vos décisions, c'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu<sup>313</sup>.*

Dès le début de son roman, Butor nous met au défi de pouvoir explorer un nouvel énoncé. Nous n'avons pas vraiment le choix, car ou bien nous allons obéir jusqu'au bout aux modifications cruciales d'une écriture qui contredit le roman balzacien en créant son propre mécanisme ; ou bien nous devons quitter cette lecture qui refuse de coopérer avec des lecteurs paresseux, incapables d'assumer leur acte de lecture. Si l'un de nous, lecteurs réels, est inapte à comprendre ce nouveau mécanisme d'une écriture qui veut se tracer autrement la réalité, il n'a qu'à céder la place à un lecteur qui peut, au moins, supporter les déceptions ou l'inquiétude d'une telle écriture : « *Alors pourquoi cette crispation de vos nerfs, cette inquiétude qui gêne la circulation de votre sang ? Pourquoi n'êtes-vous pas déjà mieux délassé<sup>314</sup> ?* » L'incipit du roman montre du doigt le lecteur réel en le culpabilisant, en le menant par le bout du nez dans une histoire qui devient aussitôt la

---

<sup>313</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 21.

<sup>314</sup>. *Ibid.*, p. 24.

sienne : « **Vous** avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de **votre** épaule droite **vous** essayez de pousser un peu plus le panneau coulissant<sup>315</sup> ... »

Ces indices énonciatifs sont les marques conversationnelles illustrant cette communication possible entre l'auteur et le lecteur du roman. Si le lecteur réel est capable de s'identifier à lui et de s'approprier le texte, il sera capable de le réécrire et de le reproduire par la suite. Il pourra également établir une sorte de communication ou de contact avec l'émetteur de l'énoncé, dans la mesure où la deuxième personne du pluriel « **vous** » suppose la présence d'un énonciateur qui lui adresse la parole et qui essaie d'entrer en contact avec lui.

Dans son roman *L'Emploi du temps*, Butor joue sur l'ambiguïté du titre. *L'Emploi du temps* est un titre nébuleux puisqu'il nous pousse à croire que le roman sera organisé, que le personnage fera preuve de rigueur ou qu'il peut s'agir d'une prise de notes qui obéit à un emploi du temps précis et qui défie toute erreur. La lecture du roman va nous surprendre, en tant que lecteurs réels, par le manque de logique, par des événements itératifs qui demeurent lacunaires et inachevés. Jacques Revel, le personnage du roman, passe son temps à réécrire son vécu dans un style hésitant, lacunaire, elliptique et labyrinthique. Il finit – tout simplement – par se perdre.

Le titre est loin d'illustrer le désordre qui règne au sein du livre, le temps est aussi anarchique que l'écriture ; le lecteur réel est complètement déçu par un roman à failles qu'il faut pallier et compléter, voire réécrire. La confusion du texte en lui-même nous pose problème et nous met dans une situation de détresse et d'embarras. Les hypothèses de lecture que nous avons pu faire suite à notre lecture du titre « *L'Emploi du temps* » ne tiennent plus, dans la mesure où le texte ne répond pas à nos attentes qui ne correspondent

---

<sup>315</sup>. *Ibid.*, p. 7.

pas au titre et à ses significations. Un emploi du temps suppose la maîtrise du temps et la bonne gestion de ses projets en fonction de ses capacités, de sa disponibilité et de son travail. Notre héros ne tient pas les choses en main et n'arrive même pas à se contrôler. Comment pourra-t-il suivre un emploi du temps ou le préparer ? C'est la carte de Bleston qui inaugure le roman pour donner libre cours aux délires d'un homme incapable d'écrire son journal intime. Le lecteur réel est étonné devant un récit qui commence mal, puisqu'il se trouve face à la rigidité d'un énoncé *épistolaire* qui bouleverse ses calculs :

*Vendredi 2 mai.*

*J'ai arraché ma valise et je me suis mis à marcher sur le sol nouveau, dans cet air étranger, au milieu des trains immobiles. L'employé a fermé la grille et s'en est allé. J'avais faim, mais, dans le grand hall, les mots « bar », « restaurant », s'étaient étalés au-dessus de rideaux de fer baissés. Voulant fumer, j'ai fouillé dans la poche de mon veston, mais le paquet de gauloises était vide, et il n'y avait rien d'autre. Pourtant c'était là que je croyais avoir rangé, quelques instants plus tôt, quelques heures plus tôt, je ne savais déjà plus, la lettre du directeur de Matthews and Sons qui me donnait l'adresse de l'hôtel où ma chambre était réservée.*

*Je l'avais relue dans le train une dernière fois, il était donc impossible qu'elle fût dans ma valise, puisque je n'avais pas ouvert celle-ci de tout le trajet ; mais après avoir cherché en vain dans mes vêtements, il a fallu que je vérifie, que je glisse ma main entre mes chemises, en vain<sup>316</sup>.*

Le personnage essentiel ne tire nullement profit de ses lectures itératives, il a perdu sa lettre de recommandation, qui doit lui servir à beaucoup de choses. Il ne se rappelle plus où il a pu la mettre, et apparaît comme une personne insouciant, négligente, mal organisée, et qui rate des lectures qui devaient être pratiques. Ce personnage fait une entrée timide dans le récit malgré cette carte qui devait l'aider à se localiser, à se trouver. Le lecteur se méfie de cet *Emploi du temps* qui sera écrit par un être aussi déconcerté que Jacques Revel, mais il doit poursuivre sa lecture à la recherche d'un autre emploi du temps.

*Dans L'Emploi du temps*, il s'agit d'une ville vivante, une ville dévastatrice qui hante Jacques Revel et l'oriente. Nous avons une grande difficulté à suivre son parcours

---

<sup>316</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1995, p. 12.

narratif, car il est modifié en fonction de ses sensations face à Bleston. Jacques Revel nous met dans une situation d'attente et de détresse chaque fois qu'il réécrit les pages de son journal. Pour mettre de l'ordre dans son écrit, Jacques Revel revient sur les événements précédents qui perturbent ainsi l'ordre établi que nous avons pu suivre lors de notre lecture en tant que lecteurs réels :

*C'est pourquoi je me vois contraint d'interrompre l'ordre que je suivais depuis un mois dans mon récit, mêlant régulièrement chaque semaine aux souvenirs de novembre des notations sur les événements en cours, l'ordre que je suivais depuis ce lundi soir où j'avais introduit au milieu des pages relatant le lointain automne un compte-rendu de la soirée de la veille, au milieu de ces pages dans lesquelles je m'efforçais, pour mener à bien ce labour d'éclaircissement et de fouille, justement d'épouser le plus fidèlement possible la simple succession des jours anciens, le compte rendu de la soirée de dimanche 1<sup>er</sup>, chez les Bailey, au cours de laquelle était réapparu entre les mains d'Ann l'exemplaire du Meurtre de Bleston que lui avait prêté si longtemps auparavant, après l'avoir prêté à James, cet exemplaire que j'avais remplacé par celui-ci se trouve maintenant sur le coin gauche de ma table, le cherchant longtemps, ce livre épuisé, dans les librairies d'occasion de Chapel Street, derrière l'Ancienne Cathédrale<sup>317</sup>.*

Nous ne pouvons pénétrer un énoncé qui se corrige et s'efface tout le temps. Même dans ses lectures personnelles, Jacques Revel retrouve Bleston et ne peut échapper à son spectre. Tout semble le faire revenir au point de départ ce qui nous entrave, en tant que lecteurs réels, et nous empêche d'avancer dans cette écriture labyrinthique tel est le cas de *Description de San Marco*.

*Description de San Marco* est un autre livre qui met le lecteur réel dans un état de choc à cause de son titre incompatible avec ses attentes et les hypothèses de lectures faites dans ce sens. Le lecteur attend la description d'une personne ou le portrait d'un homme nommé San Marco. En aucun cas, il ne peut imaginer qu'un monument ou une place historique puissent faire l'objet d'un roman. Reléguer le personnage au second plan et mettre en relief un espace, semble une chose illogique, parce que la littérature a glorifié depuis toujours, les humains sans trop s'attarder sur leurs performances architecturales.

---

<sup>317</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, *op.cit.*, p. 173.

LA FAÇADE, ainsi s'intitule le premier chapitre. LA FAÇADE est un autre titre imprévisible, aussi glacial qu'ornemental. Un titre qui change les habitudes du lecteur traditionnel envisageant la description d'un héros idéal pour tomber dans la description morte d'une façade. Pourtant, au lieu d'attaquer la description, l'auteur préfère donner les impressions des visiteurs tout en décrivant l'effet qu'un tel lieu produit sur eux et le plaisir qu'un tel monument leur procure :

*Ah ! – La gondola, gondola ! Oh ! – Grazie ! Il faut absolument que je lui rapporte un très joli cadeau de Venise ; pensez-vous qu'un collier comme celui-ci lui ferait plaisir<sup>318</sup>?...*

Etonné par un incipit dramatique qui commence au milieu de foules, de dialogues fragmentaires, de bruits et de cris, le lecteur est obligé de continuer sa lecture afin de sortir de cette impasse. Cependant, il sera victime d'une écriture labyrinthique et insensée qui donne beaucoup d'importance à l'information biblique et aux murmures des visiteurs d'un lieu sacré, irrésistible sans accorder le moindre intérêt au narrateur ou au personnage :

*La place toujours hantée par ce murmure, par cette circulation de bavardage, même lorsqu'elle est vide, en plein hiver, au petit matin (dans cette solitude grise et pluvieuse, un fantôme de foule hante les dalles et les vitres), par ce pépiement, à la fois si loin de la basilique, et pourtant constamment, secrètement orienté, influencé par elle, absorbé par elle, imbibé<sup>319</sup>.*

Le lecteur doit assumer les conséquences de l'acte de lecture. Il doit essayer de trouver son itinéraire au milieu de cette foule, au milieu de ces murmures qui l'empêchent de lire correctement son texte. Le lecteur réel sent ce dérangement, ce bruissement qui brise sa lecture. Pris dans le piège du pacte préétabli, il ne peut reculer devant une écriture qui le ridiculise ou qui met son intimité en dérision, surtout lorsqu'il doit s'imaginer pris en photo en pleine lecture :

---

<sup>318</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Gallimard, coll. « nrf », 1963, p. 10.

<sup>319</sup>. *Ibid.*, p. 12.

- Ah ! – Monsieur ! Monsieur ! Voudriez-vous une jolie photographie<sup>320</sup>?

Néanmoins, le lecteur réel est porté dans ce mouvement de voix, de commentaires, de murmures, d'Histoire. Il doit chercher le moyen de trouver une place, un lieu, un rôle dans un roman qui semble le négliger et le marginaliser. Ainsi, le lecteur réel est surpris par un écrit qui fait l'éloge d'un espace sans donner aucune valeur au personnage. C'est également le cas de *6 810 000 litres d'eau par seconde* où Butor met en scène un autre espace.

*6 810 000 litres d'eau par seconde* est un titre qui donne à réfléchir parce que nous nous demandons quelle est la raison de l'utilisation de cet intitulé mathématique, quantitatif, vide de toute sensation littéraire ou émotionnelle. Nous avons l'impression qu'il s'agit d'une étude scientifique ou le résultat d'une expérience, d'un calcul. Nous nous précipitons dans la lecture du texte pour avoir plus d'informations mais dès les phrases-seuils du livre, nous sentons une grande déception, voire un choc dû au texte, qui propose plusieurs pistes de lecture et met en relief un système polyphonique où les voix se mêlent et les voies se multiplient. Le lecteur va se rendre compte que les Chutes de Niagara sont le plateau qui met en scène une suite indéterminée de personnes, qui essayent de dire quelques choses, mais qui n'arrivent pas à s'exprimer convenablement.

Il s'agit dorénavant de l'étude d'une suite de monuments qui prennent le rôle essentiel dans une narration. À titre d'exemple, dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Butor parle d'un *monument liquide*. Dans *Description de San Marco*, il s'agit d'un *monument solide*. Ce jeu sur l'espace ou cette mise en valeur du lieu, vise à bouleverser le lecteur qui ne peut échapper à la pression atmosphérique butorienne. Une pression qui nous met dans une situation déroutante, puisque nous sentons notre impuissance, notre

---

<sup>320</sup>. *Ibid.*, p. 11.



faiblesse et notre défaite devant un texte qui nous dépasse et qui nous efface en tant que lecteurs conscients de leur acte de lecture, des lecteurs prêts pour relever un tel défi. Un autre titre déroutant celui de *Mobile*.

*Mobile* peut faire allusion aux *Mobiles* d'Alexander Calder, dans la mesure où ce peintre et sculpteur américain, « met au point les grands principes de son art et invente, en particulier, son concept de la sculpture en mouvement<sup>321</sup>. » C'est ce que Butor essaye de faire en écrivant un texte labyrinthique qui se caractérise par sa mutation et son mouvement perpétuels. Le lecteur pris par la magie du titre essaie de trouver un sens au mot mobile qui met automatiquement son esprit en marche. En effet, la mobilité est l'une des caractéristiques de l'écriture contemporaine, le lecteur pense que Butor saura l'exploiter pour donner à ce livre une nouvelle parure. Mais Butor veut représenter ce mouvement qui nous échappe. Il veut relater par écrit ce voyage à travers les États d'un pays aussi réputé et aussi méconnu. Toutefois, le jeu sur la typographie du texte incitera le lecteur à changer la position du livre pour pouvoir le lire, puisqu'il est écrit sous la forme d'un bloc-notes. Ce qui constitue le premier pas vers la mobilité du geste et de l'œil. Il s'agit d'un texte écrit à l'envers sous forme de notes précédées d'un croquis présentant la carte des États-Unis, ce qui est différent des textes classiques. Cependant ce qui nous captive le plus, est ce blanc lacunaire et mystérieux qui nous guide dans une aventure graphique représentant autrement le texte littéraire.

*Mobile*, c'est d'abord le mot « **mobile** » indiquant le titre et sa présence dérisoire qui renvoie à la morphologie des paragraphes qui semblent se fuir les uns les autres ; à cette agitation d'un lecteur étonné par une position nouvelle adaptée par un écrit littéraire. Ce mouvement suscite la curiosité ou le sourire chez le sujet lisant. Un roman surprise qui ne cesse d'émerveiller ou de ridiculiser le lecteur réel qui découvre l'Amérique, ses

---

<sup>321</sup>. «ALEXANDER (Calder) », in <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-calder>.

habitants, ses drames et son Histoire dans une nouvelle représentation. Cette dernière joue sur l'imprévisible à tous les niveaux :

*nuit noire à CORDOUE, ALABAMA, le profond sud, nuit noire à CORDOUE, ALASKA, l'extrême Nord, l'extrême proximité de l'effroyable, l'abominable, l'inimaginable pays où il est déjà lundi tandis qu'ici il est encore dimanche, fascinant pays sinistre avec ses envols de satellites inattendus, le pays des cauchemars qui vous poursuivent toute la nuit, et insinuent entre vos pensées du jour, malgré tous vos efforts<sup>322</sup> ...*

D'abord, la forme de l'écrit met en question toute configuration traditionnelle. Ensuite, la disposition des pages ainsi que le travail typographique minutieux nous rappellent le côté artificiel ou matériel d'une œuvre composée de différents fragments qui proviennent d'un groupement de textes aussi hétérogènes. Enfin, Butor nous propose une lecture déconcertée d'un ensemble d'énoncés retouchés, réorganisés et recollés pour relater l'Amérique avec ses contraintes, son histoire, ses défauts et ses particularités. Une Amérique noire, sinistre. Une Amérique de déceptions et de cauchemars. Il s'agit d'un voyage surprenant dont Butor est le guide, sauf qu'ici le lecteur ne peut suivre ce passage brusque d'un Etat à un autre, car cette nouvelle façon de présenter les états américains, leur flore et leur faune en mettant à l'envers un livre où tout semble renversé, nous pose problème en tant que lecteurs réels, et nous pousse à repenser notre acte de lecture. Renverser une œuvre, c'est vouloir renverser le système narratif. C'est cette envie de présenter autrement la réalité. Cela veut dire que nous devons, à notre tour, faire face à cette nouvelle manière d'écrire afin de renouveler notre méthode et notre façon d'approcher le texte littéraire. Nous ne pouvons que nous poser la question sur la raison de cette déformation de l'œuvre classique, sur l'importance artistique d'un livre composé de morceaux recollés, sur la valeur d'un *incipit-choc* qui met notre acte de lecture au défi et qui nous dépouille de nos armes archaïques. Nous nous trouvons sans défense dans un

---

<sup>322</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962, pp. 13-14.

nouveau champ de bataille dont nous ignorons absolument tout. Nous nous demandons dans ce cas, quelle est la fonction de l'incipit butorien ?

## 2. L'incipit butorien quelle fonction ?

Généralement, les *incipit* ont une fonction précise qui relève, plus ou moins, de leur typologie, mais *l'incipit* butorien présente une véritable contrainte, puisqu'il est écrit de manière à susciter l'intérêt et la curiosité du lecteur réel. Ce dernier doit multiplier ses efforts pour pouvoir pénétrer l'énoncé butorien. À vrai dire, *l'incipit butorien* nous échappe souvent. Il nous met dans une situation d'attente et de confusion, car nous ne pouvons préciser son rôle dans notre aventure de lecteurs. Il puise son énergie dans l'imagination et la culture abondantes de Michel Butor, à un tel point que nous nous demandons s'il s'agit bien d'une œuvre littéraire. Mais *l'incipit butorien* a un grand effet sur le destinataire qui dépasse toutes les fonctions qu'un *incipit* ordinaire peut jouer. Premièrement, il est souvent imprévisible. Deuxièmement, il s'agit, généralement, d'un choc que nous devons absorber pour pouvoir continuer notre lecture. Troisièmement, chaque œuvre butorienne se distingue par son titre, par son contenu et surtout par son *incipit*.

Ainsi, le lecteur réel qui se trouve dans une atmosphère énigmatique et nébuleuse, se met sur le champ à chercher une issue pour sortir de cet état de choc ou de vertige dû à ce début imprévisible que la lecture de *l'incipit* butorien peut provoquer, comme c'est le cas dans *La Modification* ou dans *L'Emploi du temps*. Butor cherche souvent à donner au début romanesque un poids et un effet en exploitant cette curiosité arbitraire<sup>323</sup> qui peut

---

<sup>323</sup>. La curiosité naïve, candide du lecteur qui ne peut lui servir à grand-chose.

mener un lecteur à lire un écrit butorien. Il joue sur les titres et leur structure en provoquant ce sentiment de confusion, de déroute chez les lecteurs qui essayent de trouver un lien sémantique entre le texte et son titre. Reprendre certaines explications est parfois nécessaire, pour saisir l'itératif et pour éclairer l'énigmatique dans la création des écrits butoriens.

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de réfléchir sur les titres et leur choix dans la mesure où rien n'est gratuit dans le roman butorien et où le titre est un champ herméneutique de signes. Il est une source inépuisable de sens et une manière d'entrer en contact avec les destinataires, étant donné que chaque texte déclenche une multitude d'hypothèses de lecture qui pousse le lecteur à réfléchir sur le contenu d'un livre qui ne répond pas uniquement aux attentes insinuées par son titre. L'activité du lecteur réel débute dès l'achat du livre et se concrétise par la lecture du titre et son interprétation, par la lecture de *l'incipit* et ses interprétations ; comme il est nécessaire de se demander quelle est la fonction de ce système introductif et quelle est son importance dans la production et dans l'élaboration du sens d'un texte. Nous pouvons analyser ainsi l'effet produit sur le lecteur réel, afin de montrer les particularités de *l'incipit* butorien.

### **a. *L'Emploi du temps* ou la destruction du temps**

*L'Emploi du temps* est une autre création butorienne qui se distingue par l'originalité d'écrire un roman sous la forme d'un journal intime spéculaire et itératif. Jacques Revel est un personnage indécis, inapte à réécrire son propre vécu et incapable de s'adapter à son séjour à Bleston. Pourtant, il est le personnage choisi pour écrire ce journal.

Le lecteur réel, que nous sommes, ne peut saisir le sens d'un titre<sup>324</sup> comme *L'Emploi du temps*, qui ne représente pas la nature journalistique du texte.

À vrai dire, l'imprévisible et l'énigme se retrouvent dès la manipulation du livre : une carte ouvre le roman, comme si l'auteur voulait nous dire qu'il fallait absolument nous en servir si nous voulions trouver notre chemin au sein du texte. Le lecteur sait depuis le début que nous serons égarés dans un texte qui perd ses traces, et que l'utilisation de la carte sera nécessaire pour se localiser dans un texte qui brouille les pistes. La carte géographique reste un support inattendu qui ouvre le roman et que nous n'avons pas l'habitude de voir lors de notre lecture d'une œuvre littéraire. Un autre titre nous captive par ses lettres en majuscule : « ENTRÉE ». Nous avons du mal à comprendre la signification d'un tel titre : est-ce l'entrée dans l'œuvre ? Est-ce l'entrée perturbée de Jacques Revel à Bleston ? L'entrée s'affiche comme un panneau signalétique déroutant qui nous met dans une situation confuse. ENTRÉE est un titre qui arrête nos regards et retarde notre lecture. *L'Emploi du temps*, titre ambigu, nous pousse à réfléchir sur les significations possibles de l'emploi envisagé ; nous sommes étonnés devant la présence d'une carte insensée, qui contredit l'ensemble de nos hypothèses de lecture faites à la suite de notre lecture du titre du roman et de l'intitulé « Entrée » qui, au lieu d'éclairer cette séquence inaugurale, la complique. Nous nous demandons s'il s'agit de l'entrée difficile du personnage à Bleston, cette entrée qui a perturbé l'ensemble de son séjour, et qui a provoqué cette écriture journalistique confuse et désorganisée. Quel est le statut de ces phrases-seuils qui montrent l'effroi d'une personne et sa solitude face à l'inconnu, face à un lieu qui lui est étranger ? :

*Jeudi 1<sup>er</sup> mai.*

*Les lueurs se sont multipliées. C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée,*

---

<sup>324</sup>. Voir le chapitre précédent.

*lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence, dans ce coin de compartiment où j'étais seul*<sup>325</sup> ...

Le lecteur est également seul face à un texte en mouvement échappant à son titre, fuyant son contenu, il doit mettre en œuvre tous ses dons et ses connaissances afin d'affronter ce changement perpétuel :

*C'est maintenant que commence la véritable recherche ; car je ne me contenterai pas de cette abréviation vague, je ne me laisserai pas frustrer de ce passé dont je sais bien qu'il n'est pas vide, puisque je mesure la distance qui me sépare de celui que j'étais en arrivant, non seulement mon enfoncement, mon égarement, mon aveuglement, mais aussi mon enrichissement sur certains plans, mes progrès dans la connaissance de cette ville et de ses habitants, de son horreur et de ses moments de beauté ; car il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre, afin de les sauver avant qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce grand marais de poussière grasse, reconquérir pied à pied mes propres terrains sur les prèles qui les ont envahis et les camouflent, sur les eaux mousseuses qui les pourrissent et les empêchent de reproduire autre chose que cette végétation friable et charbonneuse*<sup>326</sup>.

Nous ressentons le malaise de Jacques Revel face à Bleston. Comment pourra-t-il écrire correctement un journal intime qui nécessite de telle précision? Un être si confus, car il ne peut se débarrasser de sa haine envers Bleston et ses végétations charbonneuses qui se mêlent à ses écrits. Chaque fois qu'il décide de mettre de l'ordre dans ses idées, il se perd dans un labyrinthe sans issue. Embarrassé par la carte qui retarde sa lecture de l'incipit et par le second titre « L'ENTRÉE » qui marque le commencement d'une œuvre où le personnage essentiel est incapable de débiter sa narration ou d'écrire son journal, le lecteur réel peut sentir cette hésitation d'un roman en construction où les travaux de finition ne seront jamais achevés. La vraie entrée se manifeste dans cette nouvelle façon de commencer une narration. L'incipit nous expose à un énoncé brouillé qui représente un personnage incapable de se trouver dans un texte qui devait préciser avec exactitude sa situation.

---

<sup>325</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1956, p. 9.

<sup>326</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., pp. 46-47.

De plus, Jacques Revel ne peut écrire un véritable journal intime puisqu'il est obsédé par Bleston et ses inconvénients, parce qu'il écrit en fonction de ses mauvaises réactions et de ses fausses impressions face à ce lieu :

*Dans ce coin de compartiment où j'étais seul, face à la marche, près de la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de la lumière insuffisante qui bruinaît du plafonnier sali, lorsque la trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures presque sans répit, s'est encore une fois relâchée, défaite<sup>327</sup>.*

Le personnage essentiel déclare sa défaite avant même de mettre les pieds à Bleston. À travers les vitres de son compartiment, il ne voit que le paysage reconstruit par la pluie. Un paysage terne, sans soleil, qui le travaille de l'intérieur et qui le pousse à juger une ville à partir de ses apparences. Ce qui va le mettre sous pression et ce qui va perturber son écriture journalière : *« J'ai bien essayé de tenir compte de cette mise en garde, de me défendre, mais pas assez : la gigantesque sorcellerie insidieuse de Bleston m'a envahi et envoûté, m'a égaré loin de moi-même dans un désert de fumées<sup>328</sup>. »* Le narrateur est dans une confusion totale causée par ses sentiments brouillés et instables vis-à-vis de Bleston. C'est pour cela qu'il essaye de nous décrire son drame, de nous faire partager ses maux et ses contraintes dans un style ambigu et elliptique. *L'incipit* retrace déjà cette déroute, ce trouble psychique dont souffre notre héros. Jacques Revel réécrit son vécu, afin de le comprendre, afin d'arriver à le concevoir et à l'accepter, mais il a échoué puisqu'il est illogique. Jacques Revel n'est qu'un faible qui n'a pas pu contrôler sa peur de Bleston : *« Je m'en souviens, j'ai été soudain pris de peur (et j'étais perspicace : c'était bien ce genre de folie que j'appréhendais, cet obscurcissement de moi-même), j'ai été envahi, toute une longue seconde, de l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir<sup>329</sup>. »*

---

<sup>327</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 9.

<sup>328</sup>. *Ibid.*, p. 37.

<sup>329</sup>. *Ibid.*, p. 11.

Les phrases-seuils de ce roman anticipent sur les événements qui viendront par la suite, car elles signalent *la défaite* de Jacques Revel face à Bleston, face à lui-même. Il ne pourra jamais saisir l'occasion de s'adapter et de vivre dans une ville ennemie. Ce récit nous bouscule dans une fausse route qui ne mène nulle part. En effet, au cours de notre lecture de cette œuvre, nous allons faire des efforts énormes pour reconstituer les composantes du journal de Jacques Revel, pour constater que c'est une perte de temps. Revel corrige sans arrêt le contenu de son journal qui reste elliptique, voire illogique, comme c'est le cas dans cet extrait :

*Mercredi 28 mai.*

*Perpétuellement sollicité par des événements plus récents qui proclament leur importance (la rencontre de Rose Bailey par exemple, ou celle de Georges Burton, ou même la découverte enfin de cette chambre où j'écris aujourd'hui, mercredi 28 mai), et qui commencent à former comme des caillots très opaques dans la brume des sept mois, j'ai besoin d'un véritable courage pour passer outre, pour reprendre mon récit à l'endroit où je l'ai laissé, c'est-à-dire, pour l'instant, à ce déjeuner chez les Jenkins, le troisième samedi d'octobre...*<sup>330</sup>

Le lecteur réel est obligé de lire, de relire un journal insensé, troué et lacunaire, car il a affaire à un récit itératif et inachevé, à une suite d'événements sans fin que le narrateur doit réorganiser, travailler, reconstruire, retrancher, changer, se rappeler et reproduire :

*Lundi 19 mai.*

*C'est maintenant que commence la véritable recherche ; car tous les événements que j'ai enregistrés jusqu'ici, clairs, intacts, datés sans méprise possible de ces sept premiers jours bien différenciés qui forment une période bien détachée, un prélude, mon arrivée, l'époque antérieure au 8 octobre, où pour la première fois, j'ai abordé la roue de la semaine chez Matthews and Sons en même temps que tous mes compagnons de salle, où j'ai commencé à tourner, attaché à cette meule, qui ce matin comme tous les lundis à neuf heures*<sup>331</sup>.

Les dates indiquées au haut de la page sont toujours inadéquates avec le contenu du texte écrit, qui devrait préciser le fait qui a marqué la date et non le contredire. C'est le cas dans l'extrait précédent où nous avons une page journalière relative au lundi 19 mai, mais

---

<sup>330</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 6.

<sup>331</sup>. *Ibid.*, p. 45.



son contenu précise les faits relatifs au 8 octobre. Le lecteur réel est dérangé par cette incohérence temporelle et par ce parcours narratif troublé et dérisoire<sup>332</sup> qui perturbent ses connaissances sur l'écriture d'un journal intime.

Ainsi, le lecteur réel se trouve dans un énoncé en perpétuel changement, un texte intense et flexible qu'il doit sans cesse compléter, analyser et interpréter. Nous constatons alors, que notre travail était une perte de temps et qu'il faut le refaire sans tarder, tant le narrateur a toujours quelque chose à ajouter, à préciser ou à corriger :

*Je ne sais plus dans quel des trois restaurants tout proches de Matthews and Sons, j'ai déjeuné ce 8 octobre, si ç'a été au Burlington dans Tower Street, en compagnie de Slade, de Moseley, ou de James Jenkins, au White, dans White Street<sup>333</sup>.*

Le narrateur est incapable de noter les événements convenablement. Il se trompe sur les moindres détails et nous oblige à corriger à chaque fois un fait ou un cadre spatiotemporel relatif à un événement précis. Un journal intime anarchique qui dérange et perturbe notre lecture, laquelle reste sous l'influence d'un écrit en perpétuelle mutation. Nous ne pouvons compter sur la justesse et l'exactitude d'un événement puisque notre narrateur a toujours quelque chose à ajouter, à supprimer ou à préciser, ce qui provoque un énorme écart entre l'auteur et le lecteur réels. Cela nous pousse, en tant que lecteurs réels, à penser à renoncer à une telle lecture :

*J'ai été envahi, toute une longue seconde, de l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir ; mais un immense fossé me séparait désormais des événements de la matinée et des visages qui m'étaient les plus familiers, un fossé qui s'était démesurément agrandi tandis que je le franchissais, de telle sorte que je n'en percevais plus les profondeurs et que son autre rive, incroyablement lointaine...<sup>334</sup>*

---

<sup>332</sup>. Puisque nous avons affaire à un type instable qui essaye d'écrire un journal intime qui devait être aussi précis et aussi concis.

<sup>333</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 47.

<sup>334</sup>. *Ibid.*, p. 11.

*L'Emploi du temps* est un énoncé qui transforme nos habitudes et teste nos préacquis dans la mesure où notre rôle n'est plus la lecture simple et naïve, mais une lecture consciente d'elle-même. Butor, dans son œuvre, veut faire de nous des auteurs-narrateurs-personnages qui doivent s'identifier au personnage, vivre ses passions, ses sensations et ses réactions tout en prenant leurs distances pour pouvoir interpréter, produire leur propre texte en disant ce que l'énoncé n'a pas pu dire. En effet, il convient de dire la réalité que le texte cherche à représenter loin de la Réalité dans sa notion la plus large. Si nous pouvons faire ce travail, cela veut dire que nous sommes sur la bonne voie et que certainement nous parviendrons à comprendre notre nouveau statut au sein d'un texte qui nous responsabilise de notre acte de lecture. Un texte qui nous procure un nouveau rôle dans la production et dans l'élaboration du sens. *L'Emploi du temps* peut dans ce cas, renvoyer à l'utilité de mettre sur son emploi du temps une stratégie à suivre, des mesures à prendre pour lire comme il se doit un texte littéraire : « *J'ai été mis en garde, je me suis défendu ; si je n'avais tant résisté, j'aurais été incapable d'entreprendre cette narration*<sup>335</sup>. »

L'incipit butorien travaille sur les sens possibles, sur les sens à venir que le lecteur réel doit découvrir au fur et à mesure de son acte de lecture. Ce refus apparent de commencer, cette manière de relater la réalité mettent en relief un système narratif rénové, qui nécessite une nouvelle stratégie de lecture. Chaque lecteur doit désormais s'adapter aux modifications perpétuelles d'un énoncé qui n'obéit à aucune théorie préalable. Le lecteur réel doit se débrouiller pour réécrire et reconstruire le sens du texte littéraire. Comment pourra-t-il tenir face à *La Modification* ?

## **b. La modification de *La Modification***

---

<sup>335</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 47.

*La Modification* est un livre-objet qui utilise comme décor le compartiment d'un train où un voyageur prend son temps pour repenser sa vie. L'objet mis en valeur ici est ce compartiment, qui sera l'espace où les événements auront lieu. L'étonnant est que le lecteur réel va découvrir l'intrigue au fur et à mesure du mouvement des wagons et en fonction de la pensée du personnage. Ce roman nous captive par l'usage de la deuxième personne du pluriel ; « **vous** », dont Butor lui-même nous explique la signification dans ce passage :

Les romans sont habituellement écrits à la troisième ou à la première personne, et nous savons bien que le choix de l'une de ces formes n'est nullement indifférent ; ce n'est pas tout à fait la même chose qui peut nous être racontée dans l'un ou l'autre cas, et surtout notre situation de lecteur par rapport à ce qu'on nous dit est transformée. [...] Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait : il donnerait son témoignage. Mais il s'agit de lui y arracher, soit par ce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement<sup>336</sup>.

Nous, lecteurs réels, habitués aux romans classiques écrits à la troisième personne et à la première personne du singulier, nous avons du mal à accepter un tel emploi. Nous ne pouvons adhérer à une telle histoire où nous sentons que nous sommes concernés, accusés, menés à participer au déroulement du récit et à faire l'événement. Notre situation au sein du texte est confuse. Un dérangement sérieux perturbe notre acte de lecture dans la mesure où le personnage essentiel est incapable de raconter sa propre histoire puisqu'il emploie un pronom personnel différent, qui le met à l'écart et qui nous introduit automatiquement au cœur de l'action :

***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, puis, **votre** valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, **votre** valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, **vous** l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez **vos** muscles et **vos** tendons*

---

<sup>336</sup>. BUTOR (Michel), *Œuvres complètes de Michel Butor II*, Répertoire I, La Différence, « Sous la direction de Mireille Calle-Gruber », Paris, 2006. pp. 415-419.

*se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais, dans votre épaule aussi, dans la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins*<sup>337</sup>.

« **Vous** » ainsi que les pronoms possessifs « **votre, vos..** » qui répondent à l'emploi grammatical utilisé, nous rendent responsable de notre acte de lecture et nous poussent à réfléchir, à notre situation au sein du texte. Nous nous trouvons dans le compartiment d'un train pour participer à une aventure imprévue. Ce « **vous** » nous oblige à nous identifier à Léon Delmont, à emprunter son corps et son esprit, à jouer son rôle jusqu'au bout. Le « **Vous** » montre que le héros du roman a du mal à s'approprier son histoire. Ce qui veut dire que nous devons adhérer à la production du sens. « **Vous** » nous pousse à faire preuve de recul puisque nous ne pouvons rester dans la peau d'une personne qui nous est étrangère. Désormais, nous devons modifier notre conduite et retravailler notre position dans le récit. Léon Delmont ne connaît pas vraiment son histoire, il a une grande difficulté à raconter son récit d'où l'emploi de la deuxième personne du pluriel : Léon Delmont essaye de regrouper les fils intriqués d'un récit éclaté qui semble lui échapper. Il voyage à l'improviste sans aucune préparation, sans réfléchir. L'emploi du pronom « **je** » doit être associé à la présence d'un personnage sûr de lui, d'un personnage qui a le pouvoir de saisir son acte narratif, mais ce n'est pas le cas de Léon Delmont. Léon Delmont et son histoire ne sont qu'un prétexte pour réviser nos connaissances et pour revoir nos outils. Le « **Vous** » transforme notre situation et renverse les statuts. Nous ne sommes plus des simples lecteurs, mais des personnages actifs qui jouent l'action, des actants agissants qui modifient les choses, des auteurs-producteurs qui collaborent à la construction du récit. *La Modification* vient modifier notre façon de lire et de penser notre acte de lecture, il nous incite à reproduire l'énoncé lu et non à le répéter, à changer notre activité et nos habitudes. Nous devons nous imprégner du parcours narratif de Léon Delmont tout en révisant ses attitudes, ses erreurs, ses caprices pour réécrire un autre texte qui rectifie et corrige le

---

<sup>337</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 7.

premier. Notre lecture doit être une lecture critique qui mettra sous la loupe les comportements de Léon Delmont. De là, l'emploi du « **vous** » est une stratégie qui vise à représenter la situation du lecteur réel dans un texte qui lui est inhabituel ; un texte qui le ridiculise, qu'il l'implique dans une histoire d'adultère et le défie en annonçant déjà sa défaite, sa déroute et son embarras : «*Vos paupières, vous avez du mal à les tenir ouvertes, votre tête à la redresser ; vous voudriez vous enfoncer dans l'encoignure, y creuser avec votre épaule un trou inconfortable, mais votre dos se tord en vain, puis il est pris par la secousse et le remuement*<sup>338</sup>.» Le lecteur réel sent cet inconfort qui accompagne sa lecture de *La Modification*. Il est surpris par ce texte fatigant, dès le commencement, qui le pousse à réviser ses connaissances et à changer ses habitudes. L'histoire du roman ne sera que la tentative d'un homme qui essaie de modifier sa vie, une tentative qui va échouer suite aux événements subis par Léon Delmont ; un anti-héros, incapable de changer, de prendre une véritable décision malgré ses nombreux trajets pour Rome, un homme qui sera émerveillé par cette ville dont il est toujours amoureux. Dans ce sens, le lecteur réel va découvrir que le roman met le doigt sur la modification que nous devons faire nous-mêmes, dans le but de réussir notre lecture, et que la modification que Léon Delmont cherche à réaliser n'est qu'un alibi.

En effet, le « **vous** » cache cette prise de conscience de soi que le langage peut nous procurer. Le lecteur réel se cherche à travers l'acte de lecture. Il s'imprègne de cette atmosphère pour trouver un sens à un incipit ambigu qui modifie ses attentes et change ses habitudes. Le lecteur réel est inquiet devant un énoncé qui le conduit à douter de ses capacités, à affronter un récit qui le met au cœur des événements. Il doit s'arracher à sa conception habituelle de la lecture pour pouvoir saisir les particularités des textes modernes qui cherchent à tracer leur propre itinéraire. Dès les phrases-seuils, le lecteur réel est mis à l'épreuve, il est chargé de compléter les failles et les lacunes d'un récit qui le

---

<sup>338</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 12.

vouvoie et le pousse à agir, à jouer un nouveau rôle. Ce dernier consiste à réécrire sa propre histoire, son propre texte, à produire ce que le texte n'a pas pu dire, à se débarrasser de son *ancienne valise* et à entamer une nouvelle recherche afin de renouveler ses bagages. Désormais, il lui faut de nouveaux outils pour interpréter et analyser un texte flexible : «*Vous n'avez pas encore réussi à vous réveiller complètement malgré ce nouveau café...*<sup>339</sup> » Le lecteur réel doit rester attentif et vigilant pour parvenir à suivre le mouvement d'un énoncé en perpétuel changement. Ce texte polyvalent demande un effort constant pour en saisir les particularités et les insinuations. Le lecteur réel doit faire des efforts pour garder les yeux fixés sur un énoncé en continuelle mutation :

*Il fait effort pour garder les yeux fixés sur les lignes agitées par le mouvement du wagon, pour aller vite dans sa lecture mais sans rien laisser échapper d'important, un crayon dans sa main droite, marquant de temps en temps une croix dans la marge, parce que ce texte doit lui servir à préparer quelque chose*<sup>340</sup>.

C'est dire que ce texte doit nous servir à préparer notre nouvel itinéraire de lecteur tout en modifiant nos habitudes conventionnelles qui ne peuvent plus nous venir en aide.

Nous devons *réchauffer* nos mains, car il faut se préparer à affronter les labyrinthes interminables d'un texte sans issue. *La Modification* met fin à la lecture traditionnelle et déclenche le mouvement du Nouveau roman dans ses manifestations les plus importantes. Cela passe notamment par l'emploi de ce nouveau pronom personnel « **vous** », et cette nouvelle manière de raconter un événement en responsabilisant le lecteur réel dans l'acte de lecture. Dans ce jeu conversationnel qui se base sur cette nouvelle instance narrative, « **vous** », nous devons nous trouver un rôle et une place convenables, car dès le début de ce roman nous constatons que nous avons un statut, voire un rôle à jouer et que notre présence au sein du récit n'est pas fortuite :

---

<sup>339</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>340</sup>. *Ibid.*, p. 49.

*Ce voyage devait être une libération, un rajeunissement, un grand nettoyage de votre corps et de votre tête ; ne devriez-vous pas ressentir déjà les bienfaits et l'exaltation ? Quelle est cette lassitude qui vous tient, vous diriez presque ce malaise ? Est-ce la fatigue*<sup>341</sup> ?

Dans ce sens, l'inauguration a un grand effet sur le lecteur. Elle trace sa stratégie de lecture et détermine sa manière d'agir puisqu'elle l'implique dans le récit. *L'incipit* du roman joue sur la réaction du lecteur réel, qui doit entrer en contact, malgré lui, avec le narrateur-auteur. Ce qui déclenche une sorte de tension, de pression qui le pousse à subir la frustration de l'acte de lecture et du pacte préétabli. Ainsi, l'incipit de *La Modification* est suspensif, persuasif, dramatique. Il remplit également plusieurs fonctions à la fois et cause une grande déception au lecteur réel, dans la mesure où ce dernier fait des efforts énormes pour comprendre cette nouvelle manière de commencer un roman, puis constate qu'il ne peut pas aboutir à grand-chose : « *Vous transpirez. Votre visage, juste à la hauteur du miroir, tremble à l'intérieur du cadre à cause du mouvement du train*<sup>342</sup>. » Le lecteur réel fait énormément d'efforts, mais en pure perte. Butor semble lui dire : « *Vous transpirez !* » Allons, courage ! Ce n'est que le début !

### **c. L'énigme de la création dans *Mobile***

*Mobile* est un livre ou un roman choc ; d'emblée, la couverture nous fascine par ses couleurs chaudes et exotiques où le rouge et le vert jouent sur le vide ou le blanc d'une page qui met en relief le nom de l'auteur et le titre du roman tout en soulignant la maison d'édition.

La première page nous présente quelques informations biographiques sur Butor et sa carrière littéraire. En dépit de ces indications biographiques habituelles, nous avons

---

<sup>341</sup>. *Ibid.*, p. 23.

<sup>342</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, p. 23.

quelques passages qui nous révèlent certaines énigmes concernant la pensée butorienne et sa visée :

*Pour Michel Butor (né en 1926) « le roman est le laboratoire du récit », « le domaine phénoménologique par excellence où en étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ». On discerne en effet dans son œuvre une recherche toujours renouvelée et approfondie, avec des dominantes comme celles des séries temporelles superposées<sup>343</sup>.*

Ces remarques critiques donnent aux lecteurs réels une idée de la nature et de l'objectif des écrits butoriens. Certes, la phrase « *Le roman est le laboratoire du récit* » est aussi célèbre que *le jardin mythique* de Voltaire, mais elle reste un énoncé qui se discute puisqu'il explique la manière dont Butor analyse, compose et combine les événements représentant la réalité comme elle peut apparaître. Nous avons donc d'autres définitions relatives au roman contemporain : un *laboratoire du récit*, le lieu par excellence où nous pouvons étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître. Butor trouve qu'il faut absolument chercher d'autres formes susceptibles de présenter la réalité avec sa pesanteur, sans masque. La littérature traditionnelle ne peut exprimer la réalité contemporaine avec ses inventions, ses agitations et sa rapidité. Un récit peut actuellement se dérouler dans un mail transmis et le lieu peut être cet ordinateur qui communique sons, images et sentiments... Le bal, la cour, les jardins labyrinthiques deviennent des endroits ridicules qui ne relatent plus cette époque robotique où les gens vont bientôt oublier qu'ils sont des êtres humains. Le roman est le seul genre capable de jouer sur l'ensemble des dimensions narratives qui peuvent présenter la réalité telle qu'elle est vécue par les individus. Cette page semble un avertissement pour le lecteur ordinaire<sup>344</sup>, afin qu'il puisse comprendre la disposition du texte représenté comme un carnet de notes. En effet, les pages suivantes nous perturbent par leurs lignes horizontales, écrites sous forme de bloc-

---

<sup>343</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 6.

<sup>344</sup>. Nous voulons dire par lecteur ordinaire, le lecteur qui a pris l'habitude de lire les œuvres classiques et qui ne peut s'adapter facilement à cette nouvelle littérature qui trace ses propres règles et exige d'autres types de lecteurs.



notes. Nous avons l'impression que nous faisons fausse route, surtout avec la présence d'une carte des États-Unis et d'une dédicace aussi ambiguë que la carte en elle-même : *À la mémoire de Jackson Pollock* ; ce qui montre l'intérêt que Butor porte à la peinture rénovée de Jackson Pollock, et que faute d'être peintre, il essayera peut-être de dessiner un tableau de l'Amérique avec les mots tels sont les tableaux de Pollock: « "Un critique a écrit que mes tableaux n'avaient ni commencement ni fin. Il ne l'entendait pas comme un compliment, or c'en était un. C'était même un beau compliment. Seulement il ne le savait pas". Dit Jackson Pollock.<sup>345</sup> »

L'*incipit* de ce roman est un véritable puzzle dans la mesure où le lecteur est mis dans une situation confuse où il doit recoller et reconstituer les morceaux d'un texte éclaté. Butor a travaillé sur un ensemble d'énoncés différents, mais il a si bien réussi leur assemblage que nous avons du mal à croire qu'il s'agit d'un texte rassemblé et collé.

Ainsi, le lecteur réel est pris dans le piège d'une écriture qui s'affiche telle quelle et ne peut se libérer de ce poids, de cette pression d'un auteur puissant conscient de ses actes. L'écriture le guide à travers une suite de notes interminables sans issue en modifiant complètement sa conception de la lecture littéraire, comme c'est le cas dans cet extrait :

*déjà vingt et une heures à  
RANDOLPH, temps oriental.  
Tu t'endors ?*

*RANDOLPH.*

*Le procès de Susana Martin, Salem, le 29 juin 1692 :  
« JERVIS RING témoigna que 7 ans à peu près auparavant,  
**Il était souvent oppressé grièvement dans la Nuit, mais ne voyait  
Personne qui le troublât ; jusqu'au moment où enfin, reposent parfaitement  
Eveillé, il vit à clairement SUSANA MARTIN s'approcher de lui. Elle vint à lui et  
violemment le mordit au Doigt ; au point que la Marque de la morsure est  
aujourd'hui, longtemps après, encore visible...**<sup>346</sup> »*

---

<sup>345</sup>. « Biographie de Jackson Pollock », in <http://www.moreeuw.com/histoire-art/jackson-pollock.htm>.

<sup>346</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 478.

*Mobile* nous suggère une visite gratuite des États-Unis avec son Histoire, ses erreurs, sa cruauté et sa force mystérieuse : « ...*l'extrême proximité de l'effroyable, l'abominable, l'inimaginable pays*<sup>347</sup>. » Ainsi Butor qualifie l'Amérique, en nous divulguant dans un style ironique et mordant le vrai visage d'un pays qui se veut unique et sublime.

L'incipit de ce roman nous bouleverse par son sujet. Nous n'avons pas l'habitude de lire toute une œuvre sur un pays, sur ses composantes et sur sa morphologie. Le lecteur réel sombre dans un récit sans début ni fin. Il avance en tâtonnant pour trouver son chemin dans une écriture composée qui joue sur son ignorance accablante et sur son inexpérience : « *Ce sont souvent de petites choses vues, entendues, senties, qui créent les impressions les plus durables*<sup>348</sup>. » Le livre, en effet, n'est qu'une présentation de petites choses que nous devons sentir, entendre et voir pour que nous puissions retrouver notre chemin en tant que lecteurs réels, afin de réaliser notre acte de lecture :

*... Il faudra que je me taise devant mes collègues et mes patrons. Ils penseraient que...Ils me soupçonneraient de... J'ai une femme et des enfants ; ils dorment, ils rêvent ; je vois qu'elle sourit, les choses s'arrangent dans son rêve, c'est une heureuse nuit ; si seulement je pouvais dormir ; si seulement...*<sup>349</sup>

Ce passage semble résumer notre situation anxieuse au sein d'un texte qui nous relègue au second plan et nous met à l'écart en jouant sur nos émotions, nos connaissances et notre position face à un texte éclaté, troué qui présente un pays dans sa complexité et dans sa pluralité. Nous ne pouvons échapper à la pression d'un énoncé qui nous met au sein du texte. L'emploi du « je » nous entraîne immédiatement dans une histoire de famille et peut, très bien, éveiller en nous les sentiments les plus profonds en tant que parents. Le lecteur réel est dérangé par ces instances narratives (« Ils », « j'ai », « Je ») qui se faufilent

---

<sup>347</sup>. *Ibid.*, p. 14.

<sup>348</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 15.

<sup>349</sup>. *Ibid.*, p. 250.

devant ses yeux sans préciser qui parle. La répétition du verbe dormir (« *ils dorment* » ; « *si seulement je pouvais dormir...* ») et cette manière de susciter les rêves, le sourire, nous poussent à souhaiter fuir ce texte qui nous tourmente et nous dérouté par ses interpellations.

#### **d. Description de San Marco ou le lieu réinventé**

Ce roman se distingue par son titre en majuscules : *DESCRIPTION DE SAN MARCO*. Cette écriture donne du poids à chaque mot et donne à *l'incipit* du roman une force, une présence graphique et thématique. Un *incipit* qui délimite son sujet et le précise à partir du titre. Il s'agit bien d'une description, le lecteur réel ne peut se tromper à ce sujet. Pourtant, nous nous demandons s'il est question d'un roman et, si c'était le cas, où est la place de la narration dans une *histoire* intitulée déjà *DESCRIPTION*. Le lecteur s'attend à une histoire mettant en évidence le portrait d'une personne nommé San Marco, comme c'est le cas dans les romans classiques. Nous pouvons même faire allusion à *La Princesse de Clèves* et à ses connotations psychologiques, puisque nous éprouvons l'envie de retrouver nos anciens héros et de les projeter dans nos lectures envisagées. Le début de *Description de San Marco* nous place dans une situation déroutante, nous sommes déçus par la description d'un monument qui s'affiche telle quelle. Nous sommes déçus surtout par le titre inattendu du premier chapitre, encore en majuscules : *LA FAÇADE*<sup>350</sup>. Le lecteur réel imagine sur le champ la description d'une façade mais les pages suivantes révèlent la structure binaire d'un double énoncé mettant la voix des gens, leurs impressions, leurs exclamations et leurs intentions en relief : « *Ah ! –La gondola, gondola ! Ah ! – Grazie !*<sup>351</sup>... » Le narrateur nous invite à partager ses intentions, à sentir

---

<sup>350</sup>. Voir aussi l'analyse des titres déjà faite.

<sup>351</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Gallimard, coll. « nrf », 1963, p. 10.

ce lieu distant de la fiction, qui nous sépare de notre lieu et de notre temps réels, relatifs à notre acte de lecture<sup>352</sup> :

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque ; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit<sup>353</sup>.

Butor veut que son lecteur fasse la différence entre la fiction, qui reste une représentation de la réalité qui ne peut relater la réalité dans sa totalité, et la réalité absolue. La fiction est un simple voyage dans les mots qui nous transporte dans un autre univers sans nous éloigner de notre espace réel. Ce dernier est le lieu de la lecture qui diffère de celui du récit. Le lecteur réel doit être capable de les distinguer pour pouvoir réfléchir à son acte de lecture, car Butor nous pousse à imaginer cette atmosphère de foule, cette joie ou ce plaisir de visiter un endroit et de vouloir conserver l'instant en achetant un cadeau ou un souvenir enregistrant cette expérience unique : « – *Regardez ce collier de perles oranges.* » (p.23) L'hypothèse d'un roman psychologique s'éloigne à la faveur d'une DESCRIPTION abondante d'un lieu qui s'affiche tel quel, sans complications :

Ce « Volume », 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 dépayser. Cet autre lieu ne m'intéresse, ne peut s'installer, que dans la mesure où je me trouve ne me satisfait pas. Je m'y ennue, c'est la lecture qui me permet de n'en pas sortir en chair et en os. Le lieu romanesque est donc particularisation d'un « ailleurs » complémentaire du réel où il est évoqué<sup>354</sup>.

Le lieu romanesque nous dépayse dans la mesure où il devient, à peu près, le nôtre. Mais l'intérêt que nous lui accordons ne peut nous satisfaire. Le lieu romanesque complète notre réel et présente cet ailleurs qui nous est inaccessible.

---

<sup>352</sup>. Voir aussi le chapitre précédent.

<sup>353</sup>. BUTOR (Michel), *Œuvres complètes de Michel Butor II*, Répertoire 1, La Différence, « Sous la direction de Mireille Calle-Gruber », Paris, 2006, p. 400.

<sup>354</sup>. *Ibid.*, p. 400.

Dès les phrases-seuils du livre, le lecteur réel se trouve au cœur des événements, au milieu des gens, entouré de leurs regards, de leurs mouvements et même du bruit de leur pas :

*Les gens qui coulent comme un flot, les groupes qui se font et se défont, les plus pressés se traçant un chemin parmi les autres, les fatigués cherchant une place, s'écroulant en s'épongeant, en s'éventant, se détendant, souriant, allongeant leurs jambes, se précipitant pour serrer la main à une vieille connaissance, l'invitant, lui faisant apprécier leurs achats et leurs découvertes. Le murmure de tout cela, le bruit des pas, les heurts des instruments quand ils ne jouent pas, le lointain bruit de l'eau et des bateaux, les tintements des verres, les claquements des bannières, les froissements des étoffes, le crissement des chaises et des tables de métal traînées sur le dallage<sup>355</sup>...*

Le lecteur réel est placé automatiquement dans l'espace de la fiction, ce qui l'oblige à s'imprégner du mouvement du texte en imaginant à travers la lecture cet espace houleux et la présence flagrante de cette foule délirante, qui n'arrive pas à contrôler ses émotions : « *Vous voyez où est la calle larga di San Marco*<sup>356</sup>? » Le livre essaye de donner une réalité au lieu décrit. Il lui procure une vie et un mouvement : « – *Je viens de Constantinople*<sup>357</sup>. » Le lecteur réel, à son tour, doit retrouver cette distance entre le lieu de la fiction et son lieu réel afin de sentir cette traversée du texte, cette découverte de soi qui passe par la découverte de l'Autre. Cela veut dire que le lieu de la fiction nous traverse afin de nous aider à voir clair, à comprendre notre rôle au sein d'un livre qui nous déroute et nous reconfigure dans des représentations vocales éparpillées tout au long du texte :

« – *Comment dit-on je t'aime en italien ? – Regarde. – La brume. – So nice ! – Vous la connaissiez ? – Prego. – Monsieur ! ...*<sup>358</sup> »

L'auteur met l'accent sur l'ouïe et l'œil du lecteur réel, obligé de travailler ses sens pour comprendre un texte hanté par le murmure de la foule et par la présence humaine. Le

---

<sup>355</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 11.

<sup>356</sup>. *Ibid.*, p. 33.

<sup>357</sup>. *Ibid.*, p. 60.

<sup>358</sup>. *Ibid.*, p. 101.

lecteur doit écouter et voir à travers une description dynamique en perpétuel changement : il ne suffit plus de lire, il faut activer son imagination pour arriver à représenter la place et ses caractéristiques, rien que dans son esprit, pour parvenir à sentir la magie et la particularité d'un tel endroit : « *La place est toujours hantée par ce murmure, par cette circulation de bavardage, même lorsqu'elle est vide*<sup>359</sup>. » Le lecteur réel ressent ce dialogue sous-entendu, déclenché dès l'ouverture du roman. Cependant, il ne peut participer à cette conversation implicite. Le lecteur réel *ordinaire*, n'a ni le courage ni le talent nécessaire, pour entrer dans un dialogue tracé d'avance par l'auteur qui est conscient des difficultés de son récepteur et de sa situation délicate. En effet, il est dans un lieu où il n'a pas choisi d'être. Il perçoit cette distance qui le sépare de l'auteur du texte, car cette présence flagrante d'un espace aussi pesant ne lui laisse aucune chance d'intervenir, de mener une conversation ou d'établir un contact avec l'auteur du texte : « *Etes-vous logés ? Vous n'avez pas eu trop de difficultés ? Regardez cette énorme bouteille sombre, sur la première étagère, non, pas celle-ci, un peu plus loin. Ah*<sup>360</sup>! » Le narrateur joue sur nos sens pour nous pousser à imaginer les objets et leur disposition. Il nous indique leur endroit et suscite chez nous cette envie de toucher une chose ou de la voir. Cette envie de nous communiquer l'enthousiasme des personnages, de nous décrire les vicissitudes de leurs réactions face à la place San Marco, nous donne le goût de poursuivre notre lecture afin d'en savoir plus sur l'objet décrit. La narration dans ce cas, sert la description et non le contraire. C'est la première fois qu'un livre nous surprend par son sujet et sa manière d'aborder un thème différent et émouvant qui donne à réfléchir. Ici, l'acte narratif est facultatif puisque c'est la description qui contrôle la situation. En effet, tout mène à la

---

<sup>359</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>360</sup>. *Ibid.*, p. 14.

place San Marco et tout converge vers elle : « *La place toujours hantée par ce murmure, par cette circulation de bavardage, même lorsqu'elle est vide*<sup>361</sup> .»

Ainsi, le lecteur réel est saisi par ce monument qui prend de l'ampleur dès le début d'une œuvre. Il n'a pas l'habitude de voir un espace qui occupe et domine la narration. Un lieu qui constitue le centre d'intérêt de chaque actant, à tel point que nous ne pouvons échapper à un texte labyrinthique, qui nous met aussitôt sur la place SAN MARCO dans toutes ses dimensions géographiques et architecturales, à travers notre acte de lecture. Michel Butor semble préciser chaque détail, ne laissant rien au hasard. Nous avons l'impression que l'entrée dans la place San Marco se fait dès la lecture des phrases-seuils du roman. Nous avons un narrateur qui met en place les détails de l'objet décrit et donne au lecteur cette notion d'un lieu stable et puissant :

Pour réaliser une telle mise en place, on fera nécessairement intervenir des détails, ou des objets, dont on ne parlait pas d'habitude, de façon à constituer dans l'espace imaginé des figures précises et stables. Un des moyens les plus efficaces est l'intervention d'un observateur, d'un œil, qui pourra être immobile et passif<sup>362</sup>.

Butor explique l'importance d'introduire un observateur au sein du texte littéraire. L'observation du narrateur oriente la structure romanesque et modifie celle du lecteur. Ce dernier ne voit qu'à travers le narrateur-observateur et ne peut échapper à sa pression. Butor, dans *Description de San Marco*, use de cette technique et nous met au milieu d'un endroit observé par un narrateur attentif qui nous guide à travers ses regards, à partir de ses pas et de ses remarques comme c'est le cas dans cet extrait :

*Je passe sur la tribune sous la rose, franchis une porte habituellement fermée. Sur le mur ouest en face de moi, les retrouvailles du corps. La tradition raconte que*

---

<sup>361</sup>. *Ibid.*, p. 12.

<sup>362</sup>. BUTOR (Michel), *Œuvres complètes de Michel Butor II, op.cit.*, p. 402.

*lors des travaux d'embellissement entrepris par Domenico Contarini vers 1070, le sarcophage du Saint disparut*<sup>363</sup>.

Cette présence d'un observateur vigilant au sein de l'œuvre, nous pousse à suivre le parcours d'une description qui devient notre seule carte de jeu, surtout si nous ignorons les particularités de l'endroit décrit et son architecture. Il suffit de suivre cet œil en mouvement qui ne laisse échapper aucun détail :

*Pas seulement une architecture de briques et de marbres et de petits cubes de verre, mais une architecture d'images, mais une architecture de textes. De tous les monuments de l'Occident, peut-être celui qui comporte le plus d'inscriptions*<sup>364</sup>.

### ***e. 6 810 000 voix, voies et sons dans 6 810 000 litres d'eau par seconde***

Depuis les phrases-seuils de son livre, Butor divise, déjà, ses lecteurs et les classe selon des catégories différentes, ce qui illustre l'hétérogénéité des lecteurs et leurs différentes façons d'aborder, de lire ou d'interpréter un texte :

*Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes. Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter. Mais les lecteurs de ce livre s'amuseront à suivre les indications sur le fonctionnement des parenthèses et à explorer peu à peu les huit voies intermédiaires pour entendre comment, dans ce monument liquide, le changement de l'éclairage fait apparaître de nouvelles formes et aspects*<sup>365</sup>.

Butor est conscient de la diversité de ses destinataires. Il semble préciser leurs tâches dès le début en nous prévenant que son livre est destiné à trois types de lecteurs : les lecteurs pressés, les lecteurs moins pressés et ceux qui ont le privilège de lire son livre, qui doivent le lire entièrement sans faire partie ni des pressés, ni des moins pressés. Ces lecteurs sont les lecteurs réels que nous sommes, qui n'ont pas le droit de sauter une

---

<sup>363</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 78.

<sup>364</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 26.

<sup>365</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Gallimard, coll. « nrf », 1965, p. 10.



parenthèse ou un prélude, qui doivent être attentifs à un texte qui met en relief la voix, les sons et leurs échos et que nous pouvons qualifier de roman d'écoute par excellence. Ainsi, dès les phrases-seuils du roman, le lecteur réel est classé selon une catégorie précise. Il est appelé à explorer huit voies intermédiaires pour réussir à entendre les voix qui traversent le texte, et donnent une autre dimension à un monument dit liquide comme c'est le cas dans cet extrait, qui se base sur une description éclatée, voire fragmentée des chutes de Niagara :

**La rue des chutes mène à Prospect Park, le parc du point de vue.**

*Niagara,*

**On enjambe les autostrades sur d'élégants ponts de ciment,**

*par la rivière,*

**On voit la tour de l'ascenseur, métal et verre,**

*Qui sort du lac Erié<sup>366</sup>,*

Même au niveau de l'écrit, nous avons un énoncé dédoublé qui joue sur le gras, l'italique et donne à voir, des textes qui créent graphiquement des voies différentes, des traces qui se dessinent au fur et à mesure que nous avançons dans notre lecture. La page suivante est plus étonnante que la précédente, puisqu'elle se base sur la structure isotopique du texte qui joue sur la présence de deux voix, celle du **speaker** et celle du **lecteur**. Cette autre indication nous surprend, dans la mesure où le lecteur réel ne s'attend pas à la présence d'un personnage-lecteur dans une étude axée sur la voix et divisée selon plusieurs degrés d'intensité, en fonction de plans qui régissent le système narratif. Cela veut dire qu'en tant que lecteurs réels, nous devons absolument lire le livre selon les indications fournies par l'auteur, pour nous mettre dans les situations suggérées par le texte afin d'arriver à comprendre ce bruissement qui gère l'acte narratif. Nous ne pouvons trier ce que nous allons lire. Nous ne pouvons prendre parti pour l'un des clans proposés par Butor. Nous devons tout lire sans exception, quoique le texte semble préciser les voies et indiquer les chemins :

---

<sup>366</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 23.

*On disposera de sept réglages d'intensité ou plans, ainsi désignés : Très doucement, doucement, assez doucement, pas trop fort, assez fort, fort, très fort. Les indications d'intensité devront être respectées même si l'on doit se contenter d'une réalisation à un seul canal*<sup>367</sup>.

En effet, le lecteur réel doit saisir les dénnotations et les connotations d'un texte éclaté en voix multiples et, en même temps, il faut qu'il lise le texte à **haute voix** selon le réglage proposé par le narrateur. Le lecteur réel doit compléter l'écho isotopique dont il fait partie. Désormais, le lecteur réel est un élément essentiel de l'acte narratif. Un processus essentiel de la production stéréophonique qui ne peut nullement échapper à ce jeu de voix et de voies puisqu'il est au vif de l'événement et au cours du mouvement dès *l'incipit* de l'œuvre. Juste après, une autre page se distingue par une phrase en guise de didascalie ou d'indication scénique : « *Un coup de cloche très fort* », ce qui nous met dans une situation de confusion ; nous nous demandons s'il s'agit bien d'un roman, d'une pièce théâtrale, ou encore d'une autre voix ou voie littéraire. S'agit-il d'un objet, qui peut insinuer que les autres personnages ne sont que des objets parmi d'autres, qui produisent des sons échophoniques dans un monde où les voix se mêlent et disparaissent sans jamais se rencontrer, comme la voix de l'auteur et du lecteur réels qui restent stéréophoniques et si distantes :

Il faut bien que (l'œuvre) nous parle d'un monde où non seulement peut se produire l'avènement de la musique, mais où il est inévitable, qu'il nous montre comment les moments musicaux de certains personnages : écoute, étude, même composition, se lient au reste de leur existence, serait-ce à leur insu<sup>368</sup>.

C'est à peu près ce qui caractérise *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Ce livre active tout un système de sons qui semble prendre en charge l'acte narratif et dicter la relation entre les personnages à leur insu. Nous avons un système isotopique, dédoublé qui

---

<sup>367</sup>. *Ibid.*, p. 11.

<sup>368</sup>. BUTOR (Michel), *Œuvres complètes de Michel Butor II*, Répertoire 1, La Différence, « Sous la direction de Mireille Calle- Gruber », Paris, 2006. p. 399.

met en scène des voies et des voix qui s'entremêlent, qui s'entrecoupent sans jamais se rencontrer comme c'est le cas dans cet extrait :

DÉCEMBRE DÉCEMBRE DÉCEMBRE DÉCEMBRE DÉCEMBRE

- frissons d'arbres -
- battement de cœurs -
- gémissements -

Très fort avec la sonnerie de DIX HEURES fort

- grincements -
- craquements de branches -
- portières qu'on claque -

Noir.

KENT

*pour saisir dans l'abîme les cadavres brisés des élans LECTEUR  
et des ours qui s'élèvent au dessus des forêts...*

LIDDY      Noires.

au bout d'une branche abaissée, l'eau rejailit en tourbillons  
d'écume,

- choral de Noël von Himmel hoch joué  
à l'orgue –
- chutes de glace –
- pas sur la neige<sup>369</sup> –

Le bruit fait partie du décor. Les personnages parlent sans cohérence thématique. Les voix éclatent au milieu d'un bruissement assourdissant. Le lecteur réel ne peut lire sans imaginer ces sons qui traversent son esprit et perturbent sa lecture.

*6 810 000 litres d'eau par seconde* nous pose problème par son aspect isotopique, par son incipit imprécis qui nous classe et précise notre tâche dès son début. Butor nous

---

<sup>369</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 206.

donne l'impression que nous avons le droit de choisir notre clan de lecteurs. Pourtant, il nous oblige à suivre le chemin qu'il nous a tracé depuis les premières lignes de son livre. Nous n'avons pas le temps de réfléchir à la voix que nous devons imiter ou à la voie que nous devons prendre. Le lecteur réel est pris dans le piège, incapable de refuser une telle stratégie, incapable d'agir face à un texte, qui lui propose de lire à haute voix un énoncé qui se perd dans un cercle vicieux de voix et de voies intermédiaires et labyrinthiques. En effet, comment le lecteur réel peut-il se retrouver dans cet espace houleux ? Comment peut-il arriver à distinguer toutes ces voix qui traversent le texte ?

Le blanc typographique nous séduit par la disposition des paragraphes, des lignes, des pages en elles-mêmes qui diffèrent des pages d'un roman ordinaire :

AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL

**SPEAKER** Au cours de l'année 1791, le vicomte François-René de Chateaubriand vint peut-être contempler les cataractes du Niagara.

**Il en publia en 1797, dans son *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs Rapports avec la Révolution française*, une illustre description :**

*Elle est formée par la rivière Niagara qui sort du lac Érié et se jette dans l'Ontario.*

LECTEUR

*À environ neuf milles de ce dernier lac, se trouve la chute ; sa hauteur perpendiculaire peut être d'environ deux cents pieds.*

*Mais ce qui contribue à la rendre si violente, c'est que, depuis le lac Érié jusqu'à la cataracte, le fleuve arrive toujours en déclinant par une pente rapide, dans un cours de près de six lieues ; en sorte qu'au moment même du Saut, c'est moins une rivière qu'une mer impétueuse dont les cent mille torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre<sup>370</sup>.*

Cette page commence par une indication temporelle marquant le mois d'avril.

Cette présentation est peu commode puisque nous n'avons pas l'habitude, en tant que lecteurs réels, de lire ce genre d'indications itératives qui manquent de précision. Le mois

---

<sup>370</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 13.

d'avril n'indique pas vraiment une date exacte qui puisse ancrer l'événement dans un cadre spatiotemporel précis. Après un blanc typographique qui brise l'homogénéité qui doit exister entre le temps et l'espace, un discours en caractères gras ouvre le livre et donne libre cours à un délire sans fin sur les chutes de Niagara. Nous sommes surpris d'abord par une telle nomination : **SPEAKER** et **LECTEUR**, qui fait allusion aux autres couples narratifs qui gèrent la communication implicite entre l'auteur et le lecteur ; notamment le destinataire et le destinataire, le narrateur et le narrataire, l'émetteur et le récepteur dans un texte à structure isotopique et échophonique ; isotopique puisqu'il se base sur ce système de couples, échophonique puisqu'il met en scène divers sons et diverses voix bruissantes.

Ensuite, la typographie de l'énoncé et sa disposition nous met dans la confusion totale devant un livre qui impose sa propre forme et sa propre stratégie d'écriture. Nous sommes étonnés devant la disposition nouvelle d'un dialogue entre le **SPEAKER** et le **LECTEUR** où l'interaction entre les deux interlocuteurs semble impossible dans la mesure où leurs paroles ne sont pas sur le même pied d'égalité. Le choix des caractères gras pour signaler la parole de l'un et l'italique pour marquer la parole de l'autre, montre que chacun à son discours à tenir sans se soucier de la présence de son interlocuteur, sans lui accorder l'attention nécessaire qui doit accompagner une conversation normale, comme c'est le cas pour le lecteur et l'auteur réels. De plus, la page n'est indiquée qu'à partir du nombre quinze pour nous jeter dans une forme scénique de dialogues entrecoupés et bizarres entre *LE LECTEUR* et *LE SPEAKER*. Ce dernier semble citer un commentaire sérieux, mais l'autre choisit un discours moins important échappant à la logique d'une conversation normale. Cette disposition nous pousse à réfléchir sur cette forme de présentation inattendue, sur la nature du début d'un incipit qui refuse de commencer et qui nous entraîne dans une voie sombre sans issue.

Dans le chapitre suivant nous découvrirons les types de lectures que le lecteur *réel* peut effectuer après avoir parcouru l'incipit de l'œuvre butorienne. Sera-t-il capable d'entrer en interaction avec l'auteur *via* le texte ou aura-t-il des difficultés ?

## CHAPITRE II - De l'auteur réel au lecteur réel

Le texte est un message qui suppose la présence indispensable d'un destinataire et d'un destinataire. Mais dans le cas de l'écrit, ce message est rendu complexe par la situation d'énonciation qui regroupe deux individus différents ; car l'auteur écrit une œuvre, mais ne choisit pas ses lecteurs. Il n'a aucune idée de celles ou ceux qui vont recevoir et lire son texte : « on écrit pour le lecteur universel, [...] l'exigence de l'écrivain s'adresse en principe à tous les hommes<sup>371</sup>. » Par conséquent, le lecteur doit vivre une expérience esthétique, dans la mesure où l'effet produit par l'œuvre est déterminé par la réception. Cela veut dire que l'œuvre et le lecteur peuvent faire l'objet d'une relation communicative importante qui explique, plus ou moins, l'acte même de lecture :

Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens – l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et de la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion. Le lecteur commence à comprendre l'œuvre nouvelle ou qui lui était encore étrangère dans la mesure où, saisissant les présupposés qui ont orienté sa compréhension, il en

---

<sup>371</sup>. SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est ce que la littérature?*, *op.cit.*, p. 75.

reconstitue l'horizon spécifiquement littéraire. Mais le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif<sup>372</sup>.

De plus, le lecteur, lorsqu'il entreprend l'aventure de la lecture, produit son propre itinéraire sémantique à travers sa compréhension, ses connaissances et sa façon d'entrer en contact avec le destinataire. Il construit ainsi son propre horizon littéraire et participe à l'élaboration et à la construction du sens. Pourtant, il faut préciser que le lecteur réel est le lecteur postulé par l'œuvre écrite. L'auteur réel envisage un lecteur modèle capable de transcender ses pensées, de répondre à ses interpellations : « Une conversation tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui qui fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document<sup>373</sup>. » L'idée de document est intéressante parce qu'elle précise la nature du texte littéraire, lequel doit être considéré comme un objet d'analyse, un *document* que le lecteur réel doit prendre au sérieux – dans ce jeu de conversations tacites – afin de réussir son acte de lecture.

Néanmoins, il faut préciser que la communication entre l'auteur réel et le lecteur réel, n'a rien à voir avec la communication de tous les jours qui suppose des personnes ayant la même situation d'énonciation : « Dans l'échange textuel, les interlocuteurs ne sont pas en présence l'un de l'autre : l'auteur n'est plus là pour réguler le déchiffrement de son texte<sup>374</sup>. » Dans ce sens le texte fonctionne comme une interface qui met en rapport l'auteur réel avec le lecteur réel, mais l'« interface qui les met en rapport l'un avec l'autre les maintient aussi paradoxalement à distance<sup>375</sup>. »

En outre, ne nous pouvons parler de la lecture, loin de cette communication directe avec l'œuvre ou cette interaction texte/lecteur : « En tout cas, elle demande initiative, effort et conquête. Initiative du dialogue, au-delà de la soumission au "texte" ; effort pour

---

<sup>372</sup>. PIEGAY- GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, G F Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », 2002, pp. 54-55.

<sup>373</sup>. PIEGAY- GROS (Nathalie), *Le Roman*, G F Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », 2005, p. 189.

<sup>374</sup>. COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur, op.cit.*, p. 241.

<sup>375</sup>. *Ibid.*, p. 242.

répondre à cet appel silencieux du livre [...] ; conquête enfin de la générosité offerte de l'œuvre...<sup>376</sup>» Dans ce sens, le lecteur réel « cherche à assumer son autorité sur le texte mais aussi à s'assurer l'estime de l'auteur, utilisant par ailleurs le texte comme un champ clos où il peut permettre à son imagination et à ses désirs de s'ébattre librement<sup>377</sup>.» Mais, cette liberté apparente est contrôlée préalablement par le texte.

Dans les livres butoriens, le lecteur réel est représenté au sein du texte. Cette présence est illustrée par des situations précises, puisque le lecteur est incarné par ses sens ou ses réactions et ne peut nullement échapper au harcèlement d'un énoncé qui calcule tout d'avance, pour arriver à faire agir ses destinataires. Le contact est la règle du jeu, car Butor refuse d'adhérer à l'idée de la lecture stérile. Il veut que ses lecteurs soient capables de lire, de faire travailler leur cerveau, dans le but de produire leur propre texte et dans le but d'accomplir leur acte de lecture. Pour Butor, la lecture est un acte cognitif-productif, non une distraction.

Dans ce chapitre, nous essayerons de montrer les particularités des récits butoriens qui laissent une grande marge au lecteur réel, afin que celui-ci puisse exercer son nouveau rôle dans l'élaboration et dans la production du sens. Pour cela, nous pensons étudier les types de lecture qui figurent dans le corpus butorien choisi. En effet, Butor utilise plusieurs techniques pour impliquer son lecteur tout en essayant de déclencher une communication avec lui et cela n'est visible que dans la stratégie mise en œuvre dans ses écrits qui détermine déjà une manière de lire.

Ainsi, chacun de nous lit en fonction de ses horizons d'attentes ; mais cela ne sera pas sans difficultés, surtout s'il s'agit d'un écrit déroutant. De là, nous parlons d'une lecture discontinue, écrasée, éparpillée, entrecoupée par la forme rigide et inaccessible du

---

<sup>376</sup>. HAROCHE (Charles), *Les Langages du roman*, Français réunis, 1976, Paris, p. 48.

<sup>377</sup>. COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, *op.cit.*, p. 241.



texte butorien ; d'une lecture brouillée, désorganisée et confuse ; d'une lecture impossible qui nous met à l'écart, puisque le texte se refuse au lecteur et le met au défi. Dans ce sens, qu'est ce qu'une lecture discontinuée ?

## 1. Une lecture discontinuée

Selon Roland Barthes, le texte doit suivre un continu qui est le récit, l'écrit doit couler dans la mesure où « l'écriture, c'est couler les mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu qui est le récit. »<sup>378</sup> Mais ce n'est pas le cas de l'écriture butorienne, qui invente sa propre structure. Cela veut dire que la lecture discontinuée est due au texte butorien qui contredit les normes traditionnelles, car il s'agit d'un énoncé hétérogène qui crée sa propre forme ; un texte qui se dédouble, qui se multiplie pour suspendre un contact et en nouer un autre.

De là, le lecteur est interrompu durant sa lecture par des interpellations, par des interventions auctoriales qui le guident et modifient ses techniques de lecture. Une fois que ces liens sont coupés, le lecteur perd son sentier et s'égaré dans un labyrinthe sans issue, dans la mesure où n'importe quel type d'interaction ou de prise de contact entre le lecteur réel et l'auteur réel n'est qu'une manière d'établir une nouvelle stratégie de lecture. Il s'agit d'une nouvelle prise de conscience de l'acte de lecture : « Le lecteur est pris dans un renversement dialectique ; finalement, il ne décode pas, il surcode ; il ne déchiffre pas, il

---

<sup>378</sup>. BARTHES (Roland), *Essais critiques*, coll. « Tel Quel », Seuil, Paris, p. 177.

produit, il entasse les langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux :  
il est cette traversée<sup>379</sup>. »

Or, le lecteur doit compléter le sens inachevé. Recoller les morceaux d'un texte traversé par un autre. Travailler et réfléchir sur la forme du message et son contenu. Rendre sa lecture un acte cognitif-productif capable de changer sa façon de voir et de concevoir les choses. Néanmoins, comment le lecteur réel va-t-il arriver à lire un livre comme *Mobile* ?

### a. *Mobile* n'est pas un livre

Avec *Mobile* l'activité du lecteur, aussi physique qu'intellectuelle, débute dès les premières pages, car il est obligé par l'ordre des choses à tenir un roman à l'envers. N'oublions pas que ce livre est écrit sous la forme d'un *bloc-notes*, mais il ne s'agit nullement de bloc-notes, ce n'est pas un carnet de voyage et même pas un journal intime. C'est un livre tout court qui invente sa propre forme :

'' - *parcs publics*,

- *minéraux*,

- *animaux*,

- *oiseaux*,

- *arbres*,

- *fleurs*, ''

*Le monument national de la forêt Pétrifiée, – nuit noire à  
FLORENCE, sur la rivière Gila, près de La Cassa Grande*<sup>380</sup>

Le lecteur se trouve face à une énumération banale qui présente le paysage américain sous la forme d'une liste insensée et elliptique qui l'oblige à s'attarder sur son contenu. Les places publiques ont un nom, les minéraux aussi. Le lecteur ne reçoit qu'un message télégraphique qu'il doit compléter et affiner. Il ne peut que se demander de quels

---

<sup>379</sup>. BARTHES (Roland), *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 46.

<sup>380</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 17.

oiseaux, de quels arbres et de quelles fleurs il s'agit. Pourquoi Butor écrit-il son œuvre de cette façon? Que cherche-t-il à prouver ? À montrer ?

Roland Barthes, dans son livre *Essais critiques*, a analysé *Mobile* et trouve que ce livre nous donne une représentation profonde de l'Amérique. Premièrement, Barthes signale le caractère formel de l'œuvre qui met en question le livre tel qu'il est conçu, et par extension le récit de voyage tel que nous l'avons défini dans la partie théorique de notre recherche :

Ce que *Mobile* a blessé, c'est l'idée même du livre. Un recueil - et bien pire encore, car le recueil est un genre mineur mais reçu -, une suite de phrases, de citations, d'extraits de presse, d'alinéas, de mots, de grosses capitales dispersées à la surface, souvent peu remplie, de la page, tout cela concernant un objet (l'Amérique) dont les parties elles-mêmes (Les États-Unis de l'Union) sont présentées dans le plus insipide des ordres, qui est l'ordre alphabétique, voilà une technique d'exposition indigne de la façon dont nos ancêtres nous ont appris à faire un livre<sup>381</sup>.

Ensuite, Barthes reproche à Butor d'avoir abusé d'un excès de liberté qui fait que son voyage aux États-Unis n'est pas représenté d'une manière normale, car il a sacrifié la conception même du genre « récit de voyage » au profit d'une écriture non identifiable : « *Mobile* n'est pas un livre "naturel" ou "familier" ; il ne s'agit pas de "notes de voyage", ni même d'un "dossier". Il s'agit d'une composition pensée...<sup>382</sup> »

En outre, *Mobile* perd son importance didactique dans la mesure où il devait nous apprendre et nous faire découvrir quelque chose, mais le recours au découpage et à la juxtaposition<sup>383</sup> désorientent et dérangent le lecteur habitué aux formes traditionnelles du récit de voyage : « Rompre matériellement le fil de la phrase par des alinéas disparates, élever en importance un mot et une phrase, toutes ces libertés concourent en somme à la

---

<sup>381</sup>. BARTHES (Roland), *Essais critiques*, *op.cit.*, p. 175.

<sup>382</sup>. *Ibid.*, p. 176.

<sup>383</sup>. Voir le dernier chapitre.

destruction même du livre : le *livre-objet* se confond matériellement avec le *livre-idée*<sup>384</sup>.»

Barthes ajoute que *Mobile* n'est pas un livre<sup>385</sup>.

De plus, le discontinu dans *Mobile* est dû aux choix des matériaux irréguliers que Butor fait défiler sans cohérence préalable : des substantifs, des numéros, des noms, des phrases, des discours, des intertextes, des extraits divers, des objets... : « Dans *Mobile*, on trouve un inventaire de noms, certains revenant très souvent dans le texte, étant donné l'économie de la multiplication des objets en un très grand nombre d'exemplaires (mêmes objets dans les mêmes maisons, mêmes gens, mêmes pensées)...<sup>386</sup> » Ce qui perturbe le lecteur réel, qui s'attend à *une vraie histoire*, écrite par un *vrai romancier*, car :

Un vrai romancier, c'est celui qui sait ''raconter une histoire''. Le bonheur de conter, ce qui le porte d'un bout à l'autre de son ouvrage, s'identifie à sa vocation d'écrivain. Inventer des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, constitue à la fois son allégresse et sa justification<sup>387</sup>.

Mais il se trouve face à un texte éclaté en mille morceaux, qui n'a rien à voir avec sa conception du « récit de voyage » ou encore avec celle du « roman réaliste » :

-1 brosse à tétines en nylon,

-0 mg. 15 de cobalt,

Caltex,-une énorme vieille Dodge rouge conduite par une jeune Noire très noire, qui dépasse largement la vitesse autorisée, heurte à un feu Rouge une Oldsmobile verte,- les aérodromes de Kokomo, chef-lieu de Howard, Marion, chef-lieu de Grant, Muncie, de Delaware.

- 4 cuillers mesures

-0 mg.15 d'iode,

-1 agitateur d'aluminium. »

- 1 mg. 4 de zinc.<sup>388</sup>»

Barthes pense que Butor a réduit son livre en petites parties ce qui détruit « la vie ineffable de l'œuvre<sup>389</sup> », que Butor a renversé les valeurs rhétoriques qui consistent à

---

<sup>384</sup>. BARTHES (Roland), *Essais critiques*, op.cit., p. 176.

<sup>385</sup>. *Ibid.*, p. 176.

<sup>386</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, op.cit., p. 287.

<sup>387</sup>. ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau Roman*, op.cit., p. 29.

<sup>388</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, op.cit., p. 398.

développer des idées d'une manière cohérente et continue. Pour Barthes : « le plan général de *Mobile* est nul et le détail élevé au rang de structure, les idées ne sont pas "développées", mais distribuées<sup>390</sup>. » Cela ne fait que perturber le lecteur réel davantage, qui ne peut suivre un développement discontinu, fragmentaire et insensé dans la mesure où le détail fait place au désordre:

Commercialement. Le dernier spécimen connu est mort au zoo de Cincinnati, Ohio, en 1914.

ARLINGTON, NEB.

La nuit claire pleine d'étoiles.

Les lacs Jumeaux la nuit<sup>391</sup>.

Ultérieurement, Barthes trouve que l'ordre alphabétique, que Butor a suivi lors du classement des États, est perturbé en raison de la forme inattendue du texte. Ainsi, la carte qui ouvre *Mobile* met en question l'ordre habituel et favorise celui, qui oblige une image à se déplacer d'un État à l'autre:

Regardez [...] dit Barthes, la carte des États-Unis (en tête de *Mobile*) : quel ordre suivre ? À peine parti, le doigt s'embrouille, le décompte fuit : la contiguïté "naturelle" est nulle, mais par là même, la contiguïté poétique naît, très forte, qui oblige une image à sauter de l'Alabama à l'Alaska, de Clinton (Kentucky) à Clinton (Indiana), etc.,<sup>392</sup>

En effet, cette méthode d'écriture nous suggère des lectures sans cohérence, qui représentent dans leurs divergences l'Amérique avec sa pluralité et ses différences. Cette disposition textuelle propose une lecture discontinue, parce que le texte échappe à toute définition possible et met en valeur une nouvelle technique où l'écriture juxtaposée et combinée détermine l'ensemble de l'œuvre :

**GREENWOOD**, comté d'El Dorado

---

<sup>389</sup>. BARTHES (Roland), *Essais critiques, op.cit.*, p. 177.

<sup>390</sup>. *Ibid.*, p. 179.

<sup>391</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 538.

<sup>392</sup>. BARTHES (Roland), *Essais critiques, op.cit.*, p. 180.

*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.*

*Le palmier de Washington, dont les palmes épineuses, en séchant, recouvrent le tronc d'un manchon de rude fourrure ocre, quand il est cinq heures du matin à **CONCORD**, près de l'embouchure du fleuve Sacramento dans la baie de San Pablo, qui donne elle-même dans la baie de San Francisco*<sup>393</sup>

Butor semble rêver de San Francisco, mais d'autres significations négatives relatives à la flore épineuse et à la vente des fourrures dénoncent implicitement le massacre des animaux et des végétations :

Dans *Mobile*, le rêve se faisait collectif, ''car nous sommes très peu originaux dans nos rêves'' avoue Michel Butor à Madeleine Saatchi. Et il est de fait que si nos existences individuelles sont sacrifiées aux modes de nivellement que nous impose la société de consommation, foie de singularité dans nos rêves comme expression d'une anxiété somme toute devenue commune<sup>394</sup>.

De là, nous devons deviner le non dit, suivre un contact discontinu en collant les morceaux du puzzle qui relate l'image de l'Amérique ; car le texte attire notre attention par son blanc typographique et son écriture illogique, par ses coupures et ses extraits fragmentaires. Il nous étonne aussi par l'absence, parfois, des majuscules au début d'un paragraphe ou d'une phrase. L'exemple précédent montre le contraste entre ce qui est écrit en italique :

*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. »*

Et ce qui est écrit en caractère gras : « **GREENWOOD** », « **CONCORD** ». Le reste du texte qui marque une grande différence dans le contenu : « Le palmier de Washington, dont les palmes épineuses, en séchant, recouvrent le tronc d'un manchon de rude fourrure ocre, – quand

---

<sup>393</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>394</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 217.

il est **cinq heures du matin** à **CONCORD**, près de l'embouchure du fleuve Sacramento dans la baie de San Pablo, qui donne elle-même dans la baie de San Francisco », défile des heures et des États en montrant leurs différences et leur décalage horaire. Un décalage qui signale le nôtre par rapport au texte butorien, qui invente son propre système temporel. Ce dernier est complètement différent de la chronologie habituelle du récit de voyage. D'autres indices indiquant le lieu : « à *San Francisco* », montrent qu'il y a quelqu'un qui conduit la lecture au sein de ce livre. Il s'agit bien d'une expérience qui met en relief l'acte de lecture en déclenchant cette communication subtile entre le lecteur réel et l'auteur réel, à travers ce jeu d'instances narratives et d'indices énonciatifs éparpillés dans le texte :

**Je** volais en « jet » de San Francisco jusqu'à Chicago ; les montagnes Rocheuses étaient au-dessous de **nous**, toutes bleues.

Le mot Anasazi, en langue navajo, veut dire « ceux d'autrefois ». Les archéologues donnent aux plus anciens des Anasazis le nom « Vanniers ». Ils avaient des chiens, vivaient dans les grottes où ils creusaient des trous pour y engranger le maïs...

Rocs,

pics,

pierres,

arêtes<sup>395</sup>.

De plus, les vides qui traversent les pages interrompent notre lecture et nous obligent à penser comment pallier ce manque, car : « Il s'agit de l'absence implicite (et non plus réfléchie) d'une notation. [...]L'auteur estime avoir donné suffisamment d'informations pour que les contresens soient impossibles, il laisse le lecteur remplir de lui-même les cases manquantes<sup>396</sup>.» Ce vide peut faire revenir le lecteur au point de départ, afin de reprendre sa lecture dans le but d'y voir clair. Le lecteur réel est dérouté

---

<sup>395</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 38.

<sup>396</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p. 33.

par ce blanc typographique qui remplace cette description longue et ennuyeuse qui aurait dû préciser les caractéristiques de tels paysages ou les particularités de tels endroits. Ce blanc donne libre cours à notre imagination et incarne en même temps un tableau unique fait de mots. Un tableau qui nous laisse le choix d'imaginer et de composer les couleurs adéquates aux objets cités : rocs noirs, blancs ou marrons, pics hauts ou ordinaires, pierres brunes ou blanches. Cette présence au sein du texte nous pousse à participer à la construction d'un livre qui laisse des failles et des lacunes en jouant sur le vide typographique qui nous incite à le pallier. Pourtant, Jean Ricardou définit ce blanc comme « un espace vide, un temps mort de longueur indéterminée pendant lequel, il ne se passe rien, pas même l'attente de ce qui viendrait ensuite. »<sup>397</sup>

En effet, le lecteur réel s'attendait à une écriture qui coule, sans ruptures, sans lacunes... Ce jeu de puzzle l'empêche d'avancer, et l'oblige à relire son texte dans le but de continuer sa lecture en essayant de découvrir les sentiers labyrinthiques, qui fonctionnent sous forme de réseaux dans l'œuvre. La répétition abusive de certains mots ou phrases sont assez présents dans *Mobile*, ce qui nous provoque, puisque ce mécanisme trouble notre lecture. En effet, *Mobile commence dans la nuit et se termine dans la nuit au terme de deux journées : des vagues de rêves traversent le continent, surtout dans la nuit centrale. Dans la dernière nuit, c'est le rêve américain tout entier qui se déploie ; à la fin on aboutit au rêve de l'Amérique*<sup>398</sup> . :

**nuit noire à**

**GORNING**, temps du Pacifique.

La mer **la nuit**.

Le désert **la nuit**.

---

<sup>397</sup>. RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1971, p. 212.

<sup>398</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, pp. 310-311.



Sur les montagnes, l'ancolie du **Colorado**, avec ses fleurs bleues à cœur blanc.

**LAGRANGE**, sur la rivière Tuolumee qui se jette dans la rivière de San Joaquin, comté de Stanislaus.

*Les bateaux qui attendent le départ pour le Japon.*

*Les bateaux qui attendent le départ pour Formose<sup>399</sup>.*

Nous cherchons en vain un fil événementiel qui déclenchera le début d'un voyage en Amérique, car nous nous trouvons dans un texte dont nous ignorons la structure, mais que nous devons interroger :

*« Comme je revenais contempler, interroger une dernière fois **notre** manuscrit irlandais, **notre** christ d'ivoire (**je** disais « **notre** ») : éclairage des mines, ventilation, épuisement des eaux et installations de sécurité<sup>400</sup>. »*

Butor insiste sur le possessif « **notre** » pour nous rappeler qu'il y a un pacte préétabli entre nous, que nous devons assumer notre contrat, notre choix, notre acte de lecture jusqu'au bout. Puis, d'autres textes alternent sans cohérence et sans transition, pour créer cette rupture qui nous pousse à relire un texte qui nous est étranger :

*Tandis que nous, dans le sud, nous éprouvons tous les jours cette lente force invincible ; nous ne les méprisons point, nous, ne les jugeons point faibles, nous, les croyons croître, se développer, et frémissons quand nous pensons à ce qu'il adviendra de notre Washington, de notre capitol, de nos monuments...*

*La situation des Séminoles s'aggrava lorsque la Floride devint américaine en 1821. Ils abritaient des esclaves fugitifs, et les colons volaient leurs terres. En 1835, la guerre éclata. Leurs villages furent brûlés, et leur chef Osceola pris par trahison. La plupart des Séminoles furent déportés dans l'Oklahoma, alors dénommé territoire indien. Seuls demeurent quelques centaines dans les réserves de Floride. Les femmes tissent des vêtements à rayures de couleurs vives et confectionnent des souvenirs pour les touristes.*

*Les lacs Talquin et Jackson.*

Un couple de gros-becs bleus, avec un second mâle, près de leur nid accroché à un rameau feuillu de dogwood.

---

<sup>399</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 23.

<sup>400</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, pp. 204-205.

TRENTON, cf.de Dade, GEO. (...only)

*Stercoraires,*

*Aigrettes neigeuses,*

*Hérons de Louisiane.*

*Car vous imaginez, gens du Nord, que ce sont de bons citoyens américaines, ah !  
comme ils sont rusés ! Ils en ont trop vu croyez-nous, ils ne vous offriront pas la  
moindre prise...*

*La mer,*

*Milliers d'écailles,*

*de nageoires noires,*

*de valves,*

*de branchies,*

*de gueules noires.*

*Palmiers de la reine,*

*palmiers bouteilles,*

*palmiers de Manille*<sup>401</sup>.

Cette page de *Mobile* met en scène un ensemble varié d'événements, qui surgissent sans cohérence, mêlant l'Histoire à la fiction tout en impliquant les lecteurs dans la construction d'un texte recherché, qui communique plusieurs messages à la fois sans unité sémantique, sans intrigue parce que nous n'avons pas de récit au sens traditionnel. Il s'agit de la description d'un paysage étrange qui montre la richesse naturelle de l'Amérique, ainsi que la polysémie d'un texte qui cherche à transposer le fictif dans le réel en jouant sur l'énumération: « *Stercoraires, Aigrettes neigeuses, Hérons de Louisiane.* » ; sur les discours empruntés : « *Tandis que nous, dans le sud, nous éprouvons tous les jours cette*

---

<sup>401</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, op.cit., pp. 457-458-459.

*lente force invincible ; nous ne les méprisons point, nous, ne les jugeons point faibles, nous, les croyons croître, se développer, et frémissons quand nous pensons à ce qu'il adviendra de notre Washington, de notre Capitole, de nos monuments...»* ; sur des interventions ou des indications inattendues : « *Les lacs Talquin et Jackson. Un couple de gros-becs bleus, avec un second mâle, près de leur nid accroché à un rameau feuillu de dogwood.* » À travers cette hétérogénéité, *Mobile* semble construire sa propre structure formelle qui ne répond à aucun critère traditionnel, dans la mesure où il regroupe les matériaux de toutes sortes : intertextes, extraits, noms, objets...qui « s'assemblent alors en des combinaisons qui vont varier mais qui s'effectuent à partir d'un alphabet identifiable<sup>402</sup>. » Ainsi, Barthes confirme que « le discontinu est le statut fondamental de toute communication<sup>403</sup>. » Selon lui, Butor à travers son œuvre *Mobile* essaye de communiquer son expérience en tant qu'être humain et en Français qui a un point de vue précis de l'image-objet, qui est l'Amérique<sup>404</sup>. Seule cette structure nouvelle basée sur l'énumération de noms, de catalogues découpés, d'extraits divers... est capable de représenter la véritable image des États-Unis.

De la sorte, le lecteur réel est obligé de lire un texte discontinu indiquant, plus ou moins, le *je narrant* qui s'efface dans un écrit non identifiable:

« *Vous me demandez de labourer la terre, je devrais donc trancher le sein de ma mère. À ma mort, elle ne m'accueillerait plus... De couper de l'herbe pour faire du foin. Comment oserais-je couper les cheveux de ma mère<sup>405</sup> ?* »

Cet exemple contient deux indices énonciatifs : (**vous / je**), qui peuvent renvoyer à cette prise de contact entre le lecteur réel et l'auteur réel. Bien que le livre soit polyvalent au niveau de son contenu et de son thème, nous pouvons dégager facilement des passages où

---

<sup>402</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, op.cit., p. 287.

<sup>403</sup>. BARTHES (Roland), *Essais critiques*, op.cit., p. 185.

<sup>404</sup>. *Ibid.*, p.186.

<sup>405</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, op.cit., p. 83.

un dialogue, plus ou moins implicite se dégage entre l'auteur et le lecteur réels. Mais, sans prévenir, des discours modifient notre position au sein du texte et même notre rôle :

*« Je veux que mon peuple reste ici avec moi. Les morts reviendront, leurs esprits se réincarneront. Nous devons rester parce qu'ici fut la demeure de nos pères ; parce que nous devons nous préparer à les retrouver dans le sein de notre mère la terre<sup>406</sup>. »*

Sont-ils les Américains eux-mêmes qui parlent ? Nous ne comprenons pas cette mutation mouvementée qui traverse le texte, mais nous saisissons que Butor fait parler les Américains eux-mêmes en se référant à leurs discours et en empruntant des événements à leur Histoire. Ainsi, d'un thème à un autre, sans unité sémantique ou narrative, l'auteur intervient pour nous procurer un rôle ou nous fournir une tâche dans un écrit qui nous est inhabituel:

*« Déjà quatre heures à SPRINGFIELD, temps central, où vous pourrez demander, dans le restaurant Howard Johnson, s'ils ont de la glace au cassis<sup>407</sup>. »*

Nous avons l'impression que nous faisons partie des habitants de l'Amérique, que nous sommes aussi concernés par ces changements historiques, ces pertes, ces défaites, ces révolutions, ces émeutes, ces sacrifices, ces erreurs, ces leurre :

*... Ainsi mourut l'architecture dans le pays qui était celui de la liberté et du courage, – dans un pays qui proclamait sa fervente démocratie, son invention, ses ressources, son unique audace. Ainsi le virus d'une culture snob et importée réussit-il son œuvre de désintégration ; ainsi travaille toujours le blême esprit académique, niant le réel, exaltant des fictions ; qui jamais ne vous aide, bien incapable ; tourne le dos à l'humain, c'est sa tradition ; une culture perdue dans une spectrale mésalliance avec des abstractions, quand le monde a besoin de courage, de bon sens, d'humanité et d'une moralité simple, sûre et vivable...<sup>408</sup>*

L'Amérique réclame sa liberté sur les cadavres des véritables citoyens.

L'Amérique n'est qu'un pays qui a rasé des civilisations entières pour faire place à une

---

<sup>406</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 83.

<sup>407</sup>. *Ibid.*, p. 84.

<sup>408</sup>. *Ibid.*, p. 144.

nouvelle civilisation de consommation, de mondialisation où l'être humain n'a pas de place.

Le lecteur réel doit compléter cette lecture discontinuée qui laisse entendre des idées, qui essaient d'explicitier l'autre face de l'Amérique qui se prend pour le garant de la paix et des droits de l'homme en fermant l'œil sur ses crimes contre les Indiens, sur ses injustices envers les Noirs... Un pays qui sombre dans une culture sans âme, dans une liberté sans éclat. Un pays qui ose nier sa réalité et se cache derrière une fiction sans issue, une fiction hollywoodienne qui constitue désormais son nouveau visage et trace ses nouveaux principes.

Une fois le lecteur commence à construire une pensée suite à cette nouvelle représentation de l'Amérique, il se trouve interrompu par d'autres textes qui dérangent sa lecture comme c'est le cas dans cet extrait :

– *Le singe araignée, acrobate, facile à dresser, aime à se prendre par la queue.*

– *Le singe à queue bouclée, mieux connu sous le nom de singe de barbarie, celui qui accompagnait les orgues,*

– *Le singe écureuil, petit et tendre.*

*Note : tous nos animaux sont expédiés avec humanité, munis de nourriture et d'eau pour le voyage. Pas d'envois hors du continent d'Amérique. L'authenticité et la santé de nos spécimens sont contrôlées<sup>409</sup>.*

La note avec laquelle se termine ce passage est aussi ridicule que cette présentation inattendue de singes. Cette manière d'insister sur la qualité des animaux américains cache une réalité atroce sur la situation sanitaire des humains dans d'autres pays ou continents tel que l'Afrique, qui souffre de plusieurs maladies et où les humains ne peuvent arriver au statut privilégié des animaux américains. Quel est le devoir de l'Amérique devant les

---

<sup>409</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 92.

autres animaux et les autres humains du monde ? Le narrateur ne donne pas de réponses, mais il semble critiquer ce pays qui se prend pour le garant du progrès, de la civilisation, de la démocratie, des principes et qui laisse des milliers de gens mourir de faim en jetant des tonnes de blé à la mer.

D'ailleurs, le singe est présent dans les écrits butoriens. Nous ne savons pas pourquoi cet intérêt accordé aux singes, mais nous pouvons dire que cette énumération de singes peut renvoyer aux lecteurs réels et à leurs différences : l'un est facile à interpeller, à interroger, à dresser ; l'autre est dérouté, déçu, indécis. En effet, Butor prend son temps lorsqu'il s'agit de singes. Il a même écrit une œuvre intitulée : *Portrait de l'artiste en jeune singe* ; sans oublier les connotations éthiques, religieuses et littéraires que cet animal peut désigner. Nous savons très bien qu'il a été le dieu de l'écriture chez les Égyptiens, qu'il symbolise sûrement notre image de lecteur hésitant et anxieux qui cherche à trouver une issue à son embarras devant un texte singulier.

Le lecteur réel doit désormais jouer son rôle de critique : « L'acte critique suppose, fondamentalement, qu'une fois publiée, l'œuvre littéraire n'existe que par et pour le lecteur, qui lui confère vie et sens<sup>410</sup>. » L'œuvre est destinée à être lue. Elle ne prend vie qu'une fois interprétée et analysée par le lecteur. Ce dernier doit tenir compte de l'importance de son rôle dans la production et dans la construction du sens.

C'est pourquoi, chacun de nous va essayer de comparer la littérature habituelle, avec cette nouvelle littérature qui cherche à rénover le genre littéraire en fonction de la réalité actuelle du monde et de l'homme :

*On a réalisé 5000 costumes originaux d'après 300 modèles pour les sections historiques. Gordon Weiss et son équipe ont rassemblé plus de 1000 photographies et pièces de musée par souci de réalisme. Ces costumes couvrent*

---

<sup>410</sup>. THUMEREL (Fabrice), *La Critique littéraire*, Armand Colin, coll. « Coursus », Paris, 2004, p. 8.

*toute la gamme de l'Amérique d'autrefois : policiers des années 50, premiers pompiers et cheminots, pionniers, Indiens, cow-boys, soldats de la guerre civile en Bleu ou en Gris. Les hommes de l'espace en équipement complet rôdent dans Satellite City...*<sup>411</sup>

À vrai dire, la lecture devient une quête, une recherche, un travail de reconstitution d'un texte qui cache derrière son incohérence la vraie représentation de l'Amérique, que Butor a essayé d'illustrer à travers son œuvre *Mobile* en détruisant la forme traditionnelle du livre. Ainsi, nous pouvons nous demander comment *6 810 000 litres d'eau par seconde* illustre-t-il cette lecture discontinuée ?

### **b. 6 810 000 litres d'eau par seconde ou le dialogue éclaté**

Dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Michel Butor essaye de déclencher une sorte de communication avec ses lecteurs dès l'incipit de l'œuvre. Dans une structure isotopique, il donne un rôle au lecteur et met en relief un système irrégulier de dialogues discontinus. Ce qui nous met dans le vif du sujet :

*« Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes<sup>412</sup>. »*

Nous ne nous attendons pas à ce genre de consignes. Nous n'avons pas l'habitude de lire ce type d'indications lors de notre lecture d'une œuvre littéraire. Nous ne savons pas à quelle catégorie nous appartenons ? Ni ce que nous devons faire ? Cette nouvelle manière de nous impliquer au sein d'un texte nous met dans une situation confuse. Le texte nous échappe et nous oblige à suivre des voies indiquées selon un ordre précis qui désigne ce qu'il faut lire ou ce qu'il faut sauter lors de notre lecture :

*Dix voies : A B C D E F G H I J. Voies A B C : on saute les parenthèses.*

---

<sup>411</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, *op.cit.*, p. 419.

<sup>412</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 10.

*Voies D E F : on lit « les souvenirs et les tulipes » en effaçant les répliques d'Abel et Betty.*

*Voies G H I J : « on lit tout »<sup>413</sup>.*

Premièrement, chaque voie est indiquée par un ordre alphabétique. Quelle voie emprunter ? Comment agir face à un texte qui ne détermine pas la voie de la lecture ou ce qu'il faut lire ? Comment lire lorsque l'œuvre nous propose une lecture sélective ? Guidée ? Conditionnée ? Le lecteur réel est mis en scène, obligé de répondre et de réagir face à un texte qui règle ses pas et montre déjà son rôle. Un texte qui communique d'autres informations et travaille sur d'autres types de couples dont le lecteur/auteur fait partie. Les paroles destinées au LECTEUR sont sous forme d'un commentaire au style documentaire relatif aux chutes de Niagara, néanmoins ce commentaire est accompagné d'indications, qui sont faites d'une voix contrôlée, au débit théâtral, voire ridicule :

***Le ton de la voix s'élève un peu :***

*La cataracte se divise en deux branches et se courbe en un fer à cheval d'environ un demi-mille de circuit.*

***Encore un peu :***

*entre les deux chutes s'avance un énorme rocher creusé en dessous, qui prend avec tous ses sapins sur le chaos des ondes.*

***Ton soutenu :***

*La masse du fleuve, qui se précipite au midi, se bombe et s'arrondit comme un vaste cylindre au moment qu'elle quitte le bord, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs au prisme ; celle qui tombe au nord descend dans une ombre effrayante comme une colonne d'eau du déluge.*

***Plus lent :***

*Des arcs-en ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme dont les terribles mugissements se font entendre à soixante milles à la ronde.*

***Lent et noble :***

*L'onde, frappant le roc ébranlé, rejaillit en tourbillons d'écume qui, s'élevant au dessus des forêts, ressemblent aux fumées épaisses d'un vaste embrassement.*

***Lent très soutenu :***

*Des rochers démesurés et gigantesques, taillés en forme de fantômes, décorent la scène sublime ; des noyers sauvages, d'un aubier rougeâtre et écaillé, croissent chétivement sur ces squelettes fossiles.*

***Très lent :***

*On ne voit auprès aucun animal vivant,<sup>414</sup>*

---

<sup>413</sup>. *Ibid.*, p. 18.

<sup>414</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 14.



Deuxièmement, le lecteur doit travailler sa voix en fonction des indications en gras. La lecture doit être faite à haute voix tout en respectant l'articulation des mots et le ton sur lequel nous devons parler. La lecture devient – dans notre seule imagination – une lecture à haute voix parce qu'elle doit adhérer au rythme d'un texte polyphonique qui joue sur les sons, mais tout cela en poursuivant notre acte de lecture qui est toujours silencieux. Cette lecture orale inattendue à l'intérieur d'un texte écrit engendre cette lecture discontinue. Ici, Butor veut donner à la lecture sa juste valeur puisque la lecture vaut mille fois plus lorsqu'elle est orale. Butor à travers son texte écrit, essaye d'imaginer une stratégie de lecture tout en impliquant ses destinataires. L'écriture doit suivre un itinéraire logique, au moins en fonction du voyage que Butor a effectué aux États-Unis, mais cela n'est plus le cas ; car le lecteur en voulant découvrir « un récit de voyage », s'aventure dans un voyage à la découverte d'une écriture.

À titre indicatif, la virgule finale avec laquelle se termine l'exemple précédent montre bien que les paroles ou le discours du LECTEUR auront sûrement une suite. Une allusion faite au lecteur réel qui doit se débrouiller, pour trouver une issue. L'étonnant est que ce discours est éparpillé tout au long du premier chapitre. Il s'agit d'un jeu d'intertextualité mêlé aux dialogues entrecoupés par des voix et des voies insensées.

En outre, d'autres personnages, notamment Le SPEAKER, ABEL et BETTY, interviennent sans prévenir dans un mélange de conversations, de sujets et de tons si incroyables que nous avons du mal à préciser qui parle. Le LECTEUR ne cesse de multiplier ses intonations et de moduler ses tons en prononçant le même discours. Butor semble préciser notre rôle dans un texte qui met en jeu plusieurs actants dont les sons et les voix sont les véritables personnages. Nous ne pouvons échapper à la pression d'un auteur qui indique notre manière de lire et de prononcer des paroles qui nous étaient attribuées depuis le début : « *Le ton de la voix s'élève un peu, Encore un peu, Ton soutenu...* » Dans ce

cas, nous devons lire ce scénario sans oublier, bien sûr, qu'il y a d'autres acteurs pour lesquels les chutes de Niagara sont un décor dynamique incontestable, nous devons les prendre en considération pour comprendre ce mélange ambigu de rôles, de paroles et de voix.

Ce jeu de voix donne au texte un aspect théâtral, voire dramatique, qui nous pousse à réfléchir à cet énoncé rénové. Nous nous demandons s'il est question d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Si c'était le cas, comment expliquer ce foisonnement de personnages, de voix, de voies ? Comment préciser la typologie d'un texte en perpétuelle mutation ? Roland Barthes semble expliquer la particularité de l'écriture à haute voix à laquelle se réfère Michel Butor dans son œuvre *6 810 000 litres d'eau par seconde* :

En égard aux sons de la langue, *l'écriture à haute voix* n'est pas phonologique, mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. Un certain art de la mélodie peut donner une idée de cette écriture vocale<sup>415</sup>.

Pourtant, notre rôle nous place dans une situation de détresse dans la mesure où le texte que nous devons dire ou jouer est loin d'illustrer nos attentes ou nos anticipations, parce que le texte est attaché aux chutes, il décrit leurs caractéristiques dans un jeu de voix mêlées aux paroles du SPEAKER qui sont aussi bizarres, car elles n'ont aucune relation avec les propos du LECTEUR. Néanmoins, les deux dialogues vont de pair, au moins au niveau formel. Ce qui nous pousse à poser la question de l'utilité typographique d'un énoncé qui contredit sa morphologie et son contenu comme c'est le cas dans l'extrait suivant où Butor mêle intertextes et indications scéniques :

**SPEAKER Bien changé, François-René le savait déjà il reprit de son voyage dans ses *Mémoires d'outre-tombe* :**

---

<sup>415</sup>. BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1973, p. 105.

très naturel :

*Aujourd'hui de grands chemins passent à la cataracte ; il y a des auberges sur la rive américaine, et, sur la rive anglaise, des moulins et des manufactures au-dessous du chasme.*

LECTEUR

**SPEAKER Les auberges sont devenues deux villes.**

reprenant sa phrase et comme de très loin :

*Hors des aigles qui, en planant au-dessus de la cataracte où ils viennent chercher leur proie, sont*

**SPEAKER Et de tous les points des États-Unis, par les autostrades et par les chemins, dans des jeeps ou des Cadillac, traînant après soi louches et casseroles, y convergent les jeunes mariés.**

revenant :

*entraînés par le courant d'air et forcés de descendre en tournoyant au fond de l'abîme.*

LECTEUR

chuchoté :

*Quelques carcajou tigré*

**SPEAKER Ainsi, tout au long des routes d'approche, qu'on arrive de Rochester ou de Buffalo, parmi les usines et les terrains d'épandage, s'échelonnent hôtels et motels, les uns flambant neufs, d'autres décrépits, avec des images de cascades.**

comme un tentateur :

*se suspendant par sa longue queue* LECTEUR

de plus en plus insinuant :

*à l'extrémité d'une branche abaissée*

à l'insinuation se mêle un peu d'ironie :

*essaie d'attraper*<sup>416</sup>

---

<sup>416</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 15.

Il s'agit bien d'une nouvelle forme de dialogue qui diffère complètement de la forme dont nous avons l'habitude. Un dialogue ordinaire doit faire l'objet d'une conversation compréhensible entre un locuteur et ses interlocuteurs ayant un sujet précis et cohérent à discuter, mais ce n'est pas le cas dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Nous avons deux actants qui prononcent deux discours différents, chacun selon sa position dans le texte et chacun selon ses pensées. Le texte de base se subdivise en deux énoncés puisqu'il est discontinu et écrit en caractères différents : celui du SPEAKER est en gras et celui du LECTEUR est en italique, précédés d'une indication précisant la manière de les lire ou de les prononcer. Les deux personnages semblent entrer dans un dialogue de sourds, car tous les deux se concentrent sur leurs rôles, voire sur leurs textes sans se soucier de la cohérence de leurs énoncés ou de leurs idées. Les deux interlocuteurs ne cherchent pas à établir une communication entre eux ou à entrer dans un vrai dialogue. Le lecteur réel est saisi dans un livre à voix multiples. Il est sous le choc d'un énoncé différent qui tourne en dérision le genre du « récit de voyage ».

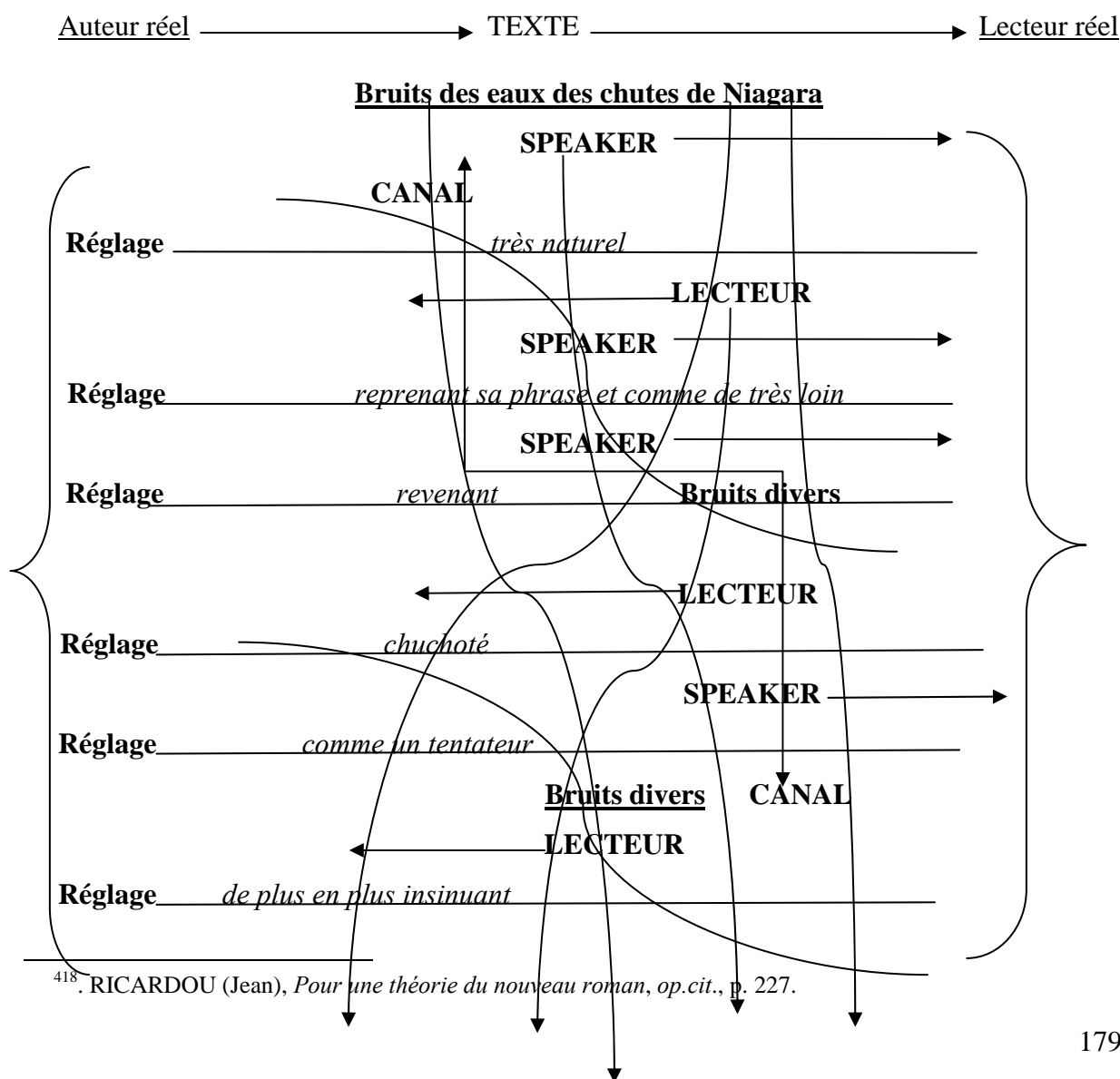
En effet, le texte s'affiche tel qu'il est en bafouant tous les principes de l'écriture traditionnelle. Cette nouvelle manière de converser brouille nos connaissances sur le fonctionnement d'un dialogue qui doit être doté d'une certaine unité thématique et formelle en représentant un vrai échange entre les interlocuteurs ; car dans un dialogue ordinaire « les interlocuteurs se trouvent face à face et peuvent réguler leurs propos en fonction des réactions verbales ou non verbales de l'autre ; mais ils cherchent avant tout à promouvoir la meilleure image d'eux-mêmes...<sup>417</sup>. » Mais, ce n'est pas le cas ici.

Le lecteur réel, pour lire *6 810 000 litres d'eau par seconde*, doit suivre l'échange textuel, mais cela n'est guère possible avec ces dialogues entrecoupés par des réglages insensés qui perturbent et interrompent l'acte de lecture. Il ne s'agit aucunement d'un

---

<sup>417</sup>. COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur, op.cit.*, p. 241.

voyageur qui essaye de nous faire découvrir les chutes de Niagara, mais d'un jeu de langage irrégulier et inhabituel qui met en scène des dialogues fragmentaires et spéculaires aussi déroutants qu'insolites : « c'est notamment l'idée qu'en récit, la fiction, loin de singer un quotidien quelconque, se développe selon de singulières lois spécifiques.[...] Attendre une fiction qu'elle cesse d'être fiction pour accueillir, tout crus, d'entiers fragments du quotidien...<sup>418</sup> » Ainsi, dans l'exemple précédent les deux protagonistes (**SPEAKER/LECTEUR**), mènent une conversation divergente qui ne tient compte d'aucune réaction, dans la mesure où chacun d'eux parle sans se soucier de l'autre. De là, les schémas communicatifs utilisés par Butor au sein de son texte sont plus insolites que son œuvre en elle-même, comme c'est le cas de l'exemple précédent que nous pouvons schématiser comme suit :



En effet, la structure et la morphologie du texte nous mettent dans une situation de confusion et nous poussent à réfléchir sur la disposition du texte et sa portée. Cette nouvelle représentation de la réalité cherche à dessiner et à illustrer les chutes de Niagara dans leurs moindres caractéristiques. L'énoncé joue sur notre regard et pénètre à notre insu nos sens pour activer notre imagination et pour interrompre ainsi, notre acte de lecture :

JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN JUIN

*pour saisir l'abîme*

LECTEUR

ELIAS Les jeunes gens passent derrière nous,

FANNY dans les deux sens.

*Les cadavres brisés*

ELIAS Les jeunes gens passent derrière nous,

FANNY blancs,

ELIAS roses.

*des élans*

FANNY Leur sang rouge coule sous leur peau.

ELIAS Ils se tiennent par leurs pâles mains lisses.

*et des ours,*

FANNY Ils passent.

ELIAS Ils vont sur la rive canadienne.

Et se jettent dans l'Ontario<sup>419</sup>.

Il s'agit de dialogues polyphoniques qui jouent sur la disposition typographique et le changement des interlocuteurs qui semblent réciter des paroles sans âme. Elias et Fanny mènent une conversation vaine et froide. Les paroles sont discontinues, sans cohérence. La présence des personnages s'efface devant la présence fatale des bruits qui traversent et coupent le texte. Ce dernier travaille le sensoriel puisque l'auteur vise les sens du lecteur réel, lequel doit s'exercer à une lecture privilégiant la forme et mettant en relief l'acte de parler. Nous avons l'impression que les mots sont au service de l'écoulement de ces chutes et que les paroles viennent pour meubler un espace dominé par les murmures assourdissants de l'eau. D'autres bruits qui dérangent la typographie de l'œuvre surgissent subitement pour perturber notre acte de lecture. La lecture devient ainsi un jeu de dramatisation où plusieurs personnages accaparent la scène sans entrer dans une véritable communication. Chacun semble prendre la parole à son compte, dans une conversation labyrinthique. Ceci peut aboutir à une communication impossible où le bruit est la règle. Nous n'avons pas vraiment de place dans cet écrit discontinu, qui nous interrompt tout au long de notre lecture:

« petit prélude pour cinq heures du matin

Jalonnés par les six premières notes du carillon de Westminster très

fort, on entend

au centre :

à gauche :

fort :

assez fort

pas trop fort :

---

<sup>419</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 63.

- frisson d'arbre -

- souffle -

- déclic de portillon -

- rire -

- claquement de drapeau -

- déclic d'appareil de photo -

- tonnerre -

- machinerie d'ascenseur -

- sirène de bateau -

- douche -

- tourbillon d'une feuille -

- porte qui claque -

- remuement animal -

- moteur Diesel -

- respiration -

- cri d'oiseau -

*Lorsque Alan<sup>420</sup> et Dinah parlent, l'un des bruits de droite reprend à son intensité ; lorsque Carrol et Billie parlent, l'un des bruits de gauche.*

*Lorsque Klaus et Franny parlent, l'un des bruits de gauche reprend une intensité au dessous ; lorsque Errol parle, un des bruits de droite<sup>421</sup>. »*

Dans cet extrait, Butor peint le bruit à travers la typographie et nous pousse à lire ces sons qui viennent des deux côtés sans nous prévenir. Nous éprouvons un sentiment de malaise face à un texte brouillé qui nous met dans une situation déconcertée. En effet, le

---

<sup>420</sup>. Ecrites ainsi sur l'œuvre elle-même.

<sup>421</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 149.



bruit perturbe la structure typographique et donne à la lecture, qui devrait être silencieuse, une voix et une présence. Nous devons lire en fonction des bruits et de leur intensité, ce qui nous oblige à mettre en marche notre imagination en activant l'ensemble de nos capacités physiques et spirituelles afin de résoudre l'énigme de *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Pourtant, la communication entre les interlocuteurs prend d'autres tournures et procure au livre une nouvelle structure qui nous met à l'écart. Butor explique lui-même la particularité de son livre, qui présente une stéréophonie grammaticale dont l'unité de l'œuvre repose sur des « ''continus'' », les textes évoluent très lentement [...] ; le langage n'est pas un liquide mais quelque chose de granuleux, affirme l'auteur [au cours d'un entretien] en discutant avec Michel Sicard<sup>422</sup>.»

Or, la voix devient un actant agissant qui complète l'écrit, même si celle-ci est brouillée. Les sons sont présents au sein d'un roman qui refuse de sombrer dans le silence en cherchant à s'approprier une voix, un son. Le lecteur réel doit prendre du recul afin de saisir cette nouvelle stratégie de lecture. Ici le lecteur réel doit écouter un écrit en poursuivant les rythmes d'un texte polyvalent, ce qui interrompt son acte de lecture:

### Troisième parenthèse de JUIN

(le coup d'œil)

En sorte qu'au moment même du Saut,      LECTEUR

Adieu fines,      ARTHUR

Roses à pétales de pivoines.      CHRIS

À soixante milles,

tendres,      BERTHA

Pivoines à pétales d'iris.      DELIA

---

<sup>422</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, op.cit., p. 291.

belles,

ARTHUR

C'est moins une rivière impétueuse dont les cent mille torrents à la ronde

ELIAS Adieu, mes feuilles de bronze que j'ai tellement surveillées.

Iris à pétales de tulipes.

CHRIS

très belles,

BERTHA

se pressent à la bouche béante d'un gouffre, l'onde,

rouges

ARTHUR

FANNY Leur sang vert sur tes doigts râpeux.

Lilas.

DELIA

*mais ce qui contribue à la rendre si violente, frappant le roc ébranlé,*

roses

BERTHA<sup>423</sup>.

Cet extrait met en scène plusieurs protagonistes à la fois, qui semblent perdre contact. Ils entrent dans une communication bizarre où la nature semble répartir sa description habituelle en fonction des impressions et des observations de chaque interlocuteur. Le lecteur réel se trouve face à des personnages qui ornent les pages sans laisser de traces marquantes, étant donné que le lecteur réel ne peut nullement s'attacher à un personnage ou s'identifier à lui, puisqu'il passe inaperçu. Butor n'accorde pas d'importance à la description physique ou aux caractéristiques physiques des personnages. Ces derniers ne sont présents au sein du livre que par leurs voix et leurs rôles passagers, qui ne peuvent faire l'objet d'un vrai déclenchement narratif. Ce qui montre la difficulté de parler d'une narration possible dans un texte dont nous n'arrivons même pas à identifier la forme. Les personnages sont éparpillés tout au long d'un texte qui met en scène les mots

---

<sup>423</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 60.

avec leur pesanteur sémantique et leur contraste typographique, ce qui nous pousse à nous attacher à la structure formelle du texte sans accorder trop d'importance à son sens. En effet, l'énoncé capte notre regard en orientant notre perception vers d'autres horizons d'attente qui contredisent complètement les nôtres, car « le lecteur attend d'ordinaire du [texte] qu'il lui offre une intrigue, c'est-à-dire une succession d'événements qui l'acheminent vers un dénouement<sup>424</sup>. » Et non une liste interminable de dialogues hermétiques et discontinus.

Dans le second chapitre, Butor donne plus d'importance aux indications *didascaliques*, afin d'attirer notre attention sur notre nouveau rôle. Ce dernier se résume à l'écoute. Nous sommes *des auditeurs* et non des lecteurs. Nous devons exercer nos oreilles à capter les assourdissantes voix multiples qui jaillissent au sein du texte. Notre tâche devient très délicate dans la mesure où nous devons lire les voix qui brouillent notre dialogue avec l'auteur. En effet, au milieu de ce vacarme, une communication discontinuée bien qu'elle soit implicite entre l'auteur réel et le lecteur réel, doit tenir compte de toutes les autres communications polyvalentes dont les voix sont déviées et dispersées. Il s'agit d'un texte de dialogues éclatés où les sons vont dans tous les sens et où l'écrit se plie devant la magie des mots butoriens et leur écho :

DRAMATIS PERSONAE

au centre ;

Fort :

SPEAKER

à gauche :

assez fort :

---

<sup>424</sup>. REY (Pierre-Louis), *Le Roman*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », Paris, 1992, p. 131.

CHARLES et DIANA : vieux ménage.

à droite :

pas trop fort :

Abel et Betty « just married ».

au centre :

assez doucement :

LECTEUR

La voix du SPEAKER et celle du LECTEUR sont toujours au centre.

Lorsqu'on ferme complètement le canal de droite, on entend encore CHARLES et DIANA, mais doucement.

Lorsqu'on ferme complètement le canal de droite, on entend encore ABEL et BETTY, mais très doucement.

L'auditeur, en réglant la balance de son appareil, peut ainsi privilégier plus ou moins tel ou tel côté<sup>425</sup>.

Butor tourne en dérision notre intimité de lecteur, puisqu'il nous demande *de régler la balance de notre appareil* afin de saisir les voix de l'énoncé. Il nous traite *d'auditeurs* alors que nous sommes des lecteurs. Il nous parle de fermeture de canal, de voix plus ou moins basses, plus ou moins lentes. Il nous perturbe quand il précise que les voix du Lecteur et celle du Speaker sont au centre ! Des indications insensées, dans la mesure où il nous est impossible de saisir les voix ou leurs endroits. Nous sommes en train de lire un texte qui nous oblige à travailler notre imaginaire en fonction de notre écoute. Ce qui entrave notre lecture, et brouille notre réflexion. Le vide qui distingue les pages de ce livre signale cet espace échophonique qui permet aux sons de se répandre, de s'éparpiller : « l'espace n'est pas seulement vu par les yeux. C'est un milieu chargé de

---

<sup>425</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 19.

valeurs qui ne doivent rien à l'évocation des formes et de couleurs. [...] Centre non plus optique, mais auditif<sup>426</sup>.» D'ailleurs, Butor précise qu'il s'agit de voies différentes, que le lecteur-auditeur doit parcourir tous les sentiers pour saisir l'essence des voies, des voix, leur degré échophonique et leur portée :

Voies A B : on saute les parenthèses.

Voie C : on lit « Noël ou Niagara » en y effaçant les répliques de Nelly, Milton, Liddy et Kent.

Voie D : on lit « Noël ou Niagara » en y effaçant les répliques de Milton, Liddy et Kent.

Voie E : on lit « Noël ou Niagara » en y effaçant les répliques de Liddy et Kent. (p.198)

En outre, le lecteur réel ne peut concevoir cette nouvelle manière de le faire travailler, car celle-ci dépasse ses capacités et ses habitudes. Il ne peut choisir la voie qui lui convient. Il est obligé de se trouver partout, ce qui ne le conduit nulle part. Enlisé dans un texte illogique, le lecteur réel est mené dans une impasse labyrinthique. Incapable d'échapper à la pression d'un texte sarcastique et énigmatique, il doit assumer, jusqu'à la fin de sa lecture, les conséquences du pacte préétabli entre lui et l'auteur réel depuis le début :

ELIAS Le concert des automobiles.

FANNY Ils nous dépassent en automobile.

*Le courant qui sort du lac d'air Érié*

ELIAS Mais qu'as-tu vu ?

FANNY J'ai bien cru que c'étaient les enfants du patron.

*descend en tournoyant au fond du gouffre,*

---

<sup>426</sup>. RAIMOND (Michel), *Le Roman*, Armand Colin, coll. « Cursus », Paris, 1989, pp. 165-166.

ELIAS Parce qu'ils se sont mariés ?

FANNY L'un des deux a dû se marier.

*et des carcajous se suspendent*

ELIAS Lequel ?

FANNY Je ne sais plus.

*par leurs queues flexibles*

ELIAS Mais lequel as-tu vu ?

FANNY Je ne sais plus lequel j'ai vu.

*au bout d'une branche abaissée,*

ELIAS L'as-tu même vu ?

FANNY Je n'ai pas regardé<sup>427</sup>.

Cette fois-ci le schéma communicatif change de droite à gauche, ce qui prouve que Butor met en scène des nouvelles formes de dialogues qui relatent le désordre des conversations habituelles ou quotidiennes, qui n'obéissent pas forcément à l'ordre préétabli tel que nous avons l'habitude de le présenter. Dans la réalité nous n'avons pas toujours des interlocuteurs qui se placent l'un en face de l'autre, généralement les gens conversent en famille ou en groupe et chaque fois ils s'expriment dans la foule, sans prendre le temps de repenser leurs dires ou de les justifier. Pourtant, les dialogues ne pouvaient faire l'objet de toute une création, car dans un texte habituel :

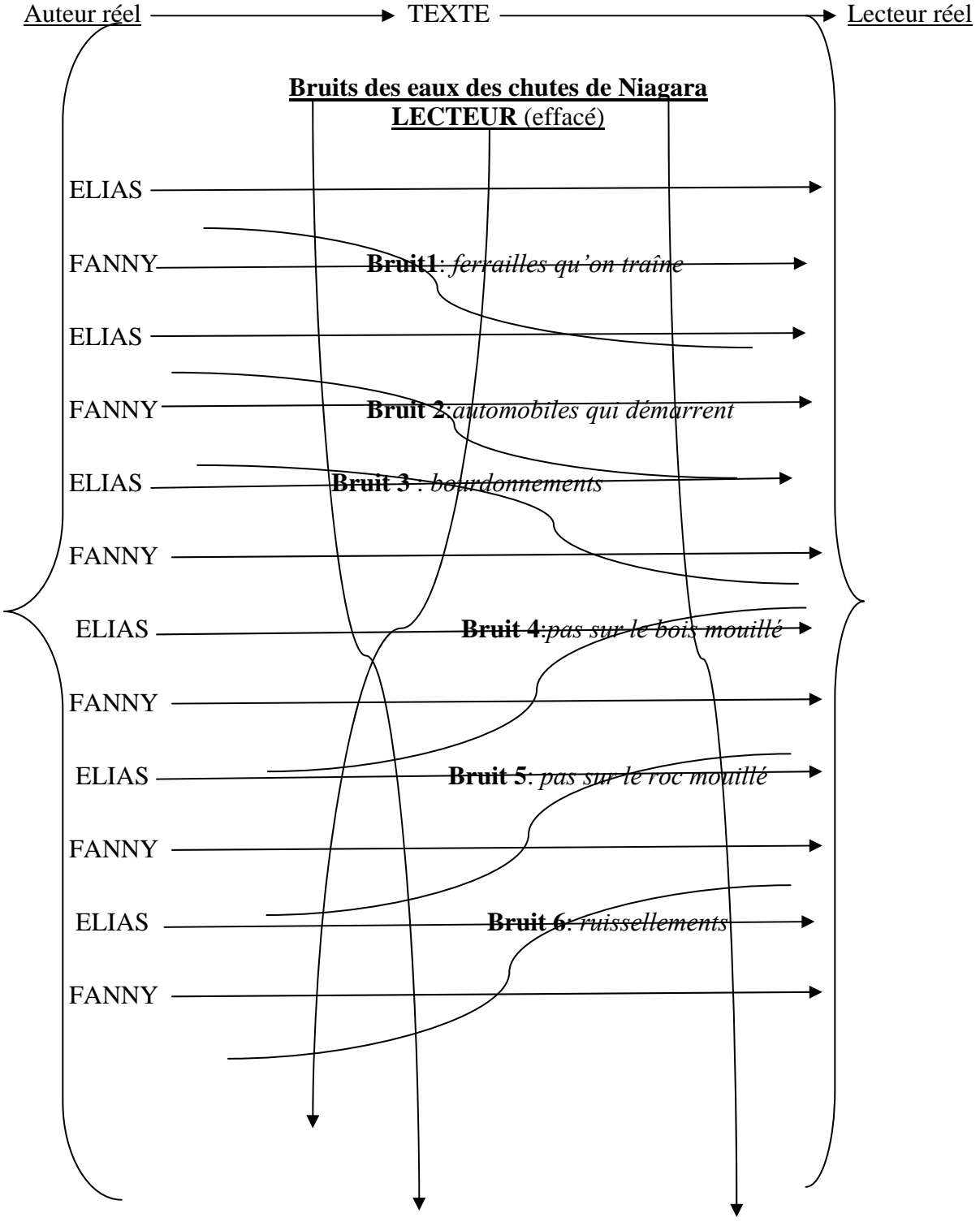
Les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps donner la parole aux gens, le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur)<sup>428</sup>.

Mais ce n'est pas le cas ici, où le dialogue devient un vrai problème pour le lecteur :

---

<sup>427</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 62.

<sup>428</sup>. REY (Pierre-Louis), *Le Roman*, *op.cit.*, p. 85.



Les personnages qui dialoguent dans l'extrait précédent, ne savent plus quoi dire. Ils ne peuvent préciser ce qu'ils voient ou ce qu'ils ont pu entendre, car leur « dialogue est oscillant, entre deux séries de doubles pôles<sup>429</sup>. » Comment allons-nous reconnaître notre rôle au sein d'un texte confus où les personnages sont incapables de mener une simple conversation ? Nous n'avons aucune idée de l'objet de leurs discussions tautologiques qui nous plongent dans un dialogue délirant et insensé. De là, notre lecture est discontinuée et incohérente. En effet, ELIAS et FANNY nous troublent par leurs noms inhabituels et leurs paroles naïves qui montrent l'absurdité du langage échangé une fois qu'il est éparpillé et découpé. « *Mais qu'as-tu vu ?* » As-tu vu, lecteur, quelque chose qui puisse te servir à mettre un peu d'ordre dans tes idées et tes pensées ? Es-tu capable de deviner les attentes d'un narrateur omniscient et manipulateur ?

*6 810 000 litres d'eau par seconde* est l'occasion d'approcher autrement le texte littéraire, puisqu'il représente autrement l'acte de lecture : « c'est bien un dialogue avec la vie, où se cherche le sens que l'on pourrait donner à cette vie<sup>430</sup>. » D'abord, la lecture devient un défi dans la mesure où elle privilégie le sensoriel et vise toutes les compétences du lecteur. Ensuite, le lecteur ne peut négliger les voies et les voix tracées par un énoncé où les chemins se croisent sans jamais se rencontrer dans une suite sans fin. Exactement comme les ruisseaux qui coulent dans toutes les directions, afin de construire un fleuve assourdissant et dévastateur. Enfin, ce livre semble obéir aux règles de la nature. Nous avons plusieurs dialogues isotopiques dont les voix et les sons sont divers, mais dont le résultat est un texte hétérogène illustrant les chutes et leurs particularités à travers sa forme et son contenu, comme c'est le cas dans cet extrait :

---

<sup>429</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000*, op.cit., p. 215.

<sup>430</sup>. *Ibid.*, p. 205.



Puis encore un pont, et on longe le fleuve et la gorge à gauche.

Au midi se fait entendre à soixante milles à la ronde,

frappant le roc ébranlé, l'eau

Je n'en connais pas tous les détails. IRRLING

Je n'ai pas besoin de tous les détails. JENNY

Se bombe

À droite, les pelouses avec les massifs de cannas

Or ALEX

À la ronde

Piqueté carmin. BETSY

**dans le crépuscule,**

Mais vous serez là pour m'en inspirer. IRRILIN

*qui se précipite au midi*

Amarante CLIFFORD

Et s'arrondit.

*rayés de jaune.* DEIRDRE

dans le crépuscule avancé,

*La masse du fleuve comme un vaste cylindre.*

Que c'est gentil à vous de m'avoir offert JENNY

Ce voyage !

Soixante...

EMIL Minium,

**dans le dernier crépuscule,**

Sur le chaos des ondes,

FLORENCE couleur de cardinal.

au moment qu'elles quittent le bord,

**dans les traces du crépuscule.**

dont les terribles mugissements se font entendre à tous les  
sapins,

EMILE Les belles jeunes feuilles enroulées

GENE Et cela te plaît, tout cela, à toi, tu n'as pas besoin d'être rajeuni !

*puis se déroulent en nappe de neige et brillent au clair de lune,*

FLORENCE comme autour du doigt de leur jardinier.

Se courbent et se croisent sur l'abîme

HUMPHREY Mais toi, ça t'a véritablement rajeunie !

*avec ...*

*Sans vous, je trouverais ce lieu affreux,* IRRLING

Vous savez. Je n'ai jamais été heureux ici.

**Le soir.**

GENE Parce que je te semblais bien vieille avant et bien ridée et bien fanée

et bien pourrie, avoue-le

*De toutes les couleurs de l'ombre,*

Parce que vous étiez venu ici lorsque... JENNY

*des nuées sans nombre*

HUMPHREY Tais-toi.

*qui pendent ...*

Mais oui, ah ! pourquoi parler de tout cela, vous ennuyer mes regrets, IRRLING  
ma vie gâchée...

**Tous les souffles du soir.**

GENE Mais je ne sais pas pourquoi je te taquine comme cela puisque tous ces jeunes gens qui viennent de se marier...<sup>431</sup>

L'extrait précédent révèle l'embarras du lecteur réel devant un texte qui trace son propre itinéraire formel. Nous avons une suite de paroles éparpillées qui implique des interlocuteurs qui conversent sans cohérence. À travers le bruit et le commentaire anonyme écrit en gras qui traverse l'énoncé, nous devons malgré tout continuer notre acte de lecture. L'énoncé peint les chutes de Niagara à travers l'écriture qui se dessine en gouttes d'eau. Nous devons lire un texte et voir en même temps le tableau qui se dessine à partir de la disposition d'un dialogue rénové, distribué à tour de rôle sur des personnages qui se cachent derrière des paroles incohérentes. Le lecteur réel est séduit par la morphologie textuelle de *6 810 000 litres d'eau par seconde* et ne peut échapper à cette fluidité des mots qui accapare son regard et dérange sa lecture. En effet, nous avons du mal à suivre cette communication interactionnelle irrégulière et brouillée qui distingue chaque page de cette œuvre. Nous nous demandons si la forme ne sert pas le contenu, si l'écrit ne relate pas la réalité de nos dialogues qui manquent souvent de cohérence et de logique, si *6 810 000 litres d'eau par seconde* ne présente pas le désordre du langage qui montre à son tour la variété des communications habituelles. Ne s'agit-il pas d'un travail de *collage* spectaculaire très minutieux que Butor utilise afin d'échapper aux formes ordinaires de l'écriture romanesque à la recherche d'autres formes plus intéressantes et provocatrices ? Des formes qui proposent d'autres suggestions de lecture et d'autres façons de présenter la réalité actuelle ?

---

<sup>431</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., pp. 105-106.

Nous pouvons dire que le texte nous introduit dans une communication discontinue, que nous devons parcourir tout au long de notre lecture pour saisir l'essence d'un discours échophonique. Dans l'extrait suivant, Butor essaye de nous expliquer ce que nous devons faire pour continuer notre activité de lecture, mais il ne fait que nous entraver davantage :

*Les sonneries sont toujours au centre, mais les bruits imprimés à gauche ou à droite seront entièrement à gauche ou à droite, respectivement, pour que l'auditeur, réglant la balance de son appareil, puisse privilégier tel, ou tel côté, effacer même l'un ou l'autre. On a donc une double variabilité : à l'émission, l'exécutant aura choisi l'une des dix voies ; à la réception, l'auditeur pourra changer de place à l'intérieur de l'architecture transmise. La mobilité de la lecture étant bien plus grande que celle de toute audition, vous pourrez, livre en main, rêver à toutes sortes d'écoutes<sup>432</sup>.*

Nous avons un texte en mouvement constant. Un texte mobile qui nous pousse à multiplier notre effort et surtout à exercer nos sens face à une lecture qui nous plonge dans le bruit, dans un monde de voix et de sons : « *La mobilité de la lecture étant bien plus grande que celle de toute audition, vous pourrez, livre en main, rêver à toutes sortes d'écoutes.* » Nous avons 6 810 000 sons, voies et voix par seconde dans un livre de cris et de bruits que nous devons détecter, écouter et poursuivre. Butor nous propose de lire et de rêver à toutes sortes d'écoutes. Un rêve qui se transforme en cauchemar en raison de la variété des voies, des voix et des sons ; en raison de la pluralité des couples, des personnages qui traversent le texte dans un filage inhabituel de « dialogues de sourds, [...] Et surtout prééminence de la parole sur toute autre réalité ou illusion<sup>433</sup>. » :

- *mugissements* -  
- *portières qu'on ouvre* -  
- *coups de frein* -

doucement avec les dernières notes du carillon et la sonnerie de NEUF HEURES  
très doucement parmi les répliques suivantes :

---

<sup>432</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 20.

<sup>433</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000*, op.cit., p. 31.

- klaxons -
- ferrailles qu'on traîne -
- automobiles qui démarrent -

**SPEAKER** Nous voici dans la rue des chutes.

**De chaque côté, des restaurants,**

**des monoprix,**

**des cinémas**

**et des marchands de souvenirs,**

Je..... ABEL

**étalant des drapeaux à chutes,**

...t'aime ABEL<sup>434</sup>

La lecture de cet énoncé nécessite un travail de fond sur la construction du texte : nous devons reconstituer les paroles relatives à chaque personnage, en reprenant le travail de collage qui donne au texte cet aspect énigmatique. Par exemple, si nous voulons comprendre les propos du **SPEAKER**, nous devons lire horizontalement son texte. Il faut négliger les textes des autres protagonistes, comme c'est le cas dans ces exemples :

Exemple 1 :

**SPEAKER**

**Bien changé, François-René le savait déjà il reprit de son voyage dans ses Mémoires d'outre-tombe :**

**Les auberges sont devenues deux villes.**

**Et de tous les points des États-Unis, par les autostrades et par les chemins, dans des jeeps ou des Cadillac, traînant après soi louches et casseroles, y convergent les jeunes mariés.**

---

<sup>434</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 21.

Le premier exemple nous renvoie au texte de François-René de Chateaubriand où l'auteur a essayé de présenter à sa manière les chutes de Niagara lors de son voyage aux États-Unis. Toutefois Butor exploite ce texte pour donner naissance à un autre : *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Cette traversée textuelle met en scène ce mariage entre un texte emprunté à Chateaubriand et un texte moderne qui cherchent à raconter la même chose. Une technique moderne où la littérature contemporaine se sert de la littérature traditionnelle, mais ne peut la remplacer. Chaque création a son charme et ses lecteurs. Le lecteur réel peut faire lui-même allusion à d'autres textes pour les comparer à ceux de Butor. La comparaison saura délimiter les différences entre les écrits qui racontent un récit de voyage et les écrits butoriens qui sont un voyage dans l'écriture. Avons-nous cette capacité ? Pouvons-nous réussir à identifier les caractéristiques d'un texte que nous avons du mal à lire ?

Exemple 2 :

**SPEAKER Nous voici dans la rue des chutes.**

**De chaque côté, des restaurants,**

**des monoprix,**

**des cinémas**

**et des marchands de souvenirs,**

**étalant des drapeaux à chutes**

De plus, Michel Butor nous demande une véritable participation à la construction du sens qui commence par la mise en ordre du contenu du texte. Le lecteur réel doit assumer son acte de lecture, puisqu'il est appelé à agir, à construire un énoncé composé de plusieurs dialogues, de plusieurs émetteurs, de multiples récepteurs qui varient à travers le temps ; mais qui viennent toujours au sein du même espace puisque nous avons

l'impression que les chutes de Niagara sont le centre du monde : « Le dialogue prend alors le mouvement de la vie, il y a concordance entre le vertige du moi et le vertige du monde<sup>435</sup>. » :

Première parenthèse de Janvier

(le petit chat)

**SPEAKER**      **Au début d'octobre 1901, une institutrice, Mme Anna Edson Taylor,**

*Au fond du gouffre de toutes les couleurs.*      LECTEUR

MORGAN      De la nuit blanche.

*Entre les deux chutes descendent en tournoyant,*

Dans la nuit qui ?      NADIA

*s'avancent au clair de lune entraînés par le courant d'air,*

On dirait les tonneaux.      OTTO

*et brillent*

MORGAN      Dans la nuit blanche une écume folle.

*Des aigles de neige.*

**La saison passe.**

Une île creusée en dessous décore la scène qui pend avec tous ses arbres...

**Mme Anna Edson Taylor caresse un petit chat.**

Puis se déroule en nappe de fantôme...

Des miaulements dans la nuit blanche.      NADIA

En un vaste cylindre...<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000, op.cit.*, pp. 207-208.

Dans cet extrait, les cinq interlocuteurs : **SPEAKER**, **LECTEUR**, **MORGAN**, **NADIA** et **OTTO** s'expriment dans un discours discontinu, qui favorise la répétition et l'anarchie. Des paroles qui échappent à la logique et des voix qui se mêlent sans cesse. La disposition isotopique des interlocuteurs au sein du texte illustre ce bruissement de la langue, cette confusion due à des destinataires qui prennent la parole sans respecter leur tour de rôle, qui échangent un dialogue discontinu, désordonné, fragmentaire et incohérent : « ce ne sont plus les choses qui appartiennent aux personnages, c'est le personnage qui appartient aux choses, il s'efface devant elles<sup>437</sup>. »

Par conséquent, le lecteur réel se trouve devant un énoncé indéfinissable qui bloque toute issue communicative entre lui et l'auteur réel. Malgré le renouvellement des noms des acteurs, nous remarquons que les rôles sont les mêmes, que le lecteur réel est obligé d'accomplir son acte de lecture dans des conditions défavorables où les voix et les voies se multiplient sans se croiser : « On aboutit donc bien ainsi à un univers où les gestes sont inattendus, où les motivations cessent d'être évidentes, et où se réintroduit la présence massive des choses : un monde qui est "sensoriel" avant d'être "signifiant"<sup>438</sup>. »

D'ailleurs, vers la fin du livre, Butor se demande s'il a vraiment dit quelque chose. Une question qui en implique une autre : **Nous**, lecteurs réels, avons-nous lu quelque chose ?

J'ai dit quelque chose ? BÉATRICE

Je croyais. ALFRED

Je ne sais plus. BÉATRICE<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 224.

<sup>437</sup>. RAIMOND (Michel), *Le Roman*, op.cit., p. 175.

<sup>438</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000*, op.cit., p. 21.

<sup>439</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 280.



Il s'agit désormais de personnages qui peuplent l'espace sans aucun poids narratif car, « la notion classique du personnage n'a plus cours. Tous ce qui l'impliquerait (patronymes et prénoms : ils risquent alors de subir d'étranges métamorphoses) est absent<sup>440</sup>. » Nous avons un nouveau système communicatif, qui met en scène des discours parallèles sans cohérence sémantique où les personnages ne font que répéter des fragments textuels, des phrases ou des mots orphelins, de temps en temps, sans saisir leur importance au cours d'un énoncé non identifiable. Ainsi, comment les textes butoriens peuvent-ils faire l'objet d'une lecture brouillée ?

## 2. Une lecture brouillée

La lecture brouillée est une lecture désorganisée, désorientée et confuse. Une lecture qui résulte d'une écriture échappant naturellement aux lois habituelles : « sa continuité, par exemple, assure le déplacement instantané dans l'espace et le temps dont les catégories sont à la fois reconnues et abolies<sup>441</sup>. » Le lecteur réel essaye de comprendre un texte en perpétuel changement qui ne mène nulle part ; puisqu'il doit lire un énoncé circulaire sans issue qui garde toujours son mystère. Lorsqu'il croit enfin qu'il détient les fils du labyrinthe, d'autres labyrinthes surgissent pour brouiller toutes les pistes explorées : « Le sentiment déconcerté du lecteur vient sans doute de la conscience confuse du fait que ce n'est pas tout à fait de la littérature qu'il a affaire, bien qu'il tienne un livre entre ses mains<sup>442</sup>. »

D'abord, les personnages butoriens sont généralement paranoïaques et indécis. Le lecteur réel fait partie d'eux, puisqu'il est interpellé et impliqué au sein du texte durant son

---

<sup>440</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1967, p. 64.

<sup>441</sup>. *Ibid.*, p. 66.

<sup>442</sup>. BEAUDOIN (Réjean), « *L'Impossible littérature populaire* », in *Liberté*, vol.16, N°2, 1974, p. 101.

acte de lecture. Avons-nous cette capacité à compléter ou à parfaire un texte butorien ?

Pourquoi consacrons-nous autant d'effort à trouver la cohérence d'un texte confus ?

Pourquoi nous consacrons autant d'énergie inutile à trouver une cohérence à un texte qui en est, peut être, tout simplement dépourvu. [Les approches récentes du texte littéraire] ont le mérite de mettre l'accent sur les interventions créatrices des lecteurs, chargés d'aider l'auteur, par les produits de leurs imaginations, à parfaire son œuvre. Il serait plus juste alors de parler, à propos de cet espace littéraire insuffisant, de fragments de monde. Dès lors, l'activité de la lecture et de la critique est contrainte de compléter ce monde. Ajouter des données là où elles font défaut, finir les descriptions, poursuivre les pensées inachevées, inventer du passé et de l'avenir au texte. Ainsi l'œuvre se prolonge-t-elle chez chaque lecteur qui, en venant l'habiter, la termine temporairement pour lui-même<sup>443</sup>.

Butor cherche un lecteur capable d'interroger le texte et de le réécrire, puisque la lecture doit être une nouvelle création et non une répétition. Dans ce sens, la lecture se fait à travers une communication brouillée demandant toute l'attention du lecteur réel, car l'œuvre littéraire est incomplète. En effet, elle nécessite un lecteur qui prenne en compte les particularités du texte, et qui essaye de le compléter, de le transcender en fonction de ses références et de ses connaissances. De là, le lecteur réel doit intervenir pour mettre en lumière les sens possibles du texte littéraire malgré sa polyvalence et sa polysémie :

Une œuvre littéraire n'est jamais complète, ou si l'on préfère, ne constitue pas un monde complet, au sens où l'est, quelles que soient ses imperfections, celui dans lequel nous vivons. Si elle emprunte des éléments à des mondes déjà existants, dont le nôtre, elle ne donne pas à voir et à vivre un univers entier, mais délivre une série d'informations parcellaires qui ne seraient pas suffisantes sans notre intervention. Il serait plus juste alors de parler, à propos de cet espace littéraire insuffisant, de *fragments de monde*<sup>444</sup>.

Néanmoins, nous pouvons nous demander quelle est l'utilité de consacrer un temps énorme à la compréhension d'un texte qui tire sa force de son ambiguïté ? Le lecteur doit-il intervenir pour inventer le texte ? Pour produire son sens au moins dans son imagination ? Mais, ne fait-il que des efforts vains, pour trouver l'organisation d'un énoncé désordonné et lacunaire ? L'œuvre littéraire prend-t-elle vie entre les mains du lecteur déconcerté ?

---

<sup>443</sup>. BAYARD (Pierre), *Enquête sur Hamlet, Le Dialogue de sourds*, Minuit, Paris, coll. « Paradoxe », 2002, p. 48.

<sup>444</sup>. *Ibid.*, p. 48.

Dans *La Modification* et dans *L'Emploi du temps*, Butor essaie de faire croire aux lecteurs réels qu'il suffit de faire des efforts, de suivre ses directives, ses traces pour saisir les particularités de son écriture. Mais les directives ne peuvent servir à grand-chose. De plus, les traces ou les indices sont souvent brouillés et inefficaces. Il s'agit, la plupart du temps, d'un texte nécessitant une vigilance extrême et une grande concentration, afin de pouvoir en saisir quelque chose.

### **a. *L'Emploi du temps* ou la ville emblématique**

Le roman pour Michel Butor se présente à mi-chemin entre le récit et le poème énigmatique : « une mythologie difficile à déchiffrer [...] un puzzle, une série de symboles<sup>445</sup>. » que nous devons interpréter. Le roman chez Michel Butor, « ne crée pas une matière romanesque, il étudie et expérimente toutes les "formes" et les "catégories" que peut illustrer le roman pour informer la réalité<sup>446</sup>. »

Dans *L'Emploi du temps*, Jacques Revel est devenu un auteur suite à son séjour à Bleston en écrivant, en réécrivant son journal intime, et en essayant d'approcher cette ville à travers son écrit pour mieux la comprendre. Toutefois, l'écrit ne fait qu'aggraver sa situation, et au lieu de fuir cette ville, il la retrouve dans ses textes écrits et réécrits, dans ses rêves, dans sa peau. Jacques Revel est incapable d'affronter ses sentiments et ses convictions. Il préfère se cloîtrer dans l'ombre d'une ville puissante et éternelle, au lieu d'agir :

Butor met directement en scène une lutte de l'homme et de la ville, qui pose le problème de la connaissance. [...] La pénétration de la ville, symbole de tout effort de connaissance, forme le sujet même du livre, et la quête de Jacques Revel l'engage à des problèmes du temps et de l'identité<sup>447</sup>.

---

<sup>445</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 48.

<sup>446</sup>. *Ibid.*, p. 58.

<sup>447</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000, op.cit.*, pp. 85-86.

Ainsi, il ne peut avoir cette connaissance, car il ne parvient pas à échapper à la pression de

Bleston:

*Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace ! Et si quelques-unes de mes maisons s'écroulent, ne va pas croire pour autant que moi je tombe en ruines et que je suis prête à laisser la place à cette autre ville de tes faibles rêves, de tes rêves que moi j'ai réussi à rendre si minces, si obscurs<sup>448</sup>.*

Dans l'exemple précédent, Michel Butor donne la parole à Bleston : « *Je suis Bleston, ... je dure, je suis tenace !* ». Le fait de faire parler un espace met en relief cette crise de conscience dont souffre le personnage. Bien que *L'Emploi du temps* ressemble à un roman réaliste, au moins en apparence ; il ne relate pas la réalité de Bleston au sens traditionnel, étant donné que cette ville est décrite selon la vision et la mentalité de Jacques Revel. En effet, nous ne pouvons la concevoir qu'à travers ses pensées et ses écrits labyrinthiques. Cela veut dire que « Le roman n'est pas une description du monde, car ce qu'il exprime, pour Butor, c'est la structure de notre vision du monde<sup>449</sup>. »

En conséquence, la ville devient un signe emblématique, un adversaire incontournable qui symbolise la faiblesse et la folie de l'être humain face à un objet, un ami, un être désiré, un amoureux ou un endroit qui peut le dominer jusqu'à l'obsession totale ou la perte : « C'est pourquoi la ville ne se livre pas comme une réalité dont le romancier pourrait nous présenter une synthèse. Elle n'existe pas en elle-même, elle ne prend de sens et de réalité qu'à travers les efforts que fait Revel pour la connaître<sup>450</sup>. » Le lecteur réel est mis dans une situation aberrante face à un texte représentant la crise émotionnelle d'un étranger dépaycé dans une ville qu'il n'arrive pas à aimer, mais le lecteur doit prendre en compte que :

---

<sup>448</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1956, p. 306.

<sup>449</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 56.

<sup>450</sup>. *Ibid.*, pp. 56-57.

*L'Emploi du temps*, où Jacques Revel transcrit dans son journal les aspects différents selon lesquels, pendant un an, lui est apparue la ville de Bleston, *L'Emploi du temps* dévoile non tant une structure de la réalité que la structure des représentations que Jacques Revel peut s'en faire<sup>451</sup>.

Dans ce sens, la ville peut symboliser ce roman où nous sommes égarés, dont nous avons nous-mêmes du mal à comprendre la structure et où nous commençons déjà à sentir le dépaysement, l'étrangeté :

*Il m'a fallu toute la semaine pour épuiser ma liste de chambre ; je suis incapable de retracer le détail de ces randonnées harassantes après un repas expédié ; tout cela se confond dans ma tête. Souvent j'ai trouvé les portes fermées, et quand on m'ouvrait, après une conversation **pénible** sur le seuil, **pénible** non seulement à cause de mon mauvais accent et des particularités dialectales de mes interlocuteurs, mais aussi, la plupart du temps, de leur air soupçonneux, de leurs questions bizarres, on m'apprenait que j'étais venu trop tard, que la place était déjà prise<sup>452</sup>.*

Ce passage illustre cette confusion qui entrave notre lecture. Le mot « **pénible** » est répété deux fois, afin de signaler notre travail acharné à suivre les signes d'une écriture qui nous implique par des indices énonciatifs, multiples : « 'je suis incapable', 'tout cela se confond dans ma tête', 'une conversation pénible.' ». Il est vrai qu'il s'agit d'une *conversation pénible* qui nous met à l'écart. Cet écart est dû à la difficulté d'établir le contact avec l'auteur ou le narrateur de l'œuvre qui n'arrive pas à s'approprier son propre texte, parce que : « nous n'avons jamais dans *L'Emploi du temps*, une image qui prétende être totale, complète et définitive, comme la description de la ville qu'un romancier traditionnel placerait éventuellement en tête de son livre<sup>453</sup>. »

De là, Butor recourt à une structure symétrique, isotopique et itérative représentant - à peu près - notre lecture labyrinthique, car nous devons lire et relire le texte réécrit par Jacques Revel sans pouvoir parvenir à la fin :

---

<sup>451</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 56.

<sup>452</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, *op.cit.*, p. 61.

<sup>453</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 56.

*J'ai repris la route au sens inverse, entre ses deux bordures de maisons semblables et symétriques*<sup>454</sup>.

Chaque lecture en suggère une autre. Chaque texte efface ou réécrit l'autre. Il s'agit souvent d'un énoncé incomplet, inachevé, troué... d'un travail de fouille, de réorganisation, de finition qui ne se termine jamais, ce qui nous met dans un état de déception. Chaque fois, il faut reprendre la lecture du texte, car il y a des détails qui manquent, des ajouts, des lacunes :

Lundi 2 juin

*Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent, lorsque je relirai ce texte*<sup>455</sup>.

Durant tout le roman nous parcourons sans cesse, nous lecteurs réels, les chemins de Bleston et, pour échapper à la pesanteur d'une ville disqualifiée par le narrateur, nous vivons le drame qu'un tel endroit peut provoquer sur un être humain ; étant donné que la ville de Bleston est présentée selon les « préoccupations de Revel, selon l'optique propre de chaque moment de l'histoire, des images partielles, contradictoires, parfois greffées sur un schéma symbolique, le plan des lignes d'autobus que Revel a sur sa table<sup>456</sup>. » :

*C'est entre ces façades funèbres que je voyais s'éloigner le matin, après l'avoir quitté, le haut rectangle rouge du bus 17, entre ces façades funèbres sur lesquelles s'alignent de guingois, telles celles de craie sur les tableaux noirs des écoles élémentaires, d'épaisses majuscules d'or terni*<sup>457</sup>.

En effet, Jacques Revel ne voit que les *façades funèbres* de Bleston. Ces couleurs sombres qui transforment l'atmosphère de la ville en un vrai cauchemar. Ce recours à ce jeu de couleurs sinistre n'est que l'une des techniques utilisées par le Nouveau roman, afin de relater la crise du personnage moderne au sein d'un espace en perpétuelle mutation. Revel souhaite voir le soleil, il rêve d'une ville accueillante et lumineuse, mais cela n'est

---

<sup>454</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 42.

<sup>455</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, op.cit., p. 75.

<sup>456</sup>. *Ibid.*, p. 56.

<sup>457</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 28.

guère possible dans un espace dynamique qui influe sur les êtres et les choses. Pour Michel Butor, « toute œuvre d'art doit pouvoir répondre à des situations réelles. Il s'agit de faire des romans qui surprennent le lecteur dans la façon de les lire ; certaines personnes s'étonnent lorsqu'elles ne comprennent pas tout d'un livre<sup>458</sup>. »

Ainsi *L'Emploi du temps*, cherche à nous surprendre par sa structure itérative, représentant des situations réelles vécues par Jacques Revel au sein de Bleston et non la réalité de Bleston : « Butor le déclare d'ailleurs nettement dans ses textes théoriques, lorsqu'il voit dans le récit "un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité",<sup>459</sup>. »

Or, le texte reflète cette déroute d'un personnage incapable de se trouver :

*Je me suis environné d'une sorte de terreur immobile et muette, telle une eau glacée, absolument calme, lourde de boue, qui monterait irrésistiblement dans ce début d'été, comme si quelque chose se tramait tout autour de moi<sup>460</sup>.*

Le « je » énonciatif renvoie au lecteur réel qui sent que quelque chose se trame à son insu, sans savoir comment y remédier ou comment parvenir à en deviner la nature ou la structure. Le texte lu nous emmène calmement vers un labyrinthe sans issue. Notre adversaire est un nouvel énoncé qui nous met dans une situation confuse. Il nous oblige à repenser le texte littéraire, ses manifestations, ses formes et ses particularités : « l'œuvre est commencée bien avant qu'il n'y ait un mot d'écrit, la première ligne repose déjà sur dix ou quinze ans de brouillons mentaux et de ratures mentales<sup>461</sup>. »

En outre, *L'Emploi du temps* nous tourne en dérision à travers le personnage de Jacques Revel, qui brûle le plan de Bleston en espérant se débarrasser à jamais de la

---

<sup>458</sup>. SKIRA et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, op.cit., p. 288.

<sup>459</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, op.cit., p. 59.

<sup>460</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 160.

<sup>461</sup>. SKIRA et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, op.cit., p. 286.

pression de cette ville. Il a aussi essayé de brûler son journal intime dans un moment de colère. Cette envie de se venger, de détruire son plan, afin d'échapper à l'emprisonnement de la pensée ou au danger peut symboliser la destruction du livre habituel au profit d'un autre en construction. En effet, nous sommes en présence d'un être indécis qui devrait nous expliquer les détails d'une histoire dont Bleston domine l'événement, voire dont Bleston fait l'événement :

*Est-ce la ville de Bleston qui me donne cette tendance à me venger par les flammes<sup>462</sup> ?*

Même dans ses lectures les plus fictionnelles, Jacques Revel ne peut imaginer une lecture loin de Bleston. Il choisit un roman qui détaille les rues, les crimes, le visage monstrueux de cette ville. En ce sens, Revel est obsédé par un espace qui le prive de tous ses droits, même celui de vivre ou de respirer. C'est la ville qui détient les fils de l'intrigue. Elle devient le héros incontestable d'une histoire sans issue, sans fin :

*Ah, J. C. Hamilton ne ménage pas ses sarcasmes : " cette misérable farce ", "this make-believe" (comment traduire ? Presque "cette escroquerie"), "imitation vide d'un modèle incompris", "monument de sottise", "l'œuvre d'un singe radotant." Étrange aveuglement chez un homme pourtant si merveilleusement vif et lucide ! Car moi si neuf dans Bleston, j'avais bien décelé qu'il y avait tout autre chose qu'un démarquage dans cette bizarre construction, j'avais été bien obligé de sentir qu'un esprit d'une étonnante audace y dénaturait violemment les thèmes, les ornements, et les détails traditionnels, aboutissant ainsi à une œuvre certes imparfaite, je dirais presque infirme, riche portant d'un profond rêve irréfutable<sup>463</sup>.*

Certes, *L'Emploi du temps* se démarque par cette bizarre construction, il dénature les thèmes, les ornements, et les détails traditionnels ; mais il est un ouvrage riche portant d'un profond rêve irréfutable. Butor semble préciser lui-même la structure de son œuvre qui met en question la logique du genre littéraire, pour inventer une nouvelle forme aussi riche qui peut relater notre monde actuel : « l'œuvre d'art ne peut être pour [Michel Butor]

---

<sup>462</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, *op.cit.*, p. 183.

<sup>463</sup>. *Ibid.*, p. 157.



une vision claire et totale des choses, ni même une ''interprétation'' ; mais seulement, ''un effort d'interprétation'', discutable en tant que tel.<sup>464</sup> » De là, nous devons analyser la situation de Jacques Revel et ses relations avec un espace qui lui est inaccessible, si nous voulons saisir notre situation face à un énoncé qui nous est inhabituel. De plus, Michel Butor ne décrit pas la réalité, mais essaye de définir symboliquement le réel :

Aussi pour lui, tout roman, toute œuvre littéraire comme toute œuvre d'art, sont faits d'équations symboliques. Car, aussi bien comme ''artiste'' que ''philosophe'', Butor ne s'intéresse pas tant à la réalité en elle-même, mais *au déchiffrement de la réalité*. [Il ne voit dans le roman que] son mode de vision<sup>465</sup>.

Jacques Revel n'arrive pas à communiquer ou à lire facilement en langue étrangère :

*Il a été long, le déchiffrement des petits annonces de l'Evening News, presque chaque mot y était remplacé par une abréviation que je n'arrivais à traduire correctement qu'après plusieurs tentatives, elle a été longue et agaçante*<sup>466</sup>.

Il a du mal à s'exprimer dans la langue d'autrui. Tout lui semble déformé lorsqu'on parle anglais, les ornements, les détails, les thèmes... Communiquer dans la langue des autres explique son malaise une fois à Bleston. De là, *L'Emploi du temps* est une œuvre incomplète, brouillée, écrite à partir de l'incompréhension d'un endroit et de ses habitants. C'est une œuvre imparfaite, car elle essaie de mettre noir sur blanc l'écriture imparfaite d'un personnage lui-même imparfait. Cette imperfection apparente cache une performance accablante, surtout au niveau de l'écrit mystérieux, d'un homme qui peut être n'importe lequel d'entre nous, dans la mesure où Jacques Revel relate cette crise de cohabitation dans une ville qui lui est étrange : « C'est bien ce ''mystère'' qu'à le tort de négliger le romancier traditionnel, qui raconte tout à la perfection<sup>467</sup>. » Bleston est le véritable héros d'un roman qui met l'histoire en question avec toutes ses particularités narratives, car « la

---

<sup>464</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 54.

<sup>465</sup>. *Ibid.*, p. 55.

<sup>466</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, *op.cit.*, p. 56.

<sup>467</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 54.

ville vit sur autre chose que l'immédiat. [...] Elle ne vit plus dans la terre, elle vit du mouvement, elle est une disponibilité de mouvements<sup>468</sup>.» Ainsi, le lecteur réel se trouve face à un texte fait de répétitions, d'hésitations, d'insuffisances et de redondances. Ce qui brouille son acte de lecture :

*Ce que j'avais écrit pendant la deuxième semaine du mois de juin, je m'étonnais de son insuffisance lorsque je lisais le lundi 11 août, après avoir vu au Théâtre des Nouvelles un documentaire sur San-Francisco dont je n'ai pas parlé, dont je me souviens mal, après avoir dîné à l'Oriental Rose ; je le trouvais insuffisant entre autres raisons parce que j'avais négligé d'enregistrer ma dernière visite aux tapisseries du Musée<sup>469</sup> ...*

Le lecteur réel cherche la délivrance. Il veut échapper à un texte confus. Il veut fuir un énoncé dérisoire en réécrivant un autre texte qui analyse et critique l'état absurde de Jacques Revel. Le lecteur réel a besoin de force, de courage pour affronter un énoncé pareil :

*Quand se délivrera notre force ? Quand s'étendra notre velours ? Quand brilleront nos métaux ? Quand serons-nous lavés, toi et nous, Jacques Revel<sup>470</sup> ?*

La question illustre la situation des lecteurs réels incapables de supporter la pression d'un texte sans issue, mais qui doivent subir les conséquences de leur choix en assumant, jusqu'au bout, leur acte de lecture. Nous devons comprendre que « ce que nous prenons pour la "réalité" est notre vision de la réalité<sup>471</sup>. »

Dans ce sens, comment *La Modification* réécrit-elle autrement le récit d'adultère et met-elle en question le récit de voyage ?

---

<sup>468</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000*, op.cit., p. 81.

<sup>469</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 381.

<sup>470</sup>. *Ibid.*, p. 349.

<sup>471</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, op.cit., p. 60.

## **b. *La Modification* ou la réécriture d'une histoire d'adultère**

*La Modification* nous communique énormément de choses à travers une histoire d'adultère. Dans l'un de ses entretiens Butor résume lui-même le contenu de son roman. Le lecteur qui envisage de lire un récit de voyage se trouve devant une histoire d'adultère, mais il sera dérouté par la structure inhabituelle du texte et par la modification que subit le récit :

[Le personnage qui porte le nom de Léon Delmont]. Eh Bien ! Il est dans un train qui va de Paris à Rome. Il va à Rome pour retrouver une femme. Il est marié, il a des enfants, mais il a à Rome, une maîtresse. Et, s'il fait ce voyage. C'est pour retrouver cette femme. Cette femme à qui il veut dire, qu'il a trouvé pour elle une situation à Paris. Et, pour lui demander de venir à Paris, pour qu'ils vivent tous les deux ensemble. Il se sépara de sa femme légitime, sans scandale du tout, il a tout prévu. Et, il vivra avec cette femme romaine qu'il aime beaucoup.<sup>472</sup>

Pourtant, avant que le lecteur réel comprenne que le roman relate l'histoire d'un ménage à trois, il sera déconcerté devant la façon dont l'auteur représente les choses : d'abord, l'utilisation de la deuxième personne du pluriel « *vous* » qui a fait la réputation de Butor, dans la mesure où les critiques ont apprécié cette manière de mettre au cœur du sujet le lecteur réel qui sent la pesanteur d'un tel mot, « *vous* » mêlant le fictif au réel. Ensuite, la manière d'écrire, en elle-même, qui met en relief la technique du monologue intérieur et des retours en arrière. Enfin, le nouveau rôle destiné désormais au lecteur réel, lequel doit assumer son acte de lecture qui contredit désormais, ses horizons d'attente :

L'horizon d'attente est défini par Jauss à travers des normes essentiellement esthétiques : la connaissance que le public a du genre d'appartenance de l'œuvre, l'expérience littéraire héritée de lectures antérieures, [...] et la distinction en vigueur entre langage poétique et langage pratique<sup>473</sup>.

---

<sup>472</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, in <http://boutique.ina.fr/edu/francais-litterature/2nd/I00013072/michel-butor-a-propos-de-la-modification.fr.html>.

<sup>473</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 17.

De là, le lecteur réel se trouve devant un énoncé qui le culpabilise, qui l'accuse : *Vous ! Oui vous ! Lecteur paresseux ! Réveillez vous ! Vivez l'acte de lecture ! Identifiez-vous au personnage ! Bougez, libérez-vous de la fiction et saisissez votre nouvelle tâche !* Oui, votre nouvelle tâche ! Celle de produire, de découvrir, de trouver des sens. Ce sont ces affirmations qui se cachent derrière le vouvoiement : « *L'envie vous prend de l'imiter*<sup>474</sup>. » L'envie vous prend de réécrire le roman et de modifier ainsi vos habitudes. Butor tourne en dérision nos réactions face à un livre qui nous donne, parfois, envie d'abandonner notre acte de lecture, de fuir : « *Pourquoi ne me parles-tu pas*<sup>475</sup>? »

Le « **vous** » est un signe qui détermine une communication implicite entre l'auteur et le lecteur réels. En effet, lorsque nous vouvoyons quelqu'un, cela suppose que nous regardons cette personne, qu'elle est juste en face de nous, que nos regards se croisent, qu'il y a certainement un dialogue, une communication, un contact entre nous. Le lecteur réel est confus et repense constamment cette instance narrative qui le place au cœur d'une action immédiate qui commence par un voyage imprévu. Dans ce cas, Butor a voulu un nouveau lecteur, il cherche un partenaire capable de sentir cette prise de contact. Un lecteur capable de lire entre les lignes, de vivre les mots, afin de saisir l'utilité de son acte de lecture et de son importance. Le lecteur paresseux n'a plus de place dans le Nouveau roman :

*Vous n'avez plus rien à vous dire. Il fallait attendre cette rencontre. Il fallait enfin attaquer ces hors-d'œuvre qui avaient été apportés là depuis longtemps. Il vous fallait vous dépêcher, l'heure avait tourné.*<sup>476</sup>

Butor semble demander au lecteur *paresseux* de quitter la lecture de ce livre, car il ne sera pas capable d'arriver jusqu'au bout de sa lecture.

---

<sup>474</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1990, p. 47.

<sup>475</sup>. *Ibid.*, p. 215.

<sup>476</sup>. *Ibid.*, p. 179.

Toutefois, le lecteur réel a pris la décision de lire ce roman. Il a accepté de s'aventurer dans un texte sans issue. Ainsi, le lecteur réel doit subir le mécanisme d'une narration qui s'affiche telle quelle. L'acte de lecture ne peut être accompli que si le lecteur réel parvient à attaquer *ces hors-d'œuvre* qui ne sont en réalité que son monde réel : « Il existerait un *hors-texte* primordial : "monde extérieur, univers intérieur" ». L'écriture consisterait à représenter l'un ; à exprimer l'autre<sup>477</sup>. » En conséquence, le monde réel ne peut être présenté tout entier par l'œuvre, parce qu'elle reflète un monde fragmenté, lacunaire que le lecteur réel doit compléter, produire... mais, il n'a pas l'habitude d'entrer en contact avec de tels textes qui imposent leurs propres règles du jeu :

*Ce voyage devrait être une libération, un rajeunissement, un grand nettoyage de votre corps et de votre tête ; ne devriez-vous pas en ressentir déjà les bienfaits et l'exaltation ? Quelle est cette lassitude qui vous tient, vous diriez presque ce malaise<sup>478</sup> ?*

La lecture doit être un voyage bénéfique dans un sens didactique, elle est un moyen d'instruction et d'apprentissage, et non un malaise. Le lecteur réel ne peut avancer dans un roman qui lui est inhabituel, qui contrarie ses connaissances classiques sur l'écriture romanesque, sauf s'il est un spécialiste du nouveau-roman ou sauf s'il a déjà rencontré des textes semblables. En effet, le roman traditionnel relate les détails de ses personnages dans une narration accessible, logique, qui procure à ses lecteurs cette rêverie gratuite et ce plaisir de lire des événements fluides et sans complications. Avec *La Modification*, le lecteur réel doit changer ses habitudes de lecture et se préparer à toutes les surprises d'une narration énigmatique, elliptique, pleine de détours :

*Vous longerez le bord de la mer, et comme quelqu'un aura demandé d'éteindre, si vous avez réussi à trouver dans un compartiment une place de coin, peut-être pourrez-vous, soulevant un peu le rideau près de votre temple, apercevoir les reflets de la lune sur les vagues sous le ciel nocturne qui sera toujours clair après cette belle journée. Tout sera dit, sera fait, tout sera préparé, les dates même*

---

<sup>477</sup>. RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, op.cit., p. 40.

<sup>478</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 23.

*seront à peu près fixées ; vous serez complètement réconciliés, ah, bien plus que réconciliés, plus unis que jamais vous n'avez pu l'être ; il n'y aura plus en vous cette inquiétude rongearite qui persiste malgré toutes vos raisons d'espérer.*

*Fatigué, mais d'une tout autre fatigue, car le séjour là-bas vous aura tellement détendu, vous n'aurez plus cette fois de difficultés à dormir, malgré l'inconfort, même si toutes les places sont prises, tandis que ce soir, certes, vous aurez un sommeil agité.*

*Le train s'arrêtera à Civitavecchia, vous devinerez peut-être dans la nuit le passage de la gare de Tarquinia, puis 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 entrée dont votre dure décision vous aura fait franchir la frontière<sup>479</sup>.*

Tout au long de la lecture de ce roman, nous constatons qu'il y a une modification à faire, que Léon Delmont a sûrement quelque chose à modifier, que nous devons la saisir ou la reconnaître :

*Il y aura encore bien des détails à régler certes, et la situation ne pourra se stabiliser avant quelques mois, mais le seuil est franchi<sup>480</sup>.*

Pourtant, pendant son voyage Léon Delmont va renoncer à son projet :

Au début du livre et du voyage, il part avec l'intention de vivre trois jours à Rome avec [sa maîtresse]. Et puis, de lui faire part de tout ce qu'il a prévu. Et, une fois à Rome. Eh bien, il s'apercevra, il saura que tout cela est impossible, à tel point, que pendant les trois jours qu'il passera à Rome, il ne verra même pas cette femme<sup>481</sup>.

Un coup de théâtre auquel le lecteur réel ne n'attendait vraiment pas, car « il assiste à cette mise en doute que ce personnage avait pris. Il assiste, mais ne comprends pas toujours, très bien, pourquoi ?<sup>482</sup> » Ainsi, on peut lire *La Modification* comme on regarde un film, car toute la trame du livre se base sur ce jeu de séquences, sur le défilement des images mentales que Léon Delmont repense au cours de son trajet :

---

<sup>479</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 127.

<sup>480</sup>. *Ibid.*, p. 84.

<sup>481</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, op.cit.

<sup>482</sup>. *Ibid.*

*Ce qui fera le sujet de votre conversation, ce sera les arrangements de votre vie future, la façon dont elle pourra s'installer à Paris, point qui, lui, n'est pas entièrement réglé, ce pour quoi vous préférez ne lui en parler qu'en ce dernier moment, mais à propos duquel vous pourrez déjà lui soumettre un certain nombre de possibilités*<sup>483</sup>.

Cependant, Butor dans l'un de ses entretiens télévisés explique comment et pourquoi

Léon Delmont a transformé son projet initial :

Pendant le voyage [de Léon Delmont], il y a des micro-événements qui vont transformer la façon dont ce personnage voit sa situation. Au début du voyage, le personnage a une certaine image de lui-même et une certaine façon de voir sa vie. Et peu à peu, des événements très minimes, par exemple le fait, la façon dont des gares vont passer dans la vitre du compartiment, des gestes que vont faire les autres voyageurs. Ces gens qu'il n'a jamais vu, qu'il ne reverra sans doute jamais, vont orienter peu à peu, ses pensées de telle sorte qu'il sera obligé de réviser complètement sa façon dont-il voit sa propre situation. Mais si cela est possible, si ces micro-événements amènent une transformation aussi énorme pour lui. Eh bien, c'est parce que, si vous voulez, il y a une bombe qui est montée. Alors, il suffira d'appuyer sur un interrupteur, comme pour une bombe atomique, si vous voulez, il suffira d'un tout petit mouvement, pour provoquer une libération d'énergie énorme chez ce personnage.<sup>484</sup>

De là, ces images mentales que Léon Delmont voit défiler durant son voyage en vingt-deux-heures et qui remontent à d'autres trajets Paris-Rome déjà effectués, à d'autres scènes vécues avec sa maîtresse, sa femme ou ses enfants, figurent comme un ensemble à part qui a participé à la prise de conscience de Léon Delmont :

« - *J'ai parlé de toi à Henriette...*

- *Comment ?*

- *Oh, je ne lui ai rien dit, ne t'inquiète pas. Je croyais que tu avais envie de la reconnaître, de voir ma maison, mes enfants, et puis n'étions-nous pas tombé d'accord qu'étant donné qu'il faudra bien, n'est-ce pas ?*

- *Oh, bien sûr, il faudra bien.*

- *Que puisque'il faudra bien qu'un jour qu'elle sache, il voudrait mieux profiter de cette occasion pour la préparer tout doucement, car nous avons toujours dit que nous voulions éviter un drame, n'est ce pas ?*

- *Oui, oui, nous l'avons toujours dit.*

- *Alors il est nécessaire que vous vous rencontriez. Tu l'apprécieras, tu verras ; tout se passera très bien ; elle reconnaîtra tes qualités, de telle sorte que, un jour, quand, il faudra lui expliquer, eh bien, tout sera beaucoup plus facile.*

- *En effet, tout sera beaucoup plus simple, pour toi*<sup>485</sup>. »

---

<sup>483</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 369.

<sup>484</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, op.cit.

<sup>485</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 176.

*Quelle blessure, lorsque toute détendue Henriette sur le palier a supplié Cécile de revenir trois jours plus tard et que celle-ci a accepté avec une chaleur, hélas, indubitablement sincère, quoi qu'elle en ait cru elle-même ! Mais vous ne pouviez pas lui crier : « N'accepte pas, je ne veux pas que tu reviennes ! » et quelques instants plus tard, dans la voiture, comme vous la ramenez à son hôtel, rue de l'Odéon, la chose était réglée, il n'y avait plus à y revenir<sup>486</sup>.*

Mais, un second ensemble aussi important va déclencher sa libération, celui de son observation des gestes des voyageurs :

*De plus en plus vous vous êtes tourné ; de plus en plus vous avez le dos non plus contre le dossier mais contre le carreau, de telle sorte que vous pouvez voir directement la photographie de l'Arc de triomphe au milieu des taxis démodés. En face de vous dans la vitre, derrière le profil de la vieille Italienne, l'image de ce compartiment est traversée brusquement, brisée, éparpillée, par un autre train qui passe...<sup>487</sup>*

*Une porte s'ouvre derrière vous ; en vous retournant vous apercevez un garde qui rentre, cachant son visage sous son avant-bras, suivi par quelqu'un dont vous ne parvenez pas à distinguer bien les traits, qui a les mêmes vêtements que vous, mais intacts, porte à la main une valise du même modèle que la vôtre, semble un peu plus âgé que vous<sup>488</sup>.*

Ce qui lui rappellent certains moments de sa vie, dans un jeu de dédoublement et de miroitement aussi intéressant car :

Il y a, dans le monde qui entoure ce personnage, des cavernes, qui sont masqués par sa vie quotidienne. Et, ce voile qu'il y a sur les choses. Eh bien, il va se crever. S'il n'avait pas pris le train ce jour là, s'il n'y avait pas eu ces petits événements à l'intérieur du compartiment, peut être que le voile aurait pu subsister encore au moins un certain temps<sup>489</sup>.

Pour écrire *La Modification*, Butor suit un schéma précis, le désordre des images mentales auxquelles Léon Delmont fait appel pour repenser sa situation, cache un ordre surprenant sur lequel est axée toute la structure du roman. À notre tour nous allons essayer de le représenter :

---

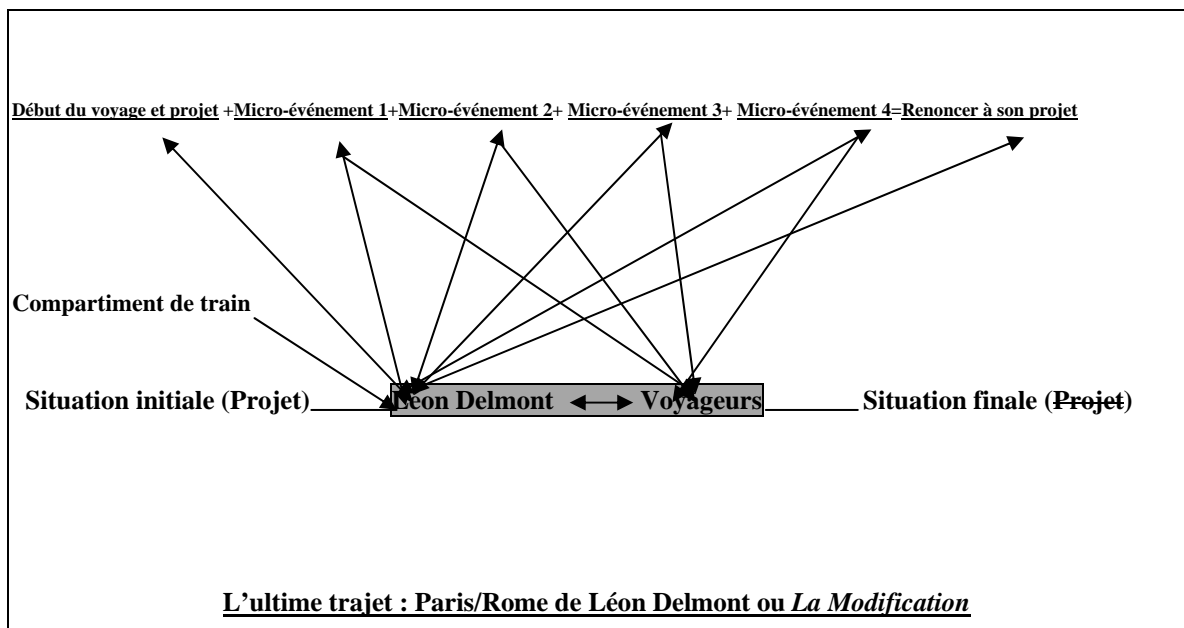
<sup>486</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 188.

<sup>487</sup>. *Ibid.*, p. 232.

<sup>488</sup>. *Ibid.*, p. 254.

<sup>489</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, op.cit.





Néanmoins, ce nouveau système brouille l'acte de lecture et pousse le lecteur réel à faire des analogies avec les réapparitions des micro-événements passés, et le déroulement d'autres micro-événements au cours de l'ultime trajet Paris-Rome effectué par le personnage, afin de comprendre les motifs d'une telle transformation. En effet, Michel Butor explique lui-même l'importance des micro-événements qui structurent son roman *La Modification* :

Alors évidemment, la question qu'on peut poser à ce moment là. C'est dans ce second ensemble, dans ces raisons importantes qui sont derrière les petites raisons qui vont amener à dévoiler les raisons importantes. Alors quelles sont-elles ? Alors là encore, je crois que c'est difficile à dire, parce qu'il y a [...] d'abord, des raisons personnelles, il y a des événements de sa vie, qu'ils vont lui réapparaître, alors qu'il les avait oubliés ; alors qu'il n'y pensait plus. [...] Ainsi certains événements de sa vie vont lui réapparaître. Et, vont transformer la façon dont il voit les choses autour de lui. Mais ça ne suffit pas parce que, si les petits événements du compartiment ont tant d'importance, c'est qu'ils se rattachent à des événements beaucoup plus importants pour lui, à des choses beaucoup plus importantes pour lui. Et si certaines scènes se révèlent tout d'un coup pour lui, décisives, c'est parce qu'elles sont liées, elles aussi, à des choses encore plus importantes. Les événements de ces vingt-deux-heures, sont liés aux événements de toute sa vie. Mais les événements de toute sa vie, sont tous liés à tous les événements qui entourent sa vie<sup>490</sup>.

Léon Delmont à travers son monologue intérieur, qui met en marche son imagination de sorte qu'il voit défiler sa vie et ses projets tel un film, va participer à sa prise de conscience, de la place que Rome occupe dans sa vie et de la véritable place des femmes

<sup>490</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, *op.cit.*

de sa vie : « un monologue, qui n'a pas la forme du monologue, car le souvenir s'y superpose, après avoir traversé tous les sédiments de la mémoire, à des objets réels [qui ne sont que Paris et Rome]<sup>491</sup>. » Ainsi, Rome symbolise dans *La Modification* l'effet du mythique sur l'être humain émerveillé devant les civilisations anciennes et leur charme, car « les amours que [Léon Delmont] a pour ces deux femmes, se tournent bien à ces deux villes, Paris et Rome<sup>492</sup>. » Léon Delmont a effectué énormément de trajets Paris/Rome, à un moment donné il a cru que Cécile (sa maîtresse) était l'unique motif qui le poussait à supporter ces voyages. Pourtant, son dernier trajet lui a ouvert les yeux sur la réalité de ses sentiments puisqu'il ne peut vivre loin de Rome, qui résume sa passion pour Cécile :

*C'était à Rome que vous alliez, toujours, sans vous attarder aux stations intermédiaires, parce que les affaires vous attendaient, parce que Cécile vous attendait.*

*Mais aujourd'hui elle ignore que vous vous approchez d'elle dans la nuit ; aujourd'hui Scabelli ignore que vous vous approchez de Rome<sup>493</sup>.*

*Or ce n'est point la faute de Cécile si la lumière romaine qu'elle réfléchit et concentre s'éteint dès qu'elle se trouve à Paris ; c'est la faute du mythe romain lui-même, dès que vous vous efforcez de l'incarner d'une façon décisive, si timide qu'elle demeure malgré tout, révèle ses ambiguïtés et vous condamne<sup>494</sup>.*

Cette transformation implique tout le monde, ce qui interrompt l'acte de lecture et pousse le lecteur à réfléchir à sa situation dans le texte, par ce que :

Dans la façon dont [Léon Delmont] voit ces deux femmes, dans la façon dont se transforme ce qu'il pense de ces deux femmes, les projets qu'il a vis-à-vis de ces deux femmes se trouvent impliqués non seulement, ces deux femmes ; non seulement lui, mais toutes les relations entre un personnage de son genre, de son espèce, si vous voulez. Et, alors ces énormes objets, ces énormes personnages qui sont par exemple, la ville de Paris et de Rome avec tout ce que cela peut signifier<sup>495</sup>.

---

<sup>491</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>492</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, *op.cit.*

<sup>493</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, p. 257.

<sup>494</sup>. *Ibid.*, p. 279.

<sup>495</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, *op.cit.*

C'est-à-dire que cette transformation symbolise le changement textuel, la modification de l'énoncé littéraire qui met, dorénavant, en relief le rôle du lecteur et ses capacités d'analyse. La lecture de *La Modification* change notre façon d'aborder un texte littéraire et modifie notre manière de lire, de voir et d'approcher les choses, le réel :

*Le mieux, sans doute, serait de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles et de tenter de faire revivre sur le monde 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>496</sup>.*

Le lecteur réel doit prendre du recul pour arriver à distinguer les caractéristiques de chaque ville objectivement sans ces histoires de femmes. Pour parvenir à comprendre les effets de l'espace sur Léon Delmont -qui a été victime de Rome et de son mystère architectural et mythique- Butor nous indique ce que nous devons faire pour accomplir notre nouvelle mission de lecteur réel. En effet, nous devons conserver à chaque ville ses particularités sans donner de l'importance aux désirs paranoïaques de Léon Delmont, qui nous mettent dans une situation confuse, puisque à un moment donné, nous avons cru réellement qu'il s'agissait d'une histoire de femmes. De là, le lecteur réel doit réécrire ce futur roman, tout en mettant en évidence la véritable situation géographique de Paris et de Rome, loin de toutes les fantaisies mythiques. Il doit imaginer le voyage, qui fallait apporter le renouvellement et le changement réels :

*Les forces qui s'accumulaient déjà depuis longtemps ont explosé dans la décision de ce voyage mais les effets de la déflagration ne se sont pas arrêtés là, car, dans la mise en exécution de ce rêve longtemps caressé, vous avez été contraint de vous rendre compte que votre amour pour Cécile est sous le signe de cette énorme étoile, et que si vous désiriez la faire venir à Paris, c'était dans le dessin de vous rendre par son intermédiaire Rome présente tous les jours ; mais il se trouve que, dans sa venue en ce lieu de votre vie quotidienne, elle perd ses pouvoirs d'intermédiaire, elle n'apparaît plus comme une femme parmi les autres, une nouvelle Henriette avec laquelle, dans cette espèce de substitut du mariage que vous aviez l'intention d'instaurer, des difficultés de la même sorte*

---

<sup>496</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1990, p. 286.

*apparaîtraient, mais pires à cause de l'absence perpétuellement rappelée de cette cité qu'elle devait rapprocher*<sup>497</sup>.

Pour conclure, nous pouvons dire que Michel Butor présente d'une autre manière le thème de l'adultère dans son roman *La Modification*, dans la mesure où l'ouvrage tout entier est axé sur le voyage mental du personnage qui subit une véritable transformation dans sa façon de voir le monde qui l'entoure.

Or, *La Modification* et *L'Emploi du temps*, concentrent la fiction sur :

Un personnage unique, autour duquel va s'organiser la réalité, soit que celui-là soit le narrateur même de l'aventure qui est censée lui être arrivée (*L'Emploi du temps*), soit que le personnage en vienne à prendre la décision d'écrire un livre qui soit justement l'épreuve réorganisée qu'il vient de vivre (*La Modification*)<sup>498</sup>.

Une façon de pousser le lecteur réel à repenser son acte de lecture, car Michel Butor voudrait que « quelque chose soit modifiée dans sa façon aussi à lui de voir ce qui l'entoure<sup>499</sup>. » Dans ce sens, que voulons-nous dire par la lecture impossible ?

### 3. Une lecture impossible

Dans les énoncés butoriens, le lecteur réel a affaire à un véritable dilemme. Surtout lorsqu'il s'agit d'une nouvelle forme d'écriture, qui met le genre romanesque en question et qui défie le récepteur, car « le roman disparaît, l'homme aussi ; l'auteur également. Il ne reste plus que le langage. Roman ou poème, dieu, table ou cuvette, le texte littéraire n'est plus qu'un fait de langage<sup>500</sup>. » Dans ce cas, le texte se refuse au lecteur réel, dans la mesure où il ne s'agit plus de lire au sens habituel, mais d'explorer de nouvelles configurations littéraires qui le mettent à l'écart ; car « au lieu de s'imposer comme péripéties dont le texte ne serait que l'effet, la fiction se déclare donc ici comme un effet

---

<sup>497</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, pp. 278-279.

<sup>498</sup>. SKIRA et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>499</sup>. « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, *op.cit.*

<sup>500</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000*, *op.cit.*, p.16.

du texte. Évitant de se confondre avec toute substance hallucinogène, le texte exige et définit la lecture qui déchiffrera son travail<sup>501</sup>.» Ainsi, l'acte de lecture devient impossible. Comment le lecteur réel va-t-il réagir face à un texte qui se donne à voir comme c'est le cas de *Description de San Marco* ?

### **a. *Description de San Marco* un livre-objet**

Dans *Description de San Marco*, Butor alterne trois textes divergents tout à fait contradictoires sans préciser qui parle. Dans ce livre, Butor fait appel à un autre sens chez le lecteur réel : le regard ou la vue. Si dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* Butor veut que ses lecteurs travaillent leur ouïe afin d'entendre les sons qui jaillissent tout au long de leur lecture en activant leur imagination ; dans *Description de San Marco*, Butor veut que ses lecteurs utilisent leur don d'observation, leur regard en imaginant le monument décrit, puisque « l'espace fictif semble donner copie conforme d'un rassurant quotidien<sup>502</sup>. » Nous devons rêver de la place San Marco au point de la voir à travers les impressions des visiteurs et les étendues de texte qui expliquent absolument tout ce qui peut nous intéresser et qui anticipent les réponses à toutes les questions que nous pouvons poser : comment était le rideau ? Où se trouvait Ève ? Que font Adam et Caïn ? :

*Tout le rideau est enroulé sur la colonne de droite. Sur fond d'or diurne, Ève assise sur son lit, son drap minutieusement replié sur les cuisses ; Adam lui présente Abel qu'il vient de laver ; Caïn ; plus âgé de quelques années, lui apporte à boire...<sup>503</sup>*

Et lorsque nous avons du mal à comprendre les significations d'un texte aussi déroutant, Butor semble nous gronder pour nous remettre dans le droit chemin, car selon lui nous ne pouvons pas nous tromper :

---

<sup>501</sup>. RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, op.cit, p. 47.

<sup>502</sup>. *Ibid.*, p. 40.

<sup>503</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Gallimard, coll. « nrf », 1963, p. 38.

*–Incroyable ! Oh ! – Vous ne pouvez pas vous tromper, vous prenez le vaporetto jusqu'à la gare – vous saviez où se trouve le palais...<sup>504</sup>*

Au début de ce livre, Butor précise que La Façade, qui est un élément constitutif de l'édifice décrit, « *doit être étudiée non point comme un mur de séparation, mais comme un organe de communication entre la basilique et sa place, une sorte de filtre fonctionnant dans deux sens, et que le vestibule complétera<sup>505</sup>.* » À partir de ce passage, nous pouvons constater que le texte tout entier doit être pris comme un filtre, un outil qui nous permet la communication avec l'auteur ou un contact implicite avec lui. Cela signifie que le texte ne doit pas séparer le lecteur réel et l'auteur réel dans la mesure où il constitue l'objet de leur communication. Certes, cette communication semble fonctionner dans les deux sens, car l'auteur écrit dans l'objet de communiquer son texte au lecteur. Ce dernier lit le texte pour entrer dans cette communication apparente, que laisse entendre le texte, qui constitue cette voie communicative entre l'auteur et le lecteur. Il s'agit donc d'une communication qui fonctionne à double sens, mais elle frôle n'importe quelle conversation ordinaire, surtout si nous nous référons aux interpellations du lecteur réel faites par l'auteur au sein du texte :

*Et vous, où êtes-vous logés ? Vous n'avez pas eu trop de difficultés<sup>506</sup>?*

À travers cette communication implicite, l'auteur essaye de nouer le contact avec le lecteur réel, qui se trouve dans le vif du sujet. Dès les phrases-seuils du livre, il doit parcourir le mouvement d'un texte ambivalent et peu ordinaire afin d'assumer son acte de lecture :

*... Il faut absolument que je lui rapporte un très joli cadeau de Venise ; pensez vous qu'un grand verre comme celui-ci lui ferait plaisir ? –Regardez ce collier de*

---

<sup>504</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 36.

<sup>505</sup>. *Ibid.*, p. 15.

<sup>506</sup>. *Ibid.*, p. 19.

*perles violettes, un peu irisées, sur la deuxième étagère, non pas celui-là, un peu plus loin*<sup>507</sup>.

Le *je* et le *vous* sont deux indices très importants d'énonciation, qui marquent l'échange entre le narrateur et le narrataire dans le texte. Cela renvoie aussi à l'échange sous-entendu entre l'auteur et le lecteur, puisque Butor essaie de nous mettre dans la situation des visiteurs, qui profitent de la place en achetant des souvenirs. Il nous a même demandé de regarder et de distinguer un collier : « *Regardez ce collier de perles oranges, non, pas celui là...* »<sup>508</sup> Pourtant, ce que Butor tente de nous communiquer c'est surtout « une expérience incommunicable. Il refuse d'initier le lecteur au monde qu'il découvre, car il veut précisément, exprimer le *choc* que produit cette découverte »<sup>509</sup>.

Il s'agit d'une communication sensorielle qui précise notre situation au sein du texte, parce que le lecteur réel est indiqué désormais par les sens de la vue et de l'ouïe dans ce livre. Il ne peut se présenter autrement : « *Tu as vu cette femme en robe grise. – It's lovely...* »<sup>510</sup> L'auteur nous tutoie, ce qui efface cette distance qui nous sépare l'un de l'autre ; et nous place au sein d'un espace au point de nous le faire imaginer. Il cherche un **spectateur** qui saura suivre la présentation extraordinaire de la place San Marco et non un lecteur.

Nous devons suivre les indications du narrateur en imaginant les personnages et les objets tout en traduisant les expressions anglaises qui résument les impressions des visiteurs et leurs interrogations :

« *Do you really like that, dear ? Well* »<sup>511</sup>

---

<sup>507</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>508</sup>. *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>509</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, *op.cit.*, p. 93.

<sup>510</sup>. *Ibid.*, p. 75.

<sup>511</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 4.

Butor souhaite que nous fassions des efforts pour nous mettre dans la peau des personnages, afin de vivre leurs situations et sentir leurs réactions. La lecture littéraire devient un travail de recherche qui nécessite l'emploi de toutes nos connaissances et de toutes nos compétences, pour résoudre les problèmes qui peuvent entraver notre acte de lecture. Désormais, « lire n'est guère obéir à un savoir satisfait qui tend à proscrire l'extraordinaire, puisqu'elle est transgressive, toute aberration doit être tenue, à l'inverse, comme émergence possible d'un autre système<sup>512</sup>. »

En conséquence, le narrateur ne rate pas une occasion de nous inciter à voir un objet :

*Regardez cette énorme bouteille sombre, sur la première étagère, non, pas celle-ci, un peu plus loin – Ah<sup>513</sup> !*

Ce qui nous met en face d'images instantanées, car la vue : « atteint très vite une acuité démentielle, tendant à l'infini<sup>514</sup>. »

Ensuite, Butor nous met dans une situation de communication qui déstabilise nos connaissances et notre confiance en soi, tout en approfondissant notre sentiment de détresse et de déception, dans la mesure où le texte descriptif se modifie tout le temps ; en jouant sur la mise en page, sans nous prévenir, comme c'est le cas dans cette page :

clamant « Sanctus » et dans le tambour au-dessus de moi, très déformés par la perspective, quelques couples appartenant à des nations diverses : Elamites, Mésopotamiens, Palestiniens, Cappadociens ;

dans la coupole, des apôtres assis recevant les flammes de la Pentecôte émises par une colombe sur un trône d'où pend une chaîne soutenant une sphère de bronze ajourée,

---

<sup>512</sup>. RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, op.cit., p. 50.

<sup>513</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 14.

<sup>514</sup>. ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 75.



puis une énorme croix lançant dans les six directions de l'espace complet ses bras chargés de verres rouges de veilleuses sur lesquelles la lumière venant de la grande baie derrière moi détache de petites langues de feu.

Les recherches les plus récentes ont montré que, dès l'origine, le basilique avait son plan actuel à croix grecque libre, à l'imitation des Saints-Apôtres de Constantinople aujourd'hui disparus. Vers 1070, le doge Domenico Contarini aujourd'hui vraisemblablement surélever toute l'église en s'inspirant de la réfection de son modèle au X<sup>e</sup> siècle par l'architecte Théodore Belona, édifiant ou réédifiant ses couples en maçonnerie, ajoutant un premier narthex. Une inscription dans la chapelle Saint-Clément, à droite du chœur, nous apprend que le revêtement de plaques de marbre à l'intérieur commença en 1159. Enfin, c'est sans doute après la quatrième croisade, à cause des plaques de transennes insérées dans la balustrade, à cause des colonnes et chapiteaux, tandis qu'on revêtait et rebâtissait la façade, qu'il faut placer l'installation des galeries aujourd'hui dans l'architecture de Saint-Marc.

*Tu as remarqué ? It's so lovely ! – Et cela... – Je vous croyais à... – De quel pays ? Meraviglosa !-il y a de la brume.-Incroyable !- Des*

Je fais le tour de l'église en commençant par la droite. Au sol, deux grands octogones de mosaïque, des paons face à face. A travers la percée du grand pilier carré, une pointe de l'ambon<sup>515</sup>.

De là, Albérès précise que *Description de San Marco* n'est pas un livre ordinaire, mais un livre-objet qui ne répond pas à une lecture normale au vu de sa forme. Il ne s'agit plus d'un récit proprement dit, mais d'une « construction artistique qui, comme une sculpture dans un espace quadridimensionnel, exige d'être vue sous plusieurs angles, et implique une lecture multiple<sup>516</sup>.»

Pour que Butor réalise sa description, il renverse le modèle habituel auquel le lecteur réel se réfère. Il ne s'agit plus d'une description balzacienne, mais d'une description en mouvement, dans la mesure où la Place San Marco est décrite en fonction du déplacement du narrateur ; ce qui contredit le continu de l'écriture et rend notre lecture impossible.

---

<sup>515</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., pp. 66-67.

<sup>516</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, Universitaire, coll. « Classique au XX<sup>e</sup> siècle », Paris, 1964, p. 90.

Butor cherche « Comment creuser le texte en coupole ? Comment réaliser une nappe de texte qui passe d'épisode en épisode, de détail architectural en détail [textuel] <sup>517</sup>? »

Par conséquent, notre lecture doit mettre notre vue en marche, car seule cette activité mentale peut répondre à la nature du livre qui nous oblige à voir dans les mots et non à lire : « C'est alors l'*optique* même proposée par le livre qui crée le sujet. Comme dans le poème, l'écriture est plus importante que l'anecdote, et elle la commande<sup>518</sup>. » De plus, Le plan par lequel Butor clôt son livre nous pousse à reconstituer autrement notre lecture. Dans *Description de San Marco*, Butor se réfère aux techniques cinématographiques, pour écrire et représenter typographiquement l'espace décrit et si nous nous contentons de nos connaissances traditionnelles, nous aurons une grande difficulté à saisir l'essence de sa représentation des choses :

La typographie de l'ouvrage suppose les différents registres, présentés en désordre. Les paroles en l'air, provenant des personnes présentes, sont imprimées en caractères italiques et largement alignées ; les descriptions des gens et des bâtiments sont renforcées. Le texte contenant les informations les plus "objectives", est renforcé encore davantage ; il s'agit de citations, d'inscriptions en latin et de textes qui semblent bien provenir d'un *guide touristique* [...] Les trois sortes de descriptions alternent différentes voix dans une pièce de théâtre. Le fait qu'un plan dépliant de San Marco soit joint à la fin du livre, n'est pas une coïncidence. Le plan restitue également la structure du texte, Butor ayant tenté d'ériger une cathédrale avec des mots : " les textes du monument épousent ses formes, ils dépendent de son architecture<sup>519</sup>."

En effet, *Description de San Marco* met en scène un monument historique, une place que nous devons admirer et regarder. Nous sommes des visiteurs malgré nous d'un endroit qui s'expose et s'impose. Nous sommes de simples spectateurs orientés par un guide formé et bien instruit, un guide qui ne nous laisse aucune chance d'intervenir ou de protester. Nous ne pouvons qu'exprimer des cris d'admiration ou des soupirs de bonheur, sans trop nous soucier des paroles, qui nous mettent dans le vif du sujet :

---

<sup>517</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 46.

<sup>518</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Littérature horizon 2000*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>519</sup>. « *Description de San Marco* », in KB., <http://www.kb.nl/bc/koopman/1961-1975/c58-fr.html>.

- *Tu as vu cette femme aux ongles corail, corail perlé, corail ice pearl !- Do you really like that, dear ? Well...- Parle plus bas, c'est une église-*<sup>520</sup>

*Ongles glace de corail.-Et cela...- Tu as vu ?- Alors ?- Cette femme aux lèvres fuchsia.- Des Australiens ?-Tu as vu ? -Non.-Cette chevelure d'ondine.- Tu crois qu'on peut monter ? -tu as vu ?- Je crois qu'il faut...*<sup>521</sup>

Nous sommes de simples actants sans talent, des comparses, des doublures introduits sur scène pour meubler un espace déjà dominé par *la place San Marco*. Une place qui attire des milliers de personnes ; notre présence devient inutile, voire absurde : « *Je suis persuadé que vous vous*<sup>522</sup>... » Butor semble nous dire : je suis persuadé que vous vous demandez ce que vous faites ici. Quel est votre rôle si vous n'êtes que de simples spectateurs incapables de résister à un tas de pierres ? Que faites vous si vous n'êtes que de simples visiteurs épris des vestiges d'une civilisation ancienne et de ses prestiges ? Comment restez-vous paralysés devant des objets qui ne vous donnent qu'un bonheur instantané et éphémère ?

Les paroles qui peuvent exprimer nos réactions sont éparpillées dans une description qui prend une place prépondérante et massive. Nous devons travailler notre imagination, ou plutôt, notre façon de voir les choses pour comprendre le parcours de la description choisie par le narrateur. Une lecture continue qui coule, est impossible dans la mesure où le destinateur et le destinataire ne sont pas sur le même pied d'égalité : le premier a plus de savoir sur la place Saint-Marc et la basilique, alors que le second est en train de les découvrir. Mais cette découverte est orientée par le mouvement et le regard du narrateur qui ne décrit que ce qu'il voit, ce qu'il entend, et ne commente que ce qu'il sait :

Je passe à l'intérieur du grand pilier carré. Sur l'arc au dessus de moi, saint Hilarion tout nu, le sexe en fleur, saint Paul Ermite en bure quadrillée. À ma gauche, à travers l'autre pilier, les lueurs de la chapelle des Mascoli ; à ma droite, la porte orientalisante du Trésor avec la mosaïque commémorant l'incendie de

---

<sup>520</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco, op.cit.*, p. 44.

<sup>521</sup>. *Ibid.*, p. 89.

<sup>522</sup>. *Ibid.*, p. 46.

1230 : deux anges élevant la relique de la vraie croix, seule intacte après les flammes. J'arrive dans le bras droit du transept, et je regarde vers le nord<sup>523</sup>.

Nous ne pouvons que suivre le mouvement du narrateur et essayer d'imaginer l'endroit où il se trouve en fonction de ses explications et ses précisions ; produire une chose que nous ne pouvons voir, semble absurde. Même s'il s'agissait d'un lecteur réel qui a déjà visité ce monument, il aurait du mal à se rappeler les détails, les images et leurs dispositions, les graphies et leurs significations : le lecteur réel ne peut effectuer une lecture normale, au vu de la nature même du texte. Il donne libre cours à son imagination et ne peut lire le texte que dans le sens d'un tableau vivant en construction:

- *De vieux Vénitiens, une vieille famille vénitienne, un palais...-Le ciel...-À ton avis...-Des Anglais ?-I couldn't imagine ! – Incroyable ! Incr..*

Sur l'arc qui sépare la coupole du centre de celle du nord, les Noces de Cana et la Cène d'après le Tintoret. Dans les églises byzantines, la chapelle à la droite du chœur est en général consacrée à saint Jean-Baptiste, le précurseur. C'est lui que concerne, dans la coupole de l'Emmanuel, la prophétie de Malachie...<sup>524</sup>

Il s'agit d'un livre *documentaire* qui met en valeur la description d'un endroit dans ses moindres détails. Le lecteur réel ne peut échapper au texte. Il est cerné par cette présentation inattendue, par cette description qui s'étale sur 112 pages et se termine par le plan de San Marco. La description faite de ce lieu est très scientifique, elle ne ressemble pas aux descriptions habituelles ; elle se distingue par ses explications bibliques, ses remarques pertinentes relatives aux détails historiques et architecturales, qui sont dus à la permission que Butor a pu obtenir pour visiter l'objet de son futur livre :

*Je suis monté à l'intérieur du mur. Je vais faire un second tour de l'église à mi-hauteur, par les galeries, profitant **des autorisations qui m'ont été accordées du fait que je préparais ce livre** ; mais je vais le faire en sens inverse, commençant cette fois par le nord. Je caresse le doux marbre poli de la rambarde, non point glacé et écrasé par une meule, mais voluptueusement usé ; je flatte de la paume*

---

<sup>523</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 68.

<sup>524</sup>. *Ibid.*, pp. 85-86.

*les boules qui la surmontent, enjambe les énormes tirants de fer qui consolident la construction*<sup>525</sup>.

Ainsi, nous avons analysé dans les pages précédentes la perspective erronée à laquelle nous pouvons adhérer facilement, lors de notre lecture de *Description de San Marco*. Certes, le livre met en relief la description d'un lieu et incite le lecteur à activer son imagination, à voir, surtout à voir les composantes d'un tableau peint avec des mots, pourtant le texte ne relate pas une image parfaite de la place San Marco et de la basilique. Le lecteur comme nous l'avons constaté cherche en vain à entrer en contact avec l'auteur réel, à s'identifier aux personnages, à jouer le rôle du spectateur que Butor lui a attribué, au point que son acte de lecture devient impossible. Mais une fois le tableau achevé, ou plutôt une fois la lecture terminée, le lecteur réel doit revoir cette représentation de l'espace, d'une autre manière. Il doit tout simplement prendre du recul et interpréter l'œuvre d'art peinte par Michel Butor.

Premièrement, Michel Butor dessine un tableau de mosaïques traversé par un flot humain, ce qui fait allusion à Venise. Cette ville mythique, construite sur les eaux, car « depuis le Moyen-âge jusqu'à la Révolution française, Venise a été un mythe politique: elle a été considérée comme la ville de la paix sociale, de la prospérité économique et du gouvernement mixte. Ce mythe a pris fin avec la chute de la République de Saint-Marc en 1797<sup>526</sup>. » Cela montre que Butor n'a pas choisi cette place et la basilique Saint-Marc par hasard, il veut nous décrire un espace avec ses moindres caractéristiques, mais il nous invite en même temps, à voir, à regarder plus loin, pour pouvoir saisir ses connotations dans la mesure où Venise s'est transformée « en un mythe essentiellement littéraire et esthétique, ayant des résonances malgré tout politiques : derrière l'éloge de Venise, il y avait en effet, bien souvent, la nostalgie d'un régime fondamentalement aristocratique<sup>527</sup>. »

---

<sup>525</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p.75.

<sup>526</sup>. « Venise au XIXe siècle. », in [http://www.fabula.org/actualites/colloque-venise-au-xixe-siecle\\_9756.php](http://www.fabula.org/actualites/colloque-venise-au-xixe-siecle_9756.php).

<sup>527</sup>. *Ibid.*

Le tableau met au premier plan la foule humaine avec son hétérogénéité et ses différences, une manière de symboliser l'identité culturelle plurielle de Venise.

Deuxièmement, la basilique et la place San Marco sont d'une beauté extraordinaire qui captive les visiteurs. Ces derniers n'arrivent pas à voir ce que cet espace peut réellement représenter : « seuls ceux qui voient les valeurs esthétiques comme des objets matériels, qu'un œil ouvert ne peut manquer de percevoir, sont portés à croire qu'une œuvre d'art est ce qu'elle est, et qu'elle est telle pour tous<sup>528</sup>. » En effet, ces monuments sont l'origine d'un vol puisqu' « en 828, des marins volent à Alexandrie la dépouille de St Marc et la rapportent à Venise. Une chapelle est construite sur la place St Marc. Plus tard, elle sera transformée en Basilique de style byzantin, sur le modèle de l'église des 12 apôtres de Constantinople<sup>529</sup>. » :

*Au moment où le mosaïste note ce premier état de la façade habillée des dépouilles de Constantinople, un travail considérable se poursuit dans la sculpture. Certains des bas-reliefs ou éléments décoratifs de petit format au-dessus des portails doivent être des morceaux déplacés de la basilique, très antérieurs à la grande installation du « musée byzantin », mais lorsque les artistes eurent sous les yeux tous ces trésors venus de la métropole d'Orient ou, par son intermédiaire, de bien plus loin qu'elle dans l'espace et le temps : l'empire Sassanide, la Syrie, l'Égypte, la Perse, Rome, la Grèce antique..., quelle prodigieuse incitation n'ont-ils pas dû en ressentir ! Car il ne suffisait point d'exposer ce que l'on avait pris ; maintenant la lutte de prestige n'était plus entre Aquilée et Venise, mais directement entre Constantinople et Venise, et il était impossible de laisser dire aux visiteurs que toute la splendeur de Saint-Marc était ce qui venait de la grande ville impériale unique source. Il fallait donc enserrer tout cela dans un tissu nouveau. On peut suivre le trajet de cet effort depuis le portail jusqu'aux faîtes<sup>530</sup>.*

De là, *Description de San Marco* dissimule une satire profonde d'une ville construite par le vol et le mensonge, une ville qui chante l'empire impériale et sa grandeur en négligeant les trous noirs de l'Histoire, car les empires sont généralement fondés sur le

---

<sup>528</sup>. BETTINI (Sergio), « Mythe et réalité de Venise », Traduit de l'italien par Patricia Farazzi, in <http://www.lyber-eclat.net>.

<sup>529</sup>. « Venise : présentation de la ville », in <http://www.touristie.com/italie/Venise-presentation-ville-98>.

<sup>530</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., pp. 20-21.

sang et l'aliénation : « 1204 : Venise détourne la quatrième croisade sur Constantinople et s'assure des principales escales sur les routes du Levant. 1204-1453 : apogée de Venise, qui contrôle les côtes de l'Adriatique et les routes méditerranéennes<sup>531</sup>...»

Dans *Description de San Marco*, Venise devient un objet à déconstruire, à analyser, à examiner, à mettre sous la loupe, afin de pouvoir découvrir ses vraies compositions qu'un regard naïf ne peut atteindre :

L'itinéraire suivi par l'auteur est déterminé par le recul critique qui lui fait remarquer telle trahison au regard du texte original de la Bible et surtout rappeler obstinément le vol perpétré auprès de ces deux pôles orientaux du christianisme et de la romanité que furent Constantinople et Alexandrie<sup>532</sup>.

Butor veut que son lecteur cesse de jouer le rôle du spectateur inactif qui se résume dans des paroles superficielles et vides, tels sont ces touristes qui ne regardent pas au-delà de leur étroite perspective et qui ne cherchent pas à s'informer sur les origines mensongères de telles constructions. Lorsque Butor interpelle son lecteur et l'incite à regarder, à voir de tels objets, de telles inscriptions, il cherche en réalité à éveiller son esprit critique :

En fait, encore une fois, Butor trouble nos certitudes : quand on pensait que les choses étaient bien établies, que tel édifice pouvait raisonnablement servir de socle à nos assises culturelles, celles à partir de quoi on parle, eh bien Butor nous suggère que nous commettons une erreur de perspective, qu'il faut aller regarder de plus près, replacer les choses dans leur contexte et reconsidérer la façon dont était perçue telle ville prestigieuse pour ceux qui présidèrent à la destinée de tel monument<sup>533</sup>.

Même au sein de l'église les tableaux font l'objet d'une grande falsification de l'histoire du christianisme : « Cham ancêtre des Égyptiens, des Éthiopiens, considéré ensuite comme ancêtre des Noirs, représentés les cheveux blancs ; tout se passe dans la race blanche, et pour les Vénitiens, ceux du Nord, les Germains, les envahisseurs, doivent

---

<sup>531</sup>. *Le Petit Larousse*, 1997, p. 1741.

<sup>532</sup>. SKIRA et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 87.

<sup>533</sup>. *Ibid.*, p. 88.

être parmi les maudits<sup>534</sup>.» Même le Saint-Marc qui représente tout le monopole religieux italien, n'est point un italien, puisque ce monsieur est bien né en Afrique où il s'est converti au christianisme. Certes on a volé son corps et on l'a introduit en Italie, mais on a dû le rendre aux Égyptiens : « Saint Marc l'Évangéliste est le premier Primat de l'Église Copte Orthodoxe d'Alexandrie. Ses reliques ont été restituées à l'Égypte et reposent aujourd'hui sous l'autel de la Cathédrale portant son nom au Caire.<sup>535</sup> » :

« Descendit au Fleuve pour s'y baigner... parmi les roseaux... »

L'eau.

Moïse : tiré des eaux.

Venise surgie des eaux.

### **Cercueil venu des eaux d'Égypte contenant le corps de saint Marc.**

« Il jeta un coup d'œil autour de lui, n'ayant vu personne... »

### **Le caractère profondément égyptien de ce désert cubiste. Artiste voyageur ? Ou bien récits et descriptions de marchands et marins venus d'Alexandrie ?**

« Certainement la chose se sait ! » Pharaon entendit parler de cette affaire... »

Les biseaux du paysage, chaque scène entrant pour ainsi dire ou s'achevant derrière l'autre.

« Puiser et remplir les auges.. »

L'eau.

« Vous revenez bien tôt, aujourd'hui !- C'est que, expliquèrent-elles, un homme, **un Égyptien...** »

Beau, généreux, prédestiné...<sup>536</sup>

---

<sup>534</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 44.

<sup>535</sup>. « Le Saint Marc, L'évangéliste », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Marc\\_\(%C3%A9vang%C3%A9liste\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_(%C3%A9vang%C3%A9liste)).

<sup>536</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 60.



Butor à travers son œuvre *Description de San Marco*, veut dévoiler l'autre visage de la basilique et de la place Saint-Marc, car il met en question - quoique d'une manière implicite - le mythe de Venise en interrogeant la ville vénitienne. Cette dernière est fondée sur un fond instable qui lui est étrange, qui a bouleversé de grandes dynasties et faussé de grandes croyances :

Au sortir de San Marco, la question qui se pose est la suivante : maintenant qu'on sait en gros ce qu'il en est d'une parole qui fit autorité d'une référence unique qui orientera la plupart des actions des hommes durant des millénaires, comment considérer l'après-judéo-christianisme, l'après-représentation fantasmatique des religions de tout poil. Comment garder la tête froide et l'esprit vigilant pour ne pas céder aux charmes d'un symbole. Qu'en sera-t-il d'un lendemain sans Dieux ni dieux ?... Quelles découvertes ? Et pour conclure sur ce prestigieux monument, rappelons ces propos d'Hugo cités par Butor dans "Victor Hugo romancier" (*Répertoire II*, p. 239) : « Le genre humain a deux livres, deux registres, deux testaments, la maçonnerie et l'imprimerie.[...] Il faut admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture, mais [...] l'édifice que s'élève à son tour l'imprimerie [...] toujours inachevé, construction qui grandit et s'amoncelle en spirales sans fin [...] c'est la seconde tour de Babel du genre humain<sup>537</sup> ».

Pour conclure, nous pouvons dire que *Description de San Marco* se livre comme un objet. Tel un beau tableau qui nous fascine par ses couleurs fabuleuses et devant lequel nous restons ébahis ; pourtant ceux qui lisent entre les lignes seront capables d'interpréter ce tableau et d'en découvrir d'autres choses que sa beauté aveuglante.

Dans le chapitre suivant, nous allons voir comment le lecteur réel réagit face aux écrits butoriens. Et puisque le lecteur réel est pluriel, nous nous limiterons à l'étude des personnes dites naïves, déroutées, compétentes et performantes, dans le but de montrer que la réception du texte littéraire, en particulier butorienne, diffère d'un individu à l'autre.

---

<sup>537</sup>. SKIRA et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, op.cit., p. 89.

# Chapitre III- Les types de lecteurs réels

Selon Hans Robert Jauss, le lecteur réel est incapable de faire parler un texte ou de concrétiser en une signification actuelle le sens éventuel du « lu », car sa *compréhension* correspond à la fusion de son horizon d'attente avec celui de l'œuvre écrite. Néanmoins, cette rencontre entre ces deux horizons :

Celui qu'implique le texte et celui que lecteur apporte dans sa lecture, peut s'opérer de façon spontanée dans la jouissance des attentes comblées. [...] Mais la fusion des deux horizons peut aussi prendre une forme réflexive : distance critique dans l'examen, constatation d'un dépaysement, découverte du procédé artistique...<sup>538</sup>

Jauss ajoute, que le lecteur réel peut refuser ou accepter « d'intégrer l'expérience nouvelle à l'horizon de sa propre expérience<sup>539</sup>. »

Chaque lecteur réel reçoit le texte en fonction de la fusion des deux horizons d'attentes déterminés par Jauss ; par conséquent, nous ne pouvons avoir les mêmes réactions durant notre acte de lecture, ce qui nous différencie les uns des autres. De là, nous pouvons parler de plusieurs types de lecteurs réels : notamment le lecteur naïf, le lecteur dérouté, le lecteur compétent et le lecteur performant.

## 1. Le naïf

*Le lecteur réel, naïf*, est celui qui vit l'illusion romanesque en s'identifiant au personnage jusqu'à la fusion totale sans pouvoir en sortir. Celui que Vincent Jouve nomme *le lisant* : « Le "Lisant" c'est cette part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant<sup>540</sup>. » De la sorte que le lecteur *naïf* oublie qu'il est en train de lire un texte et croit ce qu'on lui

---

<sup>538</sup>. JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 259.

<sup>539</sup>. *Ibid.*, p.259.

<sup>540</sup>. Jouve (Vincent), *La Lecture*, Hachette Supérieur, coll. « Conteurs Littéraires », Paris, 1993, p. 36.

raconte. Jouve ajoute que le *lisant* est « cette partie de nous qui peut successivement pleurer sur la mort de Werther, partager les angoisses de Raskolnikov, ou se révolter avec Edmond Dantès contre l'injustice qui lui est faite<sup>541</sup>. » Comment le lecteur réel, *naïf*, va-t-il réagir face au texte butorien ? Arrivera-t-il à s'identifier pleinement au héros ou trouvera-t-il des difficultés à s'approprier le récit ? Comment *L'Emploi du temps* et *La Modification* peuvent-ils impliquer ou mettre à l'écart le lecteur naïf ?

*L'Emploi du temps* offre au lecteur naïf un véritable *playing*, qui consiste dans ce jeu de rôle ou dans cette identification au personnage. Notons que le « *playing* » et le « *game* » sont deux concepts introduits par Michel Picard. Le *playing* est le « terme générique pour tous les jeux de rôle ou de simulacre, fondés sur l'identification à une figure imaginaire<sup>542</sup>. » Le *game* « renvoie aux jeux de type réflexif, nécessitant savoir, intelligence et sens stratégique. [...] Tandis que le statut objectif du *game* permet la mise à distance, le *playing* s'enracine dans l'imaginaire du sujet<sup>543</sup>. » Dans ce cas le lecteur naïf lors de sa lecture de *L'Emploi du temps*, s'identifie instantanément à Jacques Revel. Ce jeune français qui vient pour effectuer un stage d'un an, à Bleston en Angleterre. Malheureusement, dès son arrivée à cette ville, il s'aperçoit qu'elle ne lui inspire que malaise et dégoût :

*Si j'avais su à quel point son heure d'arrivée était incongrue dans la vie d'ici, je n'aurais pas hésité, certes à retarder mon voyage d'un jour, en télégraphiant mes excuses. [...] J'ai attendu ; je me suis redressé, les jambes un peu écartées pour bien prendre appui sur ce nouveau sol, regardant autour de moi : à gauche, la tôle rouge du wagon que je venais de quitter, [...] Alors j'ai pris une longue aspiration, et l'air m'a paru amer, acide, charbonneux, lourd comme si un grain de limaille lestait chaque gouttelette de son brouillard<sup>544</sup>.*

---

<sup>541</sup>. Jouve (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 36.

<sup>542</sup>. *Ibid.*, p. 82.

<sup>543</sup>. *Ibid.*, p. 80

<sup>544</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps, op.cit.*, pp. 10-11.

Le lecteur naïf est ancré dans cette description réaliste qui détaille avec perfection l'état psychique de Jacques Revel. Il sent cette lutte que le personnage endure pour survivre dans un nouvel espace. Toutefois, cette réalité brutale qui s'affiche telle quelle, le perturbe dans la mesure où elle diffère de la description balzacienne dont-il a l'habitude :

*Je m'en souviens j'ai été soudain **pris de peur** et j'étais **perspicace** : C'était bien ce genre de **folie** que j'appréhendais, toute une longue seconde, de **l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir**<sup>545</sup>.*

Ainsi, le lecteur naïf s'identifie à Jacques Revel et imagine cette frustration, cette solitude et ce mal de vivre dont souffre ce personnage : « *Je suis seul à Bleston, seul de ma race et seul de ma langue...*<sup>546</sup> » Pourtant, il ne peut comprendre le fonctionnement d'un journal intime irrégulier et discontinu, car chaque fois qu'il avance dans l'histoire il se sent obligé de revenir sur un événement, de relire un passage, de le supprimer, de suivre le décalage dans le temps et dans l'espace en fonction de l'écriture brouillée et lacunaire de son héros :

*C'était la veille de ce **dernier jour d'avril**, donc **le mardi**, lorsque je suis rentrée ici et que j'ai vu la couverture toute neuve du plan de Bleston que j'avais racheté à Ann, **le soir précédent, le lundi**, sa couverture toute neuve sur cette table où se trouvait **déjà** cet exemplaire du Meurtre de Bleston, ce guide, ce schéma des lignes de bus, cette notice illustrée de la Nouvelle Cathédrale*<sup>547</sup>.

Ce désordre est dû à la réalité du discours humain, qui ne se réfère pas nécessairement à l'ordre biographique habituel, car lorsque nous cherchons à raconter ou à préciser un parcours dans notre vie, nous privilégions un mois ou un événement par rapport à l'autre ; ce que Butor essaye d'appliquer lors de l'écriture de *L'Emploi du temps*. Une technique peu appropriée pour le lecteur naïf, parce que celui-ci est habitué à un texte continu et chronologique.

---

<sup>545</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 11.

<sup>546</sup>. *Ibid.*, p. 253.

<sup>547</sup>. *Ibid.*, p. 261.

Ensuite, le lecteur naïf après avoir compris la crise de son héros et sa lutte contre une ville qui lui est inhabituelle, sera surpris par l'intérêt que Jacques Revel accorde à un roman policier, *Le Meurtre de Bleston* ; parce que le lecteur naïf ne peut comprendre ce double récit, que Butor a écrit. Ce que le lecteur naïf ne saura jamais, c'est que Butor a construit son roman *L'Emploi du temps* selon un procédé moderne qui a une connotation mythologique, celle de la *quête du Graal*<sup>548</sup>, en se référant aussi à la structure du *roman policier* :

Sous ce titre sévère qu'est *L'Emploi du temps* se déguise une mythologie qui est en somme celle de la quête du Graal mêlée à celle du roman policier. Forme moderne [...] : car le merveilleux exigeait traditionnellement des interventions extérieures, un mystère extrahumain, et souvent surnaturel...<sup>549</sup>

Dans *L'Emploi du temps*, le dédoublement de l'histoire qui mêle le réel au fictif donne cet aspect mythique, voire « merveilleux » au récit, parce que Jacques Revel s'accroche au *Meurtre de Bleston*. Ce livre, qui est un élément extérieur, va intervenir dans sa vie et l'aider à se libérer de Bleston, la ville, qui le domine et le perturbe.

Jacques Revel mène une enquête à Bleston sur son roman policier *Le Meurtre de Bleston*, en jouant le rôle du détective. Le lecteur naïf ne peut saisir le sens d'une telle enquête à partir d'une histoire fictive que son héros est en train de lire. Néanmoins cette fiction dans la fiction, cette mise en abyme, montre les rapports que Jacques Revel essaye d'établir entre le roman policier et sa vie réelle, afin de mieux comprendre Bleston et de mieux se comprendre par la suite : « On pourrait presque dire que *L'Emploi du temps* est le roman policier d'un roman policier<sup>550</sup>. », car l'intrigue est labyrinthique dans la mesure où Butor raconte deux histoires à partir d'un journal désordonné et mal organisé. Un journal

---

<sup>548</sup>. « Le Graal est un objet mythique de la légende arthurienne, objet de la quête des chevaliers de la Table ronde. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, il est assimilé au Saint Calice (la coupe qui a recueilli le sang du Christ) et prend le nom de Saint Graal. La nature du Graal et la thématique de la quête qui lui est associée ont donné lieu à de nombreuses interprétations symboliques ou ésotériques, ainsi qu'à de multiples illustrations artistiques. », in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Graal>.

<sup>549</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 33.

<sup>550</sup>. *Ibid.*, p. 33

qui nous représente des moments différents de la narration, qui oscillent entre le passé, le présent et le futur ; et où l'histoire fictive relative au roman policier confère d'autres dimensions au texte. Dans ce sens, Butor invente ses propres stratégies narratives en transgressant l'ordre traditionnel du récit, qui doit être précis, voire chronologique.

D'ailleurs, Tzvetan Todorov dans son livre *Poétique de la prose*, parle de deux histoires dans *L'Emploi du temps* : « celle du crime, raconte "ce qui s'est effectivement passé", alors que la seconde, celle de l'enquête, explique "comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance"<sup>551</sup>. » Pour lui, cela est déjà expliqué par les formalistes russes qui « distinguaient, en effet, *la fable* et *le sujet* d'un récit : *la fable*, c'est ce qui s'est passé dans la vie ; *le sujet*, la manière dont l'auteur présente cette fable. » Ainsi, la vie que Jacques Revel mène à Bleston est *la fable*. *Le sujet* est représenté par le livre fictif *Le Meurtre de Bleston*, qui est un procédé littéraire dont se sert Butor pour écrire son roman et qui fait l'objet de la discussion de ses personnages :

- *Croyez-vous que ces rues n'existent qu'ici, Jenkins ?*  
- *Laissez-moi espérer que nulle part leur pouvoir n'est plus fort que dans cette cité où les auteurs policiers évitent en général de situer leurs inventions, craignant sans doute que le jeu n'en devienne trop sérieux et trop dangereux*<sup>552</sup>.

En outre, le personnage George Burton (J.C. Hamilton), qui est le véritable auteur du *Meurtre de Bleston* et ami de Jacques Revel, précise ce qu'on entend par le roman policier. Butor à travers George Burton nous explique le fonctionnement du récit dans son roman *L'Emploi du temps*. Notons que Burton contient presque les mêmes alphabets que Butor : « À l'intérieur de mes romans, [dit Michel Butor] il y a une réflexion sur le roman. Je considère le roman comme un instrument de prise de conscience. Tous les grands écrivains

---

<sup>551</sup>. TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, op.cit., p. 12.

<sup>552</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 118.

sont de bons critiques d'eux-mêmes<sup>553</sup>.» De là, à l'intérieur de *L'Emploi du temps*, Butor insère des réflexions sur son roman :

*Tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, non par un de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer, le poison, le poignard, l'arme à feu silencieuse ou le bas de soie qui étrangle, **mais par l'explosion de la vérité**<sup>554</sup>.*

À vrai dire, le lecteur naïf ne pourra jamais deviner que Butor explique implicitement le procédé-clef qui est à l'œuvre dans la narration de *L'Emploi du temps*. En effet, Jacques Revel avait besoin d'effectuer cette quête au sein de Bleston pour faire *exploser sa vérité* et découvrir la sienne, pour prendre conscience de soi-même. Mais puisque l'enquête devait avoir une raison, *Le Meurtre de Bleston* avec ces deux meurtres et son auteur anonyme ont suscité la curiosité de Jacques Revel au point de lui faire soupçonner tout le monde en jouant le rôle du détective. À un certain moment, le suspense et l'énigme attirent l'attention du lecteur naïf qui commence à croire à la culpabilité de George Burton (J.C. Hamilton), lui-même. Toutefois, il n'y jamais eu de meurtre que dans la fiction représentée ici par *Le Meurtre de Bleston*. L'enquête de Jacques Revel se termine par la découverte du mystère de Bleston et par sa propre découverte de soi. Dans ce sens, comment le lecteur naïf peut-il lire *La Modification* ?

*La Modification* implique le lecteur naïf dès les phrases-seuils : « ''vous avez mis le pied gauche'', ''**Vous vous** introduisez'', ''en **vous** frottant'', ''**votre** valise'', ''**vos** doigts'', ''**vous** sentez'', ''**votre** paume'', ''**votre** poignet'', ''**votre** cou''...<sup>555</sup> ». Le lecteur naïf est automatiquement introduit dans le récit, croyant faire l'objet de la narration, il sent une grande jouissance d'être indiqué par cette instance narrative « **Vous** ». Il est aveuglé par l'illusion romanesque au point de croire que le texte raconte son histoire.

---

<sup>553</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor, op.cit.*, p. 59.

<sup>554</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps, op.cit.*, p. 191.

<sup>555</sup>. *Ibid.*, p. 7.

Pourtant, il sent une déroute due à cette introduction immédiate dans l'écrit. Cela contredit son horizon d'attente dans la mesure où il n'envisageait pas de lire une histoire en pleine action, car Léon Delmont prend le train pour Rome, mais le lecteur naïf ne sait pas pourquoi son héros fait ce trajet Paris-Rome. Il est obligé de lire davantage pour pouvoir comprendre la situation de la narration et pour identifier la suite des actions :

*Lorsque vous avez annoncé à Henriette que des circonstances imprévues vous obligeaient à partir le vendredi matin, ce vendredi matin qui passe, ce n'est pas le fait même de votre voyage qui l'a intriguée, [...] mais c'est l'heure inhabituelle et manifestement incommode de votre départ, choisie pour pouvoir profiter de la totalité du week-end avec Cécile*<sup>556</sup>.

En premier lieu, le lecteur naïf se trouve devant une grande difficulté au vu de la nature du texte qui joue sur l'agencement d'épisodes narratifs. Il ne saisit pas que le récit recourt aux techniques cinématographiques, au montage d'un ensemble d'images, car le roman se base sur des micro-événements que le narrateur va mémoriser et mettre en relation avec les gestes des voyageurs, afin de corriger sa décision et revoir sa situation :

*Comment se sont-ils connus tous les deux ? Se sont-ils rencontrés dans un train comme Cécile et vous, ou bien étaient-ils étudiants ensemble comme Henriette et vous ?*<sup>557</sup>

En second lieu, l'action est générique, car elle est fragmentaire et séquentielle. Elle ne suit pas la structure traditionnelle, mais invente son propre système narratif. Toutefois, le lecteur naïf continue sa lecture et vit pleinement les scènes où Léon Delmont évoque sa relation avec sa famille ou ses aventures avec sa maîtresse. En effet, il ne cherche pas à creuser le sens du texte ou à analyser sa représentation, parce qu'il est épris d'un récit qui le vouvoie et qui l'implique :

*Il y a deux ans, un peu plus même, puisque c'était encore en été, à la fin d'août, vous étiez assis dans un compartiment de troisième classe semblable à celui-ci,*

---

<sup>556</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 37.

<sup>557</sup>. *Ibid.*, p. 136.



*dans cette place auprès du corridor face à la marche, et en face de vous il y avait Cécile que vous connaissez à peine, que vous veniez juste de rencontrer dans le wagon-restaurant, revenant de ses vacances...*<sup>558</sup>

Au fur et à mesure de sa lecture, le lecteur naïf imagine l'histoire d'adultère, habituelle et anticipe sur les événements qui viendront par la suite. Il croit que son héros va épouser sa maîtresse et quitter sa femme. Dans son imagination, il trace le parcours ordinaire d'un récit qui doit avoir un début, une fin et aboutir à une transformation, à un changement de l'état initial en un autre final, dans lequel Léon Delmont aura une nouvelle vie et d'autres projets :

*Maintenant Cécile allait venir à Paris et vous demeuriez ensemble. Il n'y aurait pas de divorce, [...], de cela vous étiez, vous êtes bien certain ; tout se passerait fort calmement, la pauvre Henriette se tirait, les enfants, vous iriez les voir une fois par semaine à peu près ; et vous étiez certain aussi non seulement de l'accord, mais de la triomphante joie de Cécile qui vous avait tant taquiné sur votre bourgeoisie hypocrite*<sup>559</sup>.

Cependant, le texte dérive et met à l'écart le lecteur naïf qui n'arrive pas à saisir la structure du roman, puisqu'il ne sait pas qu'il faut et « il suffit que [le roman] raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge<sup>560</sup>. »

Certes, le lecteur naïf comprend l'histoire à force de s'approprier ces séquences narratives où Léon Delmont raconte ses souvenirs ou anticipe sur ses projets, mais il est dérangé par l'ordre établi des événements, par cette focalisation sur les voyageurs, par cet espace mobile auquel il ne s'attendait pas :

*On entend le sifflet qui roule ; on voit les poteaux, les bancs de la gare qui se déplacent ; le bruit, le balancement reprennent. Ce n'est plus la gare déjà. Des automobiles attendent devant un passage à niveau. Ce sont les dernières maisons de Chalon. Commence la procession de gens sans manteaux, qui s'en vont vers*

---

<sup>558</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 66.

<sup>559</sup>. *Ibid.*, p. 24.

<sup>560</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1967, p. 80.

*leur nourriture, vers la salle à manger mouvante, leur ticket à la main, tandis que revient la clochette*<sup>561</sup>.

En conséquence, le lecteur naïf lit en fonction de ses connaissances traditionnelles et se prépare à vivre une aventure et à satisfaire ses désirs spontanés au vu de la lecture envisagée d'un texte habituel, mais ce n'est pas le cas ; étant donné qu'il est en train de lire une situation narrative et non une narration complète.

La situation narrative « repose sur l'utilisation de l'opposition entre ce qui est dynamique et statique<sup>562</sup>. » C'est le cas de *La Modification* où les éléments statiques entrent en corrélation avec l'espace dynamique : « Les termes "statique" et "dynamique" reviennent avec une régularité surprenante, au point de former l'opposition fondamentale permettant de penser le récit. Notions complémentaires, puisque le récit ne peut exister que par leur relation<sup>563</sup>. » En effet, *La Modification* ne raconte pas un récit au sens traditionnel, dans la mesure où il représente une situation narrative basée sur le *plan-acte* : « Un plan-acte est constitué de l'ensemble des moyens mis en œuvre pour l'obtention d'un but.<sup>564</sup> » C'est-à-dire que la situation narrative commence avec l'acte de prendre le train, le but ou le projet est celui de rejoindre Cécile à Rome. Mais, il faut signaler que le plan-acte est lié à la représentation du monde d'accomplissement déterminé par le script qui est : « un déroulement d'actions prévisible puisque fixe et connu. Des actions comme "prendre le train" ou "aller au restaurant"<sup>565</sup>... » De là, Butor a écrit son roman en développant un seul script : « Léon Delmont prend le train Paris-Rome. ». Un développement inattendu et mal compris par le lecteur naïf, qui poursuit sa lecture en fonction de ses attentes. Ces dernières contredisent celles de l'œuvre :

---

<sup>561</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, p. 105.

<sup>562</sup>. GERVAIS (Bernard), « *Lecture de récits et compréhension de l'action* », in Département d'études littéraires UQAM, p. 3.

<sup>563</sup>. *Ibid.*, p. 3.

<sup>564</sup>. *Ibid.*, p. 5.

<sup>565</sup>. *Ibid.*, p. 4.

*Vous vous dites : s'il n'y avait pas eu ces gens, s'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre des régions de mon existence au cours de ce voyage différent des autres, détaché de la séquence habituelle de mes journées et de mes actes, me déchiquetant*<sup>566</sup>.

Dans ce passage, Butor semble expliquer implicitement la situation de son personnage ainsi que celle du lecteur naïf, qui veut toujours lire un texte novateur en se référant à ses lectures antérieures ; car le roman est écrit sous forme « d'*images auxquelles se sont accrochées les pensées du personnage de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre des régions de son existence* » et de là, l'existence de l'écriture en elle-même. *La Modification* doit se lire en fonction de cette présentation de séquences mentales que Léon Delmont développe durant son voyage et qui vont participer à sa prise de conscience.

Le lecteur naïf n'arrive pas à comprendre l'utilité d'une telle structure et ne peut accepter que la fin à laquelle il s'attend ; celle où son héros épousera sa maîtresse. Il est trompé par un roman fragmentaire qui met en scène une personne indécise, éperdument amoureuse de Rome. Le lecteur naïf a du mal à lire un livre qui l'oblige à tourner les pages, à revenir en arrière, à vérifier le monologue d'un voyageur perdu au milieu de son passé, de ses souvenirs : « *Il tourne la page avec fébrilité ; il revient en arrière ; il n'a pas la conscience tranquille*<sup>567</sup>. » Pourtant, Butor semble l'avertir : « *ce [roman est] différent des autres, détaché de la séquence habituelle*<sup>568</sup>. » Il sera choqué lorsqu'il se rendra compte que son héros est amoureux de Rome et non de Cécile, qu'il va reprendre normalement sa vie et qu'il entreprendra l'écriture d'un futur livre où Paris aussi bien que Rome seront présentes, mais d'une autre manière. Ce déclin perturbe le lecteur naïf qui ne comprend pas que le voyage symbolise cette quête de soi pendant l'acte de lecture, afin de se trouver. Il ne peut saisir la portée d'un récit qui met en scène un homme qui réfléchit et repense sa

---

<sup>566</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 276.

<sup>567</sup>. *Ibid.*, p. 50.

<sup>568</sup>. *Ibid.*, p. 276.

vie. Un homme qui a pris une décision et qui revient sur cette décision prise au cours d'un voyage qui devait le mener droit au but tracé depuis le début et non le contraire.

En outre, *La Modification* ne se distingue pas seulement par son action générique, mais aussi par son apport mythologique, une chose que le lecteur naïf ne peut saisir. Car Butor joue sur l'intertextualité en évoquant implicitement *L'Enéide* de Virgile, pour illustrer le combat intérieur de Léon Delmont et son voyage mental dans le passé, qui déterminera en fin de compte son avenir :

*Dans votre petite bibliothèque d'auteurs latins et italiens que vous vous êtes constituée depuis le début de votre liaison avec Cécile, vous avez choisi le premier tome de L'Enéide dans la collection Guillaume Budé et vous l'avez ouvert au début du sixième chant*<sup>569</sup>.

Butor évoque le sixième chapitre de *L'Enéide* parce qu'il est le passage le plus célèbre de l'épopée de Virgile. Le contenu du chapitre qui relate *La descente aux enfers* du héros, est repris dans *La Modification*, mais avec d'autres expressions, comme c'est le cas dans cet exemple :

*Au-dessus de sa barbe raide violette de reflets, il n'y a point d'yeux mais seulement deux cavités semblables à des brûleurs avec des flammes sifflantes qui empêchent de distinguer rien d'autre du visage à cause de l'éblouissement qu'elles provoquent.*<sup>570</sup>

En effet, Butor fait allusion à Enée le héros de *L'Enéide* qui a été conduit en ce lieu par la Sibylle, afin de découvrir ses propres origines<sup>571</sup>. Cependant, la Sibylle ne peut aider Léon Delmont parce que celui-ci est indécis et perturbé :

*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>572</sup>.

---

<sup>569</sup> . BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p.82.

<sup>570</sup> . *Ibid.*, p. 220.

<sup>571</sup> . « Enéide», in [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89n%C3%A9ide#Chant\\_VI](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89n%C3%A9ide#Chant_VI).

<sup>572</sup> . BUTOR (Michel), *La Modification*, op.cit., p. 215.

Le choix de cet intertexte est dû au voyage initiatique fait par Énée, une manière de comparer le voyage que Léon Delmont a dû faire pour se découvrir et pour se trouver par la suite. C'est ce trajet Paris-Rome et cette pensée séquentielle qui oscille entre le présent, le passé et le futur, qui ont permis à Léon Delmont de prendre conscience de sa situation et de revenir sur ses projets :

La descente aux Enfers (ou « catapse ») constitue sans doute le passage le plus célèbre de l'épopée. Elle constitue en quelque sorte un voyage initiatique, où Énée, mené par la Sibylle, découvre le pays des morts, mais également ses propres descendants. Énée, une fois arrivé à Cumae, se rend chez la Sibylle. Elle lui confirme les prophéties d'Anchise : Énée parviendra à ses fins après des épreuves et des guerres. Elle le fait pénétrer aux Enfers, dont ils parcourent les différentes régions. Dans les Champs Élysées, ils trouvent Anchise qui montre à Énée ses futurs descendants : les rois d'Albe, Romulus (le fondateur de Rome), ses successeurs, Brutus l'Ancien, Pompée, Jules César et enfin Auguste, appelé à mettre en place un Empire puissant et en paix. Énée remonte alors la surface de la Terre, et fait mettre voile en direction du Latium<sup>573</sup>.

Pour conclure nous pouvons dire que le lecteur naïf ne peut saisir la portée mythique de Rome dans l'œuvre, comme il ne peut concevoir cet amour que Léon Delmont a pour cette ville au point d'abandonner ses aventures et ses jouissances charnelles. Il ne peut non plus, comprendre cette pression que Bleston a sur Jacques Revel ? Comment le lecteur "dérouté" va-t-il réagir face au texte butorien ? Arrivera-t-il à s'en sortir ?

## 2. Le dérouter

Lorsque le lecteur réel fait tout son possible pour transcender les particularités et les énigmes d'une œuvre, lorsqu'il suit toutes les directives en répondant à la moindre interpellation de l'auteur avant de découvrir qu'il est perdu, qu'il est arrivé dans une impasse ; on parle de *lecteur dérouter* : « Michel Butor peut dérouter un certain nombre de

---

<sup>573</sup>. « Enéide », *op.cit.*

lecteurs. Et ces derniers peuvent croire qu'il s'agit d'un jeu et d'un artifice, et non d'une *nécessité* de la part de l'artiste, du romancier<sup>574</sup>.»

Butor précise d'ailleurs, dans l'un de ses entretiens télévisés, que le caractère déroutant de ses livres est voulu, qu'il prend le risque que le lecteur se perde et qu'il soit dérouté avant de se trouver<sup>575</sup>. Dans ce sens, la déroute est due à l'œuvre butorienne qui dépasse les normes habituelles en transgressant le vraisemblable, qui est le respect de certaines caractéristiques du genre ; c'est le fait de se référer à l'expérience commune qui ne contredit pas ses horizons d'attente :

Le vraisemblable pour un lecteur de roman, ce n'est pas seulement la référence à l'expérience commune : c'est aussi et surtout – la conformité à certaines règles préétablies du genre. « Il y a, comme l'affirme Todorov, autant de vraisemblables que de genres, et les deux notions tendent à se confondre ». Nous avons affaire ici à une définition esthétique du vraisemblable comme « ensemble des discursives qui déterminent l'horizon d'attente littéraire du lecteur<sup>576</sup>. »

Pour saisir l'effet du texte butorien sur le lecteur dérouté nous allons étudier *Mobile*. Ce livre représente un caractère déroutant, mais voulu par Michel Butor lui-même. L'auteur confirme dans l'un de ses entretiens qu'il veut que le lecteur de *Mobile* soit d'abord dérouté, désespéré : « Un livre comme celui là, [dit Michel Butor], il présente un caractère déroutant, et bien naturellement, ce caractère déroutant est voulu [...] Je veux quand je publie un livre, je veux qu'il fasse son effet, qu'il apporte son coup tout seul<sup>577</sup>. »

Une fois qu'il ouvre *Mobile*, le lecteur dérouté essaie de comprendre cette nouvelle structure qui s'affiche telle quelle, cette nouvelle représentation à laquelle il ne s'attendait pas. Le livre *apporte son coup tout seul*, et déjà le lecteur sent une déroute inexplicable, car justement, il ne comprend plus de quoi il s'agit ; un sentiment de dépaysement l'accapare.

---

<sup>574</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, Universitaire, coll. « Classique du XXe siècle », Paris, 1964, p. 43.

<sup>575</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo*, in <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00013070/michel-butor-a-propos-de-mobile.fr.html>

<sup>576</sup>. JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, pp. 96- 97.

<sup>577</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo*, *op.cit.*

Il ne sait plus comment aborder ce texte, ni à quoi se référer pour dévoiler son énigme. Il est conscient qu'il a bien affaire à autre chose, mais pas à « un roman » ou à un « récit de voyage. » Butor n'explique pas le caractère de son livre et n'envisage pas de le faire, car il veut que *Mobile* « se présente tel quel, et il doit pouvoir tenir sans trop d'explications préalables<sup>578</sup>. »

Le lecteur dérouté poursuit sa lecture dans le but d'y voir clair. Mais il est de plus en plus désemparé. D'abord, par la représentation inhabituelle des pages qui inverse l'ordre du livre tel quel est conçu. Ensuite, des mots à caractères romains, d'autres en majuscule ou en minuscule, des textes en italique, des énumérations, des noms... sans liens logiques et sans cohérence comme c'est le cas dans cet exemple présenté à la page 37 de *Mobile*:

## **BIENVENUE AU COLORADO**

encore huit heures à

**LAKE CITY**, temps des montagnes, entre le lac de San Cristobal et celui des

Démons, entre la forêt nationale de Gunnison et celle d'Un-  
compahgre.

*Bleu.*

*Basalte,*

*Pierre ponce,*

*obsidienne,*

*granit.*

---

<sup>578</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo*, *op.cit.*

*La plus ancienne civilisation connue dans le Sud-Ouest des États-Unis, celle de Sandia, date de quelque vingt-cinq mille ans. La civilisation de Folsom se situe quelque part entre 23000 et 8000 avant Jésus-Christ. Civilisation de San Jon ; civilisation de Yuma. Puis la civilisation Cochise, entre 10000 et 5000 avant Jésus-Christ. On y rencontre par la première fois la culture du maïs...*

De là, le lecteur dérouté essaye de saisir une écriture particulière, mais en vain, étant donné que Butor recourt à d'autres formes artistiques pour représenter l'Amérique. Malgré ses efforts pour questionner le texte, pour lui trouver une issue critique en se référant à ses lectures précédentes, le lecteur dérouté ne peut deviner que Butor a inventé un livre à l'image des États-Unis, et qu'il voulait écrire une chose différente des autres écrivains ; car à l'époque partir en Amérique et en écrire un livre une fois retourné en France, était une habitude, une tradition :

Quand je suis parti aux États-Unis, je savais qu'en rentrant en France j'aurais, au moins à en parler. Et que j'aurais certainement envie d'écrire quelque chose dessus. [Dit Michel Butor] Et que ce pays me fascinerait et que ce pays me poserait des **problèmes nouveaux**. Ça n'a pas manqué ! Ainsi, pendant tout mon séjour là-bas. Je me suis posé ce problème : **comment parler des États-Unis ? Comment représenter les États-Unis ? J'ai voulu faire un livre à l'image des États-Unis ;** parce que lorsqu'un écrivain va aux États-Unis, habituellement il en apporte un livre. C'est maintenant une véritable tradition, on va aux États-Unis, et puis, on publie ensuite, son journal de voyage ou ses souvenirs de voyage<sup>579</sup>.

Malgré cela, le lecteur réel, dérouté, poursuit sa lecture dans le but de comprendre pourquoi Butor a choisi cette forme, car il ne s'agit pas d'un journal de voyage ni de souvenirs de voyage. Michel Butor affirme que cette façon de raconter adoptée par la plupart des écrivains est fautive, parce qu'ils ne comprenaient pas les particularités d'un lieu tel que l'Amérique. Butor a cherché à montrer cet espace, ce milieu dans lequel les choses arrivent afin qu'elles prennent leur véritable sens. Ainsi, les attentes du lecteur réel, dérouté, sont tout à fait différentes de celles de Michel Butor ou de son œuvre :

J'ai trouvé, en lisant certains de ces livres [livres écrits sur l'Amérique], **que les anecdotes qui étaient racontées par les écrivains, qui étaient fort justes**. Eh

---

<sup>579</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo, op.cit.*



bien ! La façon dont on les racontait, les rendaient fausses ; parce qu'on ne comprenait pas dans quoi elles étaient, dans quel milieu ces histoires se plaçaient, je dirais presque dans quel monde cela se passait, et ce que j'ai cherché à faire ; c'est à montrer cet espace, ce milieu dans lequel les choses arrivent et qui permet aux choses par conséquent de prendre leur sens<sup>580</sup>.

Notons que la différence entre le lecteur naïf et le lecteur dérouté, est que ce dernier essaie de réagir aux effets du texte sans chercher à s'approprier un rôle ou à s'identifier à un personnage, mais il n'a pas la compétence ou la capacité à saisir la structure d'un texte qui lui est étrangère ; il se sent perdu. Par conséquent, il poursuit sa lecture dans le but d'y comprendre quelque chose, mais il ne fait que se perdre davantage, il relit les passages, et tente de trouver un lien entre les pages, mais il n'arrive pas à déchiffrer l'immensité dimensionnelle du texte, qui peint l'image de l'Amérique :

- lois
- collège, bâtiment et routes,
- Façon de traiter les «tories»,
- religion,
- mœurs,
- manufactures,
- objets de commerce,
- poids, mesures et monnaies,
- revenu et dépense publics,
- histoire, mémoires et actes officiels »,

*d'où j'extrais le passage suivant :*

*« ...On demandera probablement pourquoi ne pas conserver les Noirs pour les incorporer à L'État, épargnant ainsi la dépense de remédier par l'importation de colons blancs aux vides que laisserait leur départ ? De profonds préjugés chez les blancs, dix mille souvenirs chez les Noirs des injustices qu'ils ont subies, la crainte de nouvelles provocations, les distinctions réelles faites par la nature, et bien d'autres circonstances, nous divisent en fonctions, et produiraient...<sup>581</sup>*

Or, le lecteur dérouté cherche toujours un récit qu'on raconte, des événements qui se déroulent dans un temps et dans un lieu précis, mais il est dévié par cette liste interminable de mots juxtaposés, de textes découpés, d'extraits à thèmes différents : objets, racisme, Histoire, décalage horaire, publicité...Il ne peut assimiler cette nouvelle manière de

---

<sup>580</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo, op.cit.*

<sup>581</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p.66.

raconter un voyage ou de parler d'un pays. Il ne peut distinguer que la liste est la forme fondamentale de *Mobile* :

Il fallait donc avec un livre de dimensions normales, [dit Michel Butor], donner le sentiment de la dimension des États-Unis. Et c'est pourquoi, en partie, **j'ai choisi comme forme fondamentale de ce texte, non pas la phrase ou le récit, mais la nomenclature, la liste**<sup>582</sup>.

Même si le lecteur réel, dérouté, arrive à comprendre que Butor utilise la liste ou la nomenclature comme forme pour son ouvrage *Mobile*, il ne peut comprendre la nécessité de telle représentation des choses. Toutefois, Michel Butor trouve que : « La phrase est une structure fermée, il y a un point, on ne peut rien y ajouter, tandis qu'une liste, ça peut toujours être quelque chose d'ouvert, on a toujours le sentiment qu'on pourrait rajouter encore un élément à une telle liste<sup>583</sup>. » C'est-à-dire que la liste, comme structure ou forme fondamentale de *Mobile*, relate l'image de l'Amérique comme espace ouvert en perpétuelle mutation :

### **BIENVENUE AU CAROLINE DU SUD**

Neuf heures à  
**MARION**, passé la frontière du sud.<sup>584</sup>

### **BIENVENUE EN FLORIDE**

Deux heures à  
**MILTON**, sur la baie de Pensacola qui donne sur le golfe du Mexique.<sup>585</sup>

### **BIENVENUE EN GEORGIE**

Trois heures à  
**GREENSBORO**, passé la frontière du Nord.<sup>586</sup>

Quoique, le lecteur dérouté soit dérangé par les indications temporelles qui se répandent au sein de *Mobile*, il n'arrive plus à suivre cette transition inattendue dans le

---

<sup>582</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo*, *op.cit.*

<sup>583</sup>. *Ibid.*

<sup>584</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, *op.cit.*, p. 33.

<sup>585</sup>. *Ibid.*, p. 54.

<sup>586</sup>. *Ibid.*, p. 60.

temps et dans l'espace. Certes, il comprend bien le décalage horaire qui sépare un État de l'autre, mais ne peut deviner ce que Butor entend par cela :

Dans *Mobile*, le temps passe de deux façons qui sont presque perpendiculaires l'une à l'autre. Il y a un temps superficiel, le temps de la description : on évoque les cinquante États les uns après les autres, ça fait cinquante chapitres et dans chaque chapitre il passe une heure [...]. Les heures du jour défilent, ce qui va faire qu'il se passera un peu plus de deux jours à l'intérieur de *Mobile*. Perpendiculairement à ce temps-là, il y a, se déployant peu-peu, le temps de l'histoire des États-Unis<sup>587</sup>.

Ensuite, d'autres pages plus anormales encore, dérangent le lecteur réel, dérouté, qui n'arrive pas à voir que Michel Butor met en scène deux grands catalogues, publiés par les grands magasins par correspondances<sup>588</sup>. En effet, Butor exploite ces deux catalogues sous forme d'intertextes pour arriver à bien peindre l'image de l'Amérique. D'ailleurs Michel Butor, confirme que les catalogues américains l'ont aidé à apprendre les États-Unis :

Ces énormes catalogues ont été ainsi l'un des moyens principaux par lesquels j'ai appris Les États-Unis, un peu comme on apprend une langue. D'ailleurs dans [*Mobile*], il y a de nombreuses citations de deux catalogues, des deux plus grands magasins par correspondances<sup>589</sup>.

Michel Butor ajoute que : « les extraits et les citations de ces grands catalogues se répondent, forment un champ à deux voix<sup>590</sup>. » Une chose que le lecteur dérouté ne pourra jamais reconnaître dans la mesure où cette nouvelle structure du texte ne correspond pas à ses préacquis traditionnels, qui lui ont toujours servi et qui font défaut ici :

« Caltex, -par l'intermédiaire de Montgomery Ward, autre grand magasin par correspondance, vous pourrez vous procurer une clarinette provenant directement de France, « le pays des meilleures clarinettes, dûment testée, inspectée aux États-Unis par des experts... Les accessoires comprennent une petite valise en faux cuir doublé peluche,<sup>591</sup> »

---

<sup>587</sup>. RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, op.cit., p. 163.

<sup>588</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo*, op.cit.

<sup>589</sup>. *Ibid.*

<sup>590</sup>. *Ibid.*

<sup>591</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, op.cit., p. 88.

« ...une bouteille de ''Perlettes'', petites capsules faciles à avaler ''idéal pour tous les membres de la famille :

-15milligrammes de fer,

'' 8 biberons, tétines et couvercles,

-46 milligrammes de calcium,

- 1 boîte à tétines, 2 couvercles,

-35 milligrammes de phosphore...<sup>592</sup>»

Par conséquent, le lecteur dérouté se perd dans une liste interminable et sphérique, qui mêle des extraits pluriels dans un découpage perpétuel... Ainsi, les pages de *Mobile* forment deux grands ensembles agencés par des passages en caractères romains et d'autres en caractères italiques : « *Mobile* [dit Michel Butor], est formé de deux couches : il y a des passages qui sont écrits en caractères romains et d'autres qui sont écrits en caractères italiques. Ces deux couches jouent l'une avec l'autre<sup>593</sup>.» Le livre est structuré sous forme d'un jeu musical, qui met en scène mélodies et sons de basse. Les textes en italique sont cette mélodie qui illustre les textes en caractères romains : « Les caractères romains, pour prendre l'exemple d'une partition, [dit Michel Butor], représentent la main gauche du piano, représentent une espèce de basse fondamentale sur lesquels les caractères en italique, apportent des illustrations, des mélodies<sup>594</sup>.» :

*La banlieue de New York City :*

*à Jersey City les Polonais lisent toutes les semaines le ''Glos Narodu'',*

*pluviers à vente noir,*

*serviettes vert uni,*

*serviettes à carreaux verts et noirs,*

---

<sup>592</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, op.cit., p. 397.

<sup>593</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo*, op.cit.

<sup>594</sup>. *Ibid.*

*serviettes à inscriptions,*

*oeils d'or américains,*

*bécasseaux à échasses,*

*serviettes à aigle américain.*

L'église luthérienne,-les lacs Hopatcong et Shawnee,-le mont Pochuck,-ou une carpette « Nylsurf », page 753 :

Ou un revêtement « Sandran Scintillant Couronne », « résistance exceptionnelle aux acides, aux alcools, à l'huile. La surface non poreuse repousse la poussière et l'humidité :

« beige épices et parchemin ivoire,

- vert à graviers d'or,

ANDOVER, Sussex, État de la violette.

- terrazzo gris à scintillement d'or et d'argent,

- parchemin ivoire et parchemin brun,

- terrazzo fauve à scintillement multicolore<sup>595</sup>,

De plus, le lecteur dérouté ne comprend pas comment la musique ou le recours à cette partition textuelle peuvent représenter l'Amérique, il a l'habitude de suivre un itinéraire précis où le voyageur relate ce qu'il a déjà vécu ou noté dans une chronologie adéquate. *Mobile* raconte tout, mais certainement pas les aventures d'un voyageur étant donné que « les textes en caractères romains étendent sur l'ensemble des États-Unis, une sorte de réseau, et c'est à l'intérieur des mailles de ce réseau, que les caractères en italique vont apporter leurs illustrations<sup>596</sup>. » Cependant, le lecteur dérouté est embarrassé par les autres mots imprimés en capitale, par les noms interminables qui meublent les pages et qui

---

<sup>595</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, *op.cit.*, p. 304.

<sup>596</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo*, *op.cit.*

se répandent au sein du texte. Toutefois, Michel Butor explique que les mots imprimés en capitale sont tous des noms de villes :

Un des aspects les plus frappant pour moi des États-Unis, c'est l'homonymie, c'est qu'aux États-Unis, le même mot désigne des quantités de choses différentes ; cela est particulièrement sensible pour les villes. Et ce fait là a comme résultat que la relation entre les mots et les choses n'est pas la même aux États-Unis qu'en Europe. Vous voyez là la différence du milieu mental que cela implique. Les villes ont très fréquemment les mêmes noms, les villes ont fait des petits, les noms des villes ont estimé sur tout le territoire des États-Unis<sup>597</sup>.

Le lecteur dérouté n'arrive pas à saisir l'utilité de tel jeu homonymique et se sent perdu dans une écriture éclatée qui invente sa propre structure ; mais Butor a bien d'autres raisons, car selon lui, *Mobile* obéit à l'ordre alphabétique des États et leurs relations avec les autres villes homonymes et à un second ordre, qui se combine avec le premier ; dans la mesure où chacun de ces noms de villes appelle les noms voisins et ainsi de suite :

Pour réaliser cette trame, [dit Michel Butor], j'ai pris la suite des États-Unis dans l'ordre dans lequel on la donne habituellement, là-bas, l'ordre alphabétique. Et j'ai cherché de chaque État à l'État suivant quelles étaient les villes ou villages homonymes. Eh bien pour tous les États, j'ai réussi à trouver un assez grand nombre d'homonymes. Ce qui montre à quel point, ces mêmes noms sont répandus dans tout l'ensemble du territoire, mais il y avait beaucoup trop de ces homonymes, pour faire, pour permettre d'apporter une véritable structure à l'ouvrage. C'est pourquoi j'ai ajouté à ce premier ordre, un second ordre qui se combine avec lui : chacun de ces noms de villes appelle les villes homonymes dans les États voisins. Et ceci progressivement. On fait ainsi des trajets à partir d'un État en allant à l'État au voisin, puis au voisin de celui là, etc. On revient à l'État, on part dans une autre direction. Chaque État est ainsi comme un foyer de rayonnement, et les États s'accrochent ainsi les uns aux autres.

Pour conclure, nous pouvons dire qu'en dépit de la déroute du lecteur réel, qui se perd sans pouvoir se trouver, *Mobile* est une œuvre à part qui invente sa propre structure. C'est une création butorienne qui représente l'image des États-Unis dans ses moindres vicissitudes. Dans ce sens comment le lecteur réel, compétent, peut-il recevoir le texte butorien ?

---

<sup>597</sup>. « Michel Butor / *Mobile* », *Vidéo, op.cit.*

### 3. Le compétent

Le lecteur réel, compétent (Modèle), est doté d'une connaissance et d'une capacité qui lui permettent d'interpréter le texte butorien. Selon Umberto Eco, un auteur doit se référer à un ensemble de compétences :

Qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. 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 généralement<sup>598</sup>.

Quant à Vincent Jouve, il désigne le lecteur *compétent* ou *modèle* comme *lectant* :

Le lectant à donc pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa relation au texte. [...] Il peut ainsi être dédoublé en un ''lectant jouant'' (qui essaye de deviner la stratégie narrative du texte) et un ''lectant interprétant'' (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre)<sup>599</sup>.

Comment le lecteur compétent ou modèle (lectant) pourra-t-il comprendre et interpréter un livre comme *Description de San Marco* ?

Le lecteur réel, compétent, n'est pas surpris lors de la lecture du titre : *Description de San Marco*, il sait que Butor va mettre en relief un lieu, étant donné qu'il envisage depuis la création de *Mobile* de travailler sur d'autres formes possibles de l'espace. Ensuite, le lecteur compétent se trouve face à une dédicace à l'intention d'Igor Strawinsky (Igor Fiodorovitch Stravinski), mais il saisit pourquoi Butor fait allusion à ce compositeur et chef d'orchestre russe, considéré comme l'un des musiciens les plus influents du XX<sup>e</sup> siècle, dont l'œuvre se caractérise par sa grande diversité de styles<sup>600</sup> ; car Butor a souvent dédicacé ses livres à des artistes dont il s'inspire. En effet, dans *Mobile* il a rendu

---

<sup>598</sup>. ECO (Umberto), *Lector in Fabula, op.cit.*, pp. 67-68.

<sup>599</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 36.

<sup>600</sup>. « Igor Fiodorovitch Stravinski », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Igor\\_Stravinski](http://fr.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinski)

hommage à un peintre américain et il s'est avéré que son livre peint l'image de l'Amérique.

De là, le lecteur, compétent remarque dès l'incipit de l'œuvre, que le texte est dédoublé, qu'il représente autrement son contenu, puisque : « l'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante ; elle est, elle n'a pas besoin de justification<sup>601</sup>. » Il devine que *Description de San Marco* sera un tableau textuel ou une partition *musicale*:

''Partition'' musicale, mais aussi division, éclatement, séparation [...] dont l'écrivain agence alors ces multiples voix, regards, mosaïques, statues, peintures qui se mélangent pour aboutir à une cosmogonie instantanée et fugace, retranscrite sur le papier dans un désir de ''fixation'', au sens photographique du terme<sup>602</sup>.

Ainsi, il s'aventure sans hésiter dans une écriture qui s'affiche telle quelle et adapte le rythme de sa lecture à celui du texte, parce qu'il est conscient que Butor a bien voulu être : « un peintre, et un photographe, et un cinéaste, et un musicien, etc. Il est né à l'intérieur du langage<sup>603</sup>. »

En plus, *Description de San Marco*, n'est pas une description traditionnelle et le lecteur compétent en est bien conscient, parce que dans les œuvres modernes, il s'agit généralement d'une description « qui ne part de rien ; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance -ce qui ressemble le plus à un point- à partir duquel elle invente des lignes, des plans, une architecture...<sup>604</sup>. » Par conséquent, le lecteur suit le mouvement du narrateur pour reconfigurer celui de Butor, lors de son promenade sur la Place San Marco à Venise, en déchiffrant la répartition du texte sur la page :

---

<sup>601</sup>. Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, Minuit, coll. « critique », Paris, 1961, p. 41.

<sup>602</sup>. « Michel Butor /Une partition littéraire », in [http://remue.net/cont/Butor\\_musique.html](http://remue.net/cont/Butor_musique.html).

<sup>603</sup>. « Michel Butor et les artistes », *Exposition*, in [http://www.brest.fr/fileadmin/user\\_upload/Culture](http://www.brest.fr/fileadmin/user_upload/Culture).

<sup>604</sup>. Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, *op.cit.*, p. 127.



-Ah !-Monsieur ! Monsieur ! Voudriez-vous une jolie photographie ?- Nous avons trouvé une chambre à l'hôtel Gorizia.- Regardez ce collier de perles bleues, un peu irisées, sur la troisième étagère, non, pas celui-là, un peu plus loin !-Et vous pensez vraiment que ça lui ira bien, qu'elle appréciera ?-Vous ne pouvez

Le murmure de tout cela, le bruit des pas, les heurts des instruments quand ils ne jouent pas, le lointain bruit de l'eau et des bateaux, les tintements des verres, les claquements des bannières, le froissement des étoffes, le crissement des chaises et des tables de métal traînées sur le dallage.

Entre deux ailes de pigeons en vol, un clocheton d'or et de plomb<sup>605</sup>.

Le lecteur compétent se rend compte du dynamisme du texte dû à cette description en mouvement, qui obéit à la position qu'occupe le narrateur au sein de l'espace ; dans la mesure où tout est décrit en fonction de son regard et de son déplacement sur la Place San Marco, qui est le point de départ de toute la description qui fera l'objet du livre. Dans l'exemple précédent, Butor nous transmet l'image de la Place lorsqu'il s'est trouvé au milieu de la foule. Et comme s'il avait une caméra, il nous place au centre de l'espace décrit, caractérisé ici par l'échange verbal entre les touristes et par les murmures ou le bruit qui emplissent souvent une place pleine de visiteurs.

Pour comprendre *Description San Marco*, il faut imaginer cette caméra qui capte les détails sans oublier le cameraman qui choisit les plans et les angles de vue en respectant un ordre préalable relaté par la répartition même du livre. De sorte qu'il puisse changer de positions et de points de vue en se focalisant sur la foule, la place, l'église...En allant à l'intérieur ou à l'extérieur, en s'éloignant de la foule ou en revenant vers elle, parce que dans la réalité nous ne suivons pas un ordre préétabli, car pour visiter ou découvrir un endroit, et même pour la décrire nous ne pouvons nous rappeler les détails dans leur ordre naturel. Notons que le monde cinématographique a toujours intéressé les nouveaux romanciers, puisqu'il leur permet de représenter autrement l'espace : « Ils ne conçoivent pas le cinéma comme un moyen d'expression, mais de recherche, et ce qui retient le plus

---

<sup>605</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 11.

leur attention c'est, tout naturellement, ce qui échappait le plus aux pouvoirs de la littérature<sup>606</sup>.» À vrai dire, le lecteur compétent est au courant de cette technique et ne trouve aucune difficulté à suivre le mouvement de la description, parce qu'il voit que le texte met en scène sons, ambiances, bruits et voix : « et surtout la possibilité d'agir sur les deux sens à la fois, l'œil et l'oreille, enfin, dans l'image comme dans le sens, la possibilité de présenter avec toute l'apparence de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est aussi bien, que rêve ou souvenir, en un mot ce qui n'est qu'imagination<sup>607</sup>.» Et cela est bien le cas de *Description de San Marco* :

*pas vous trompez, vous prenez le vaporetto jusqu'à la station San Barnaba, vous vous enfiler dans la ruelle à droite, et c'est à deux pas.-Garçon ! Garçon ! Cameriere ! Deux jus d'orange, s'il vous plaît !-Mais oui ! C'est lui ! C'est bien lui !*

Ces phrases, ces mots, ces slogans, roulant les uns contre les autres, s'usant les uns les autres comme des galets, avec des violences soudaines, tels des rocs, avec des plages de sables où tout est pulvérisé, avec des moments de tumulte-on est recouvert par la vague-et puis des accalmies, une grande nappe de silence qui passe.

Tous ces petits personnages que l'on voit passer devant les colonnes, ceux qui font des signes sur le balcon<sup>608</sup>.

*Sur le tableau, tous ces petits personnages que l'en voit passer devant les colonnes, ceux qui font des signes sur le balcon. Le quadrigé superbement doré, toutes les sculptures de marbre blanc étaient dorées, les toits des clochetons étaient entièrement dorés. Les gens sur le tableau, tandis que la procession passe, qui regardent, qui se retournent, qui hésitent, qui s'interrogent...*<sup>609</sup>

Le lecteur réel remarque cette mise en abyme qui met en relief la foule. Une mise en abyme qui défile la foule faite de personnes en reprenant une seconde foule faite de

---

<sup>606</sup>. Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 128.

<sup>607</sup>. *Ibid.*, p. 128.

<sup>608</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, op.cit., p. 12.

<sup>609</sup>. *Ibid.*, p.19.

mosaïques, « *Ruissellement d'une page à une autre, de livre en livre, de texte en image, de foule de pierre en foule de chair*<sup>610</sup>. » :

Je faisais passer une foule devant, ou plus exactement, au dessous de cette autre foule représentée en mosaïque, et je voulais de temps en temps qu'il pût y avoir des échanges entre les deux foules. [...] Les bribes de conversation que l'on entend ont été construites systématiquement, parce que je voulais déjà qu'il y ait là un sentiment de retour ; je voulais lier ces bribes de conversations de telle sorte qu'elles ne se suivissent pas d'une façon purement linéaire, mais qu'elles formassent des espèces de nuages<sup>611</sup>.

Dans ce sens la description se reprend, se répète comme un refrain dans un chant musical. Butor dans son entretien, explique que les bribes de conversations peuvent être comparées aux nuages ; dans la mesure où il essaie de peindre avec des mots le tableau complet de San Marco. En effet, dans l'œuvre en elle-même Michel Butor explique implicitement son objectif :

*De cette bruine de Babel, de ce constant ruissellement, je n'ai pu saisir que l'écume pour la faire courir en filigrane de page en page, pour les en baigner, pour en pénétrer les blancs plus au moins marqués du papier entre les blocs, les piliers de ma construction à l'image de celle de Saint-Marc*<sup>612</sup>.

D'un chapitre à l'autre, Butor recourt au même montage, à la même fixation sur l'image de la foule. Certes d'autres endroits de l'église, de la basilique sont à découvrir, d'autres explications, d'autres inscriptions et d'autres mises en abyme sont mises en relief, mais toujours la technique cinématographique qui structure l'œuvre ; l'itératif lui procure une sensation musicale et mythifie la place au point de la rendre vivante:

*Description de San Marco* de Michel Butor se donne une autre ambition : car elle met tout l'édifice en musique, le rend à son histoire qui devient poème mythologique, et redessine son architecture jusqu'à la faire tenir, comme en réduction, dans un livre au format 18,4 cm X 23,4 cm. Un plan dépliant est même fourni en annexe... Par le découpage même du livre en cinq chapitres, qui figurent à la fois les piliers de l'œuvre (*La Façade, Le Vestibule, L'Intérieur, Le Baptistère, Les Chapelles et Dépendances*) et l'architecture en forme de croix du monument construit en cinq parties, Michel Butor nous entraîne dans une découverte où les mots deviennent des sons, où les paroles s'apparentent à des notes, où l'espace de

---

<sup>610</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>611</sup>. RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 164.

<sup>612</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 13.

l'édifice imposant, surmonté de ses cinq coupes byzantines, est parcouru en quadriphonie par les mille réflexions qu'il suggère en raison de sa beauté qui a traversé le temps, et qui se réfracte toujours sur les mosaïques de marbres polychromes qui enrichissent le pavement<sup>613</sup>.

En outre, le fait de découper l'ouvrage en cinq chapitres pour décrire la place San Marco, est dû à l'intérêt que Butor porte à la partition de son texte. Cette partition est voulue dans la mesure où elle joue sur ce retour dans le temps et dans l'espace, qui est en analogie avec la présence du narrateur au sein de La place au milieu de la foule. Cette symétrie entre la foule de mosaïques et la foule humaine forment un véritable orchestre dans la mesure où « *Canticum Sacrum* de Stravinski auquel Michel Butor se réfère, découpé lui aussi en cinq parties, se veut miroir de son objet sonore et animé<sup>614</sup>.» De là, les paroles de touristes se mêlent aux paroles inscrites sur les murs, sur les coupes, dans un retour constant à la foule que Butor a présenté au début de son livre :

- *Tu as vu cette femme aux ongles rouge-brun? - Oh !- Vous voyez où est la Scuola di San Rocco?-How de you say church en italien ?- Nous venons de rencontrer Olivier.- Enchanté. [...] Do you really like that, dear ? Well, you Know..- Je vous croyais*

Entrons. Le murmure de la foule s'atténue. À droite la première coupole.

Ombilic : bleu profond moutonné d'or des eaux de l'espace avant le premier jour.

Pas seulement une architecture de briques et de marbres et de petites cubes de verre, mais une architecture d'images, mais une architecture de textes. De tous les monuments de l'Occident, peut-être celui qui compare le plus d'inscriptions. Un premier cercle de paroles<sup>615</sup>

D'une part, le lecteur compétent suit le cameraman d'un endroit à l'autre, dans un mouvement qui obéit à la géographie de la place San Marco, et entre les foules imaginaires

---

<sup>613</sup>. « Michel Butor /Une partition littéraire », in [http://remue.net/cont/Butor\\_musique.html](http://remue.net/cont/Butor_musique.html).

<sup>614</sup>. *Ibid.*

<sup>615</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 26.

et la foule des mots, se dégagent un texte à voir et à écouter qui relate l'image vivante d'un endroit romain au point de circuler dans ses alentours.

D'autre part, le lecteur compétent dégagera les allusions que Michel Butor fait à la pluralité culturelle de Venise ; ce lieu nébuleux qui distribue un art à voir, mais qui laisse aussi entendre une histoire mensongère construite de vestiges et de croyances étrangères<sup>616</sup>. Nous nous demandons comment le lecteur performant ou artiste réagit-il au texte butorien ?

#### 4. Le performant

Le lecteur réel, performant (Artiste), est capable d'adhérer au fonctionnement du texte butorien, et trouve un plaisir à en dégager l'effet esthétique. C'est donc, un peu plus qu'un lecteur compétent. Un lecteur performant est celui qui « construit sa réception en déchiffrant l'un après l'autre les différents niveaux du texte<sup>617</sup>. » Selon Umberto Eco, le lecteur performant « part des structures les plus simples pour en arriver aux plus complexes : il actualise ainsi successivement les structures ''discursives'', ''narratives'', ''actantielles'' et ''idéologiques''<sup>618</sup>. » Pour Jean Ricardou, le lecteur performant ou artiste est celui qui « se laisse séduire par l'individualité des œuvres<sup>619</sup>. » Comment le lecteur performant va-t-il dégager l'effet esthétique d'un texte comme *6 810 000 litres d'eau par seconde* ?

*6 810 000 litres d'eau par seconde* contient douze chapitres relatifs aux douze mois de l'année. Le temps est réparti selon les chapitres, car une heure passe dans le premier, deux heures dans le second, trois heures dans le troisième et ainsi de suite,

---

<sup>616</sup>. Déjà expliqué dans le chapitre précédent.

<sup>617</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 55.

<sup>618</sup>. *Ibid.*, p. 55.

<sup>619</sup>. RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman, op.cit.*, p. 234.

pourtant Butor joue sur la superposition de deux temps, comme il l'explique lui-même dans l'un de ses entretiens :

Nous avons déjà deux temps superposés, nous avons une heure qui est prise au premier mois, et puis ensuite on saute à deux heures qui sont prises dans un mois plus tard, et on saute à trois heures qui sont prises dans un mois plus tard. Derrière ce temps qui s'accélère, il y a cette espèce d'accélération absolue, d'accélération immobile, dont l'image est formée par les chutes du Niagara elles-mêmes<sup>620</sup>.

Tout d'abord le lecteur performant comprend sur le champ que le titre : *6 810 000 litres d'eau par seconde* désigne les chutes de Niagara, en insistant sur cette quantité estimable d'eau qui coule chaque seconde et sans arrêt depuis des siècles. Il adhère à l'originalité de tel titre et continue sa lecture. Ensuite, il saisit l'intertexte auquel Butor se réfère au début de son livre. Celui de Chateaubriand où ce dernier a décrit les chutes de Niagara dans leur pureté et dans leur état primitif qui continuent à séduire les hommes et à les émerveiller jusqu'à nos jours. Ainsi, le lecteur performant est attiré par cette répartition de l'œuvre et séduit par la typographie d'un texte calligraphique qui représente l'écoulement des chutes et de personnes qui défilent devant :

SEPTEMBRE SEPTEMBRE SEPTEMBRE SEPTEMBRE

*Tout ce qui ruisselle sur les fronts dans les hôtels à bon marché*

*En nappe de sueurs,*

*-mitrailles d'eau-*

*-ruissellements-*

*-klaxon-*

Assez fort avec la sonnerie de DEUX HEURES FORT

*-grognements-*

*-halètement-*

*-battements de cœur-*

---

<sup>620</sup>. Ricardou (Jean), *Le Nouveau Roman*, op.cit., p. 166.

Dors-tu ?

CRAY

*en déclinant par une pente,*

Je n'arrive pas.

DORA

**Dans chaque table de nuit une tradition de la Bible.**

*par le courant d'air,*

Ce doit être l'orage.

CARY

*puis se déroulent,*

C'est un autre orage.

DORA

**Un éclair, à travers toutes les vitres ruisselantes, jette sa lueur sur  
les draps,**

le fleuve arrive toujours,

Déception ?

CARY

*descendent*

Je crois qu'il est trop tard pour nous. DORA

**Dans la nuit noire,**

au moment qu'elle quitte le bord,

Veux-tu que j'allume ?

CARY

*la cataracte*<sup>621</sup>.

Le lecteur performant ne s'attarde pas à remarquer qu'il s'agit bien d'une étude des Chutes de Niagara comme le signale Butor sur la couverture de son livre, la lecture pour lui se transforme en une vraie aventure, dans le but de saisir la particularité du système stéréophonique qui structure l'œuvre. Il construit sa réception en déchiffrant l'interaction isotopique, échophonique qui traverse le texte et qui le met en mouvement. Mais, ce mouvement est avant tout « une structure dynamique et singulière, que le lecteur doit

---

<sup>621</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 00 0 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 135.

appréhender et même épouser<sup>622</sup>.» En effet, le lecteur performant doit « entrer en interrogation avec l'auteur *via* le texte<sup>623</sup>.» :

CHARLES Ah, nous n'avons pas de jardin !

Pas avant des années ABEL

DIANA Nous n'avions même pas de maison.

CHARLES Nous couchions dans une chambre chez un de tes oncles.

DIANA Il n'y avait pas de cuisine ; je me servais d'un fourneau à pétrole qui empestait, et je ne savais absolument pas faire la cuisine, et je t'entendais monter par l'escalier de bois à l'extérieur, harassé, et tu me disais : je n'ai rien trouvé, tout est tellement trop cher !

Pas avant des années. BETTY

CHARLES Et puis nous avons déniché ce studio dans le Bronx.

Oh ! je n'ai pas l'intention d'en acheter. ABEL

DIANA Et nous avons traversé la rivière. Dans la cuisine de Queens, il y avait un four.

Oh ! nous ne pourrions pas en acheter. BETTY

CHARLES Nous avons une auto alors, nous avons fait le déménagement nous-mêmes.

Si tu me lis les noms, tu prendras leurs couleurs. ABEL

DIANA Et puis c'est un Noir qui est venu habiter dans notre maison.

« Furnace. » BETTY

CHARLES Il avait deux petites filles délicieuses.

Fournaise ABEL

DIANA Oh ! moi, je n'avais rien contre les Noirs, et surtout ces Noirs-là !

Écarlate. BETTY

---

<sup>622</sup>. FRANCIS (Jacques), « Sur le dispositif énonciatif », in *Sémiotique*, N°10, Juin, 1996, p. 60.

<sup>623</sup>. *Ibid.*, p. 59.



CHARLES Bien sûr, nous n'avons rien contre les Noirs.

Pruiné.

ABEL

DIANA Mais c'était désagréable à la fin<sup>624</sup>.

Dans l'exemple précédent Butor met en scène deux couples. Celui de CHARLES et DIANA représente un vieux ménage, et celui d'ABEL et BETTY de jeunes mariés. Ces quatre personnes sont mises dans une situation énonciative compliquée qui fonctionne dans deux sens : de droite à gauche et de gauche à droite. Il s'agit de dialogues symétriques entre les quatre personnages à la fois. Il n'est pas question de vraies conversations, mais de bribes de dialogues qui nous donnent une idée des couples et de leur façon de voir les choses. Butor met les noms des protagonistes en majuscule, puisqu'ils représentent bien d'autres personnes américaines et leurs opinions et pas seulement celles de personnages fictifs.

Les dialogues sont ouverts et entrecoupés les uns par les autres, ils ne contiennent pas l'ensemble de la ponctuation qui accompagne généralement le discours direct, dans la mesure où la ponctuation se limite à un point marquant la fin d'une phrase : « DIANA Et puis c'est un Noir qui est venu habiter dans notre maison. » ; d'un mot : « Écarlate. » ou dans un point d'exclamation signalant la surprise d'une personne, une interjection, l'évocation d'un souvenir : « CHARLES Ah, nous n'avons pas de jardin ! », déception ou jugement : « DIANA Oh ! moi, je n'avais rien contre les Noirs, et surtout ces Noirs-là ! ». L'ensemble de la situation énonciative insiste sur l'attitude des vieux-Blancs vis-à-vis des Noirs. Le mot Noirs est répété quatre fois : « ''Et puis c'est un **Noir**'' , ''rien contre les **Noirs**, et surtout ces **Noirs-là** !'' '' Bien sûr, nous n'avons rien contre les **Noirs**'' . » De là,

---

<sup>624</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 00 0 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 30.

le lecteur performant en déduit que Michel Butor en faisant parler ses couples, ne fait que critiquer l'Amérique dans son racisme, dans ses différences et dans son injustice. Certes les chutes de Niagara sont toujours là, mais l'Amérique change au fil du temps. Les dialogues échophoniques qui traversent *6 810 000 litres d'eau par seconde*, ne sont que les voix de l'Amérique qui se répandent tout au long du texte en brouillant l'image idéale que les chutes de Niagara peuvent donner de l'Amérique. Il s'agit d'un énoncé « enchevêtré, multilinéaire, composé de multiples lignes sur lesquelles se disposent les positions différentielles de l'énonciation, *les voix*<sup>625</sup>. » :

*qui pend avec tous ses sapins en forme de fantôme,*

Les Indiens, c'est une vieille légende indienne, dit-on. IRRLING

Vous pourrez me la raconter ? JENNY

*puis se déroule en nappe*

Mais les Indiens pensaient à vous. IRRLING

Comment ça ? JENNY

*Sur le chaos des pins, des noyers sauvages,*

C'est comme si... IRRLING

Comme un rêve ?

*au moment qu'elle quitte le bord des ondes ;*

**SPEAKER** On revient de l'île de la lune à l'île du Bouc dessus le voile de la Mariée.

*Comme les fumées d'un vaste embrasement, vaste cylindre,*

C'est comme s'ils vous avaient vue dans un rêve. IRRLING

---

<sup>625</sup>. FRANCIS (Jacques), « Sur le dispositif énonciatif », *op.cit.*, p. 62.

Une apparition ?

JENNY

*la masse du tourbillon d'écume qui s'élève au dessus des forêts*

**Puis on reprend un pont jusqu'à l'île de Green, ancienne île de Bain.**

*comme un fleuve qui se précipite,*

Avec vos yeux et vos cheveux.

IRRLING

Racontez-moi.

*rejaillit en bombe et s'arrondit,*<sup>626</sup>

Le lecteur performant ou artiste comprend cette valeur corrélatrice des voix, car dans ce texte les voix entrent en corrélation selon certaines lignes énonciatives : celle d'IRRLING et JENNY et celle du SPEAKER et du LECTEUR. Cette dernière ligne s'efface au fur et à mesure que la première se développe : « Un peu comme des vecteurs, elles seront sous-entendues par des lignes de force, [dans ce plan d'énonciation qui est fort différent les lignes sont brisées], soumises à des changements de direction. Lignes de variation, bifurcantes et fourchues<sup>627</sup>. »

Ainsi, le lecteur performant suit ce rythme échophonique de dialogues divers et corrélatifs pour définir leur fonction référentielle et leur ancrage : « Qui dit quoi sur quoi ? Les voix, par les attitudes propositionnelles qui modalisent l'énoncé engagent des mondes possibles ; par les actes de langage qui modalisent l'énonciation, elles engagent une mise en rapport des énonciateurs<sup>628</sup>. » Dans ce passage IRRLING et JENNEY sont tous les deux à droite ce qui met en question le schéma communicatif ou énonciatif, qui suppose un destinataire renvoyant un message à un destinataire ; dans une interaction linéaire dans le cas de l'écrit, ou réciproque dans le cas de l'oral. Avec Butor les dialogues désobéissent à

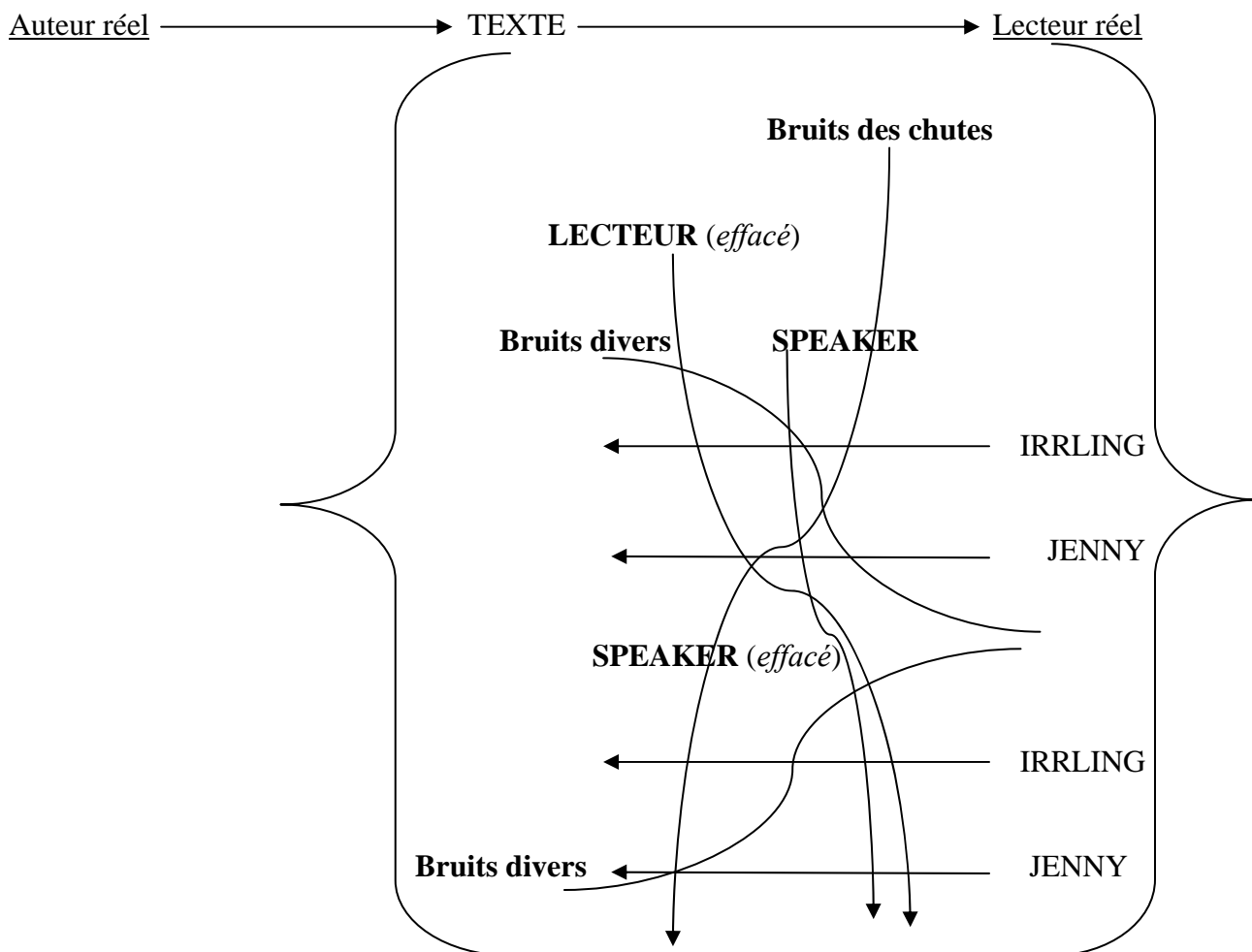
---

<sup>626</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 00 0 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 104.

<sup>627</sup>. FRANCIS (Jacques), « Sur le dispositif énonciatif », *op.cit.*, p. 62.

<sup>628</sup>. *Ibid.*, p. 62.

ce genre de schéma et inventent leurs propres lignes communicatives qui peuvent aller dans tous les sens, au point de devenir insensés :



Néanmoins, le lecteur performant remarque cette communication verticale entre IRRLING et JENNY qui soulève le problème des Indiens et leur situation précaire dans leur propre pays l'Amérique. Un pays qui a transformé leurs rêves en cauchemars, qui les a mis à l'écart. En effet, certains sages Indiens évoquaient dans leurs prophéties, le danger de l'homme blanc : « ''Mais les Indiens pensaient à vous. Comme un rêve ?'' ''C'est comme s'ils vous avaient vue dans un rêve.'' ''Une apparition ?'' » Malheureusement cela n'était ni une apparition, ni un rêve, c'est un véritable drame qui tourne en dérision cette démocratie fort chantée par l'Amérique. Pourtant, les chutes de Niagara sont toujours là,

toujours belles et généreuses. Dans ce texte, « compte tenu de la pluralité des lignes interrogatives et de la diversité hiérarchique des régimes discursifs, le dispositif énonciatif est amplifié fortement complexifié<sup>629</sup>. » :

### **un jeune homme qui la regarde**

LANA Je crains que mon retour n'ait fait que raviver mes illusions, mais que cherchais-je ?

*se bombe et s'arrondit comme un vaste cylindre,*

### **un monsieur d'un certain âge avec une demoiselle dans le brouillard**

GEORGIA Puisque j'ai autant besoin de sa haine que de son amour, de son mépris que de ses attentions, comment en sortirais-je ?

*et brille au soleil de toutes les couleurs du prisme*

*au moment qu'elle quitte le bord, puis se déroule,*

ou si, je ne sais pas, si elle pouvait changer,

HENRY

si un bain pouvait la changer...

### **un jeune homme près d'une dame qui ne doit pas être sa mère,**

IGOR Me laver entièrement, me laver d'elle et de moi, me laver.

---

<sup>629</sup>. FRANCIS (Jacques), « Sur le dispositif énonciatif », *op.cit.*, p. 62.

*Celle qui tombe au levant en nappe de neige et brille au soleil,*

Me laver de lui et de moi, le laver. JUDY

**De vieux mariés blancs et noirs,**

Mais je vois bien qu'elle est avec un KLAUS  
autre, qu'ai-je cru ?

*descend dans une ombre effrayante,  
on dirait une colonne d'eau du déluge,*

**de jeunes mariés de la veille,**

LANA Je ne vais pas pouvoir m'empêcher de les suivre, leurrée par leur éclat, et de m'imaginer que moi aussi...

*de toutes les couleurs du prisme celle qui tombe au  
levant descend ; mille arcs-en-ciel se courbent et se  
croisent sur l'abîme,*

**de jeunes mariés du matin<sup>630</sup>.**

De là, le lecteur performant ne cesse d'explorer ce nouveau système énonciatif, qui invente sa propre logique. Dans l'exemple précédent, les couples ont changé de position de

---

<sup>630</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 00 0 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 170.

droite à gauche et de gauche à droite ; d'autres s'effacent comme les personnages du LECTEUR et du SPEAKER dont le dialogue est en caractères gras et en caractères italiques.

À vrai dire, le fil communicatif se perd, puisque chaque personne parle à titre individuel, car ses discours se heurtent au vide :

« Lorsque Lana parle, un des bruits de droites reprend deux intensités au dessous.

Lorsque l'intensité ainsi déterminée descend au-dessous de très doucement, on obtient un silence qui doit être ponctué de brèves ou très brèves reprises très doucement.

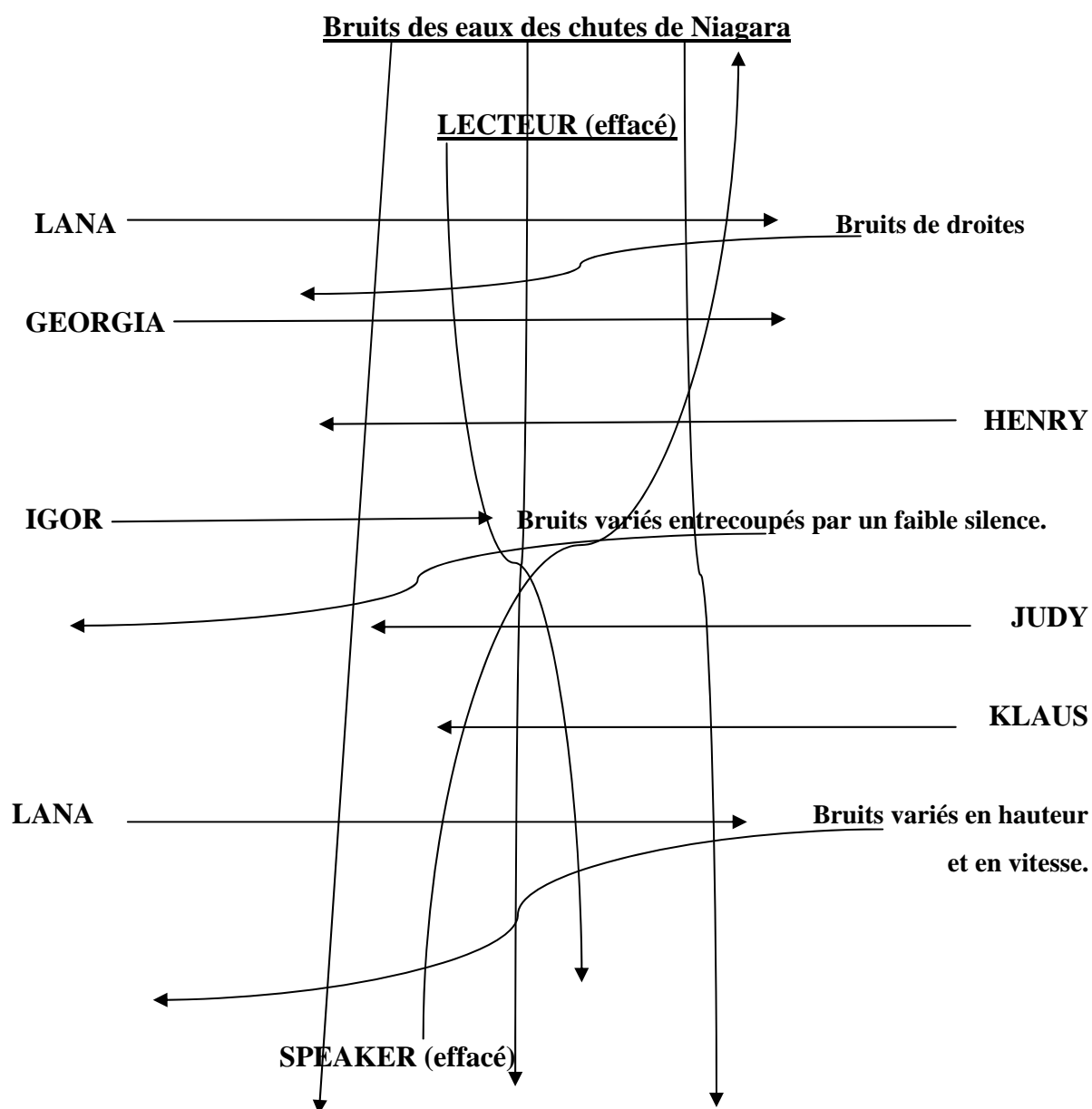
Les bruits peuvent varier de hauteur ou de vitesse, mais surtout ils varient de significations ; le nom qui leur est donné désigne leur forme et leur origine, le sens qu'ils prennent automatiquement dans un contexte où apparaît le même mot ; mais il n'est pas un seul de ces bruits qui ne puisse concourir parfois à décrire l'eau<sup>631</sup>. »

En effet, Michel Butor semble bien expliquer le fonctionnement de son texte qui joue sur une double énonciation tel est un texte dramatique. La première énonciation est celle qui se déroule entre les personnages et la seconde n'est que l'interaction texte-lecteur. Sauf que cette dernière ne peut se faire qu'en suivant le rythme et les modifications perpétuelles de la première. Toutefois, il n'y a aucune interaction entre les protagonistes, le message est entrecoupé par les bruits qui traversent leurs conversations échophoniques que nous représenterons dans le schéma suivant :

---

<sup>631</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 00 0 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 149.

Auteur réel —————> TEXTE —————> Lecteur réel



Le lecteur performant suit les variations morphologiques et les variations sémantiques des mots qui reviennent ; et qui nous donnent une idée sur la situation de personnages qui souffrent dans un monde d'individualisme et de dépravation : « ”si un **bain** pouvait la changer”,” Me **laver** entièrement, **me laver d'elle et de moi, me laver.**” ” Me **laver** de lui et de moi, le **laver.**” » Tout le monde veut se laver en fin de compte de cette saleté qui profane les Américains, de cet excès de liberté de consommation sans



règles, sans limites, que mêmes les chutes de Niagara ne peuvent laver, et que Butor semble illustrer au sein même de ces dialogues échophoniques échangés par les protagonistes : « **''un jeune homme qui la regarde''**, **'' un monsieur d'un certain âge avec une demoiselle dans le brouillard''**, **'' un jeune homme près d'une dame qui ne doit pas être sa mère, ''**» Seuls les vieux mariés ou les nouveaux mariés semblent faire exception : « **'' De vieux mariés blancs et noirs''**, **''de jeunes mariés de la veille''**, **''de jeunes mariés du matin.''**» :

Ce qui frappe, c'est que, dans la plupart des cas, la chute ne fut qu'un prétexte face auquel les visiteurs sont renvoyés à leurs problèmes quotidiens, à leur passé, à leur vie future, etc. [...] Les chutes du Niagara, et on notera la pertinence du mot « chutes » si le génocide indien est comme le péché originel de l'Américain à des fins usurpatrices, le second l'esclavage, les « chutes », donc, métaphoriquement en quelque sorte cette brusque accélération qui s'est opérée dans le cours même de l'histoire humaine (c'est d'ailleurs à ce moment que s'invente l'histoire moderne) du fait de la découverte et de la conquête de l'Amérique<sup>632</sup>.

D'autres dialogues touchent des points plus sombres encore, car derrière la banalité des paroles, derrière ce jeu de mots, de voix, de bruits et de sons, Butor semble jouer le rôle d'un chef d'orchestre qui dirige la symphonie tragique d'un pays qui veut effacer son ancienne image, mais en vain. Le passé est toujours là ; les chutes semblent jouer cette mélodie du passé qui brouille le rêve paradisiaque du présent. Butor démythifie l'Amérique et dévoile ses horreurs et ses erreurs :

ELMER Ils ne savent plus se regarder.

FLOSSIE Ne savent plus nous regarder.

ELMER Il y a quelque chose en eux qui regarde encore.

FLOSSIE Il y a quelque chose en eux qui est étouffé<sup>633</sup>.

Butor évoque aussi la chute canadienne, étant donné que Les Chutes de Niagara sont partagées entre Canada et États-Unis : « **Speaker Et l'on approche de la chute**

---

<sup>632</sup>. SKIRA et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 90.

<sup>633</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 00 0 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 70.

**canadienne.**<sup>634</sup>» Mais, ici c'est le thème du froid et des explorations qui l'emporte. Un froid qui donne aux protagonistes un sentiment de dégoût: « GRACIE Aigre, dégoûtée, épuisée, déçue, il faut s'en aller<sup>635</sup>. » :

Ce n'est naturellement pas un hasard si l'auteur ayant envisagé sa représentation stéréophonique durant douze mois de l'année, avec toutes les variations qui découlent de ce simple glissement d'un mois sur un autre (température, lumières, distractions)-et qui fait qu'on ne voit pas tout à fait les mêmes choses selon la période ou l'heure même de sa visite-ce n'est pas un hasard donc si le livre se termine sur l'évocation du printemps.<sup>636</sup>

Enfin, Butor termine son livre de la même manière dont il l'a commencé en notant que la description faite des chutes est extraite d'*Atala*, un roman que François-René de Chateaubriand a écrit suite à son voyage en Amérique. Néanmoins, entre l'incipit et la clausule de l'œuvre, Butor a décrit les chutes de Niagara à sa manière à lui. De là, le lecteur performant se laisse séduire par l'individualité de *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

Pour conclure nous pouvons dire que *6 810 000 litres d'eau par seconde* représente autrement les États-Unis, mais met au grand plan le bruit de chutes gigantesques tel l'arbre qui cache la forêt, car l'Amérique avec ses fantômes, son lourd passé, ses variations, ses différences, ses couleurs...Est présente avec force. Ainsi, *6 810 000 litres d'eau par seconde* peut faire l'objet d'une satire profonde de l'Amérique.

Dans le chapitre suivant nous allons essayer de démonter l'écart au genre dans les écrits butoriens qui sont des livres uniques, à titre individuel ; des nouvelles créations loin d'illustrer ledit « récit de voyage ».

---

<sup>634</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 00 0 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 178.

<sup>635</sup>. *Ibid.*, p. 186.

<sup>636</sup>. SKIRA et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, op.cit., p. 91.

# Chapitre IV- La mise en question de la forme du

## « récit de voyage »

### 1. *L'Emploi du temps* et la mise en abyme

*L'Emploi du temps* aurait pu faire l'objet d'un journal de voyage, où Butor aurait noté avec soin ses découvertes quotidiennes une fois en Italie, mais ce n'est pas le cas. Il s'agit plutôt d'un roman spéculaire mettant en scène un récit éclaté, qui se projette et qui se propage en miettes sous forme d'autres récits évoquant directement ou partiellement l'histoire principale. Cette technique qui fait différer le livre d'un récit de voyage, n'est que la mise en abyme. Qu'est ce qu'une « mise en abyme » et comment ce procédé a-t-il été introduit et réactualisé avec le Nouveau roman ?

**La mise en abyme**, également orthographié mise en **abysme** ou plus rarement mise en **abîme** est un procédé consistant à représenter une œuvre dans une œuvre du même type<sup>637</sup>. L'expression **mise en abyme** est mentionnée, en littérature, pour la première fois dans le *Journal* d'André Gide en 1893 : « J'aime assez qu'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<sup>638</sup>. » Il s'agit dans ce sens, d'« un procédé consistant à placer à l'intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins fidèle des actions ou des thèmes du récit principal<sup>639</sup>. » Butor explique que la littérature est « un miroir dans lequel non seulement nous pouvons nous regarder et apercevoir la figure de l'auteur, mais un miroir dans lequel nous voyons ce sur

---

<sup>637</sup>. « La Mise en abyme », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise\\_en\\_abyme](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme).

<sup>638</sup>. DALLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1977, p. 15.

<sup>639</sup>. « La Mise en abyme », *op.cit.*

quoi nous nous détachons<sup>640</sup>.» Comment Butor travaille-t-il ce jeu de miroitement dans *L'Emploi du temps* ? Et comment la mise en abyme met-elle à l'écart le journal de voyage au profit d'un journal éclaté ?

### a. Une mise en abyme éclatée

Jean Ricardou, suite à son analyse de *L'Emploi du temps*, parle de l'éclatement ou de l'explosion de la mise en abyme dans la mesure où « à la concentration de la mise en abyme correspond le plus souvent une explosion de la micro-histoire, dont les fragments, dispersés en tous points du récit primaire, accomplissent partout d'incessantes inflexions<sup>641</sup>.» Ricardou parle de l'apport du passé dans la reconstitution de l'écrit de Jacques Revel, une sorte de mise en abyme où domine « *l'allusive prose de Michel Butor* »<sup>642</sup> : « Jacques Revel, dans *L'Emploi du temps*, ne nous « peint » pas la ville Bleston, selon la formule traditionnelle, mais nous fait assister à ses efforts pour apprendre à connaître Bleston<sup>643</sup>.» Dans ce sens, Ricardou précise que le temps manque à Jacques Revel pour qu'il puisse remédier à ces lacunes ou compléter son journal<sup>644</sup>. Il ajoute que ce jeu de miroitement, se manifeste dans le vitrail de la cathédrale et dans les flammes qui se répondent dans l'œuvre<sup>645</sup>. Il s'attarde ensuite, sur le **livre** comme mise en abyme et montre comment le lecteur se trouve impliqué dans ce cas.<sup>646</sup>

À notre tour, nous expliquerons cette idée de mise en abyme éclatée, qui peut être comparée aux reflets d'un miroir brisé dont chaque morceau relate un coin de l'objet décrit ou de l'histoire narrée. Pour comprendre cet éclatement ou cette explosion de la mise en

---

<sup>640</sup>. DALLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire*, op.cit., p. 156.

<sup>641</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1967, p. 185.

<sup>642</sup>. *Ibid.*, p. 185.

<sup>643</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, Editions Universitaires, coll. « Classique du XXe siècle », Paris, 1964, p. 65.

<sup>644</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, op.cit., p. 185.

<sup>645</sup>. *Ibid.*, p. 186.

<sup>646</sup>. *Ibid.*, p. 190.

abyme évoquée par Ricardou, il faut la reprendre en partie. Commençons par la mise en abyme textuelle.

## b. La mise en abyme textuelle

La mise en abyme *textuelle* selon Ricardou, est le fait de « reproduire, tout ou partie, l'histoire non de manière allusive, mais dans son *entière littéralité*<sup>647</sup>. » Nous pensons que cette mise en abyme est relatée par l'écriture du roman en lui-même. En effet, le narrateur dans *L'Emploi du temps*, écrit un événement, mais revient au même événement pour le rectifier, le corriger, le supprimer ou en ajouter un détail. Il reprend ainsi, avec exactitude, ce qui a été dit pour le reproduire autrement :

### *Mercredi 28 mai*

*Perpétuellement sollicité par des événements plus récents qui proclament leur importance (la rencontre de Rose Bailey par exemple, ou celle de Georges Burton, ou même la découverte enfin de cette chambre où j'écris aujourd'hui, mercredi 28 mai), et qui commence à former comme des caillots très opaques dans la brume des sept mois, j'ai besoin d'un véritable courage pour passer outre, pour reprendre mon récit à l'endroit où je l'ai laissé, c'est-à-dire, pour l'instant, à ce déjeuner chez les Jenkins, le troisième samedi d'octobre, que j'avais tout une semaine d'allées et venues vaines à la recherche d'une chambre (la lenteur de ce mois de lenteur m'habite à nouveau), avec impatience non seulement parce que, pour la première fois enfin, un véritable citoyen de Bleston, né à Bleston, et même n'en étant jamais sorti, allait me rencontrer, fêlant, en me faisant franchir son seuil, cette barrière de refus et de méfiance qui m'emprisonnait, cet interdit dont je m'étais senti frappé dès la nuit de mon arrivée*<sup>648</sup>.

Dans cet exemple, Jacques Revel voulait noter les événements récents, en se référant au point de repère suivant : « *Mercredi 28 mai.* » Cette précision temporelle, ne sert à rien en fin de compte, parce que le narrateur n'écrit pas son journal en fonction de la date avancée, mais en fonction de ses souvenirs : « *le troisième samedi d'octobre.* » Aussi, les faits sont actualisés ou réactualisés selon l'écriture perturbée et lacunaire du

---

<sup>647</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, op.cit., p.189.

<sup>648</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1956, p. 63.

narrateur, qui ne se base pas sur l'événement instantané, mais sur ce que l'auteur a déjà vécu ou sur ce qu'il vient de vivre : « *(la rencontre de Rose Bailey par exemple, ou celle de Georges Burton, ou même la découverte enfin de cette chambre où j'écris aujourd'hui, mercredi 28 mai).* »

Ainsi, le texte reprend partiellement les mêmes événements et essaie chaque fois de les réécrire ou de les reproduire, tout en voulant en ajouter d'autres ou revenir sur d'autres écrits dans le but de les parfaire ou de les préciser. Cette volonté de détailler les choses, fait que le texte progresse dans une rupture perpétuelle revenant, chaque fois au point de départ :

### ***Lundi 9 juin***

*Avant-hier, 7 juin, je transcrivais mes souvenirs d'un dimanche vieux de sept mois, tout replongé dans l'air misérable de ce début de novembre où je n'étais pas encore installé dans cette chambre orientée au sud-ouest, que l'approche de l'été rend claire même à cette heure-ci. C'était la première fois que je consacrais l'après-midi d'un samedi à cette recension de mes heures passées, poursuivie depuis le début de mai ; et je m'efforcerai à l'avenir d'éviter que se reproduise un tel émiettement<sup>649</sup>.*

En effet, « **La chambre** » revient souvent, chaque fois que Jacques Revel s'apprête à écrire son journal. Elle est présente comme repère spatiotemporel qui fixe l'arrivée de Revel à Bleston. Ce jeu de rappel ou de miroitement dérange le temps qui oscille, à son tour, entre le passé, le présent et le futur. Un temps qui fait partie du titre de l'œuvre et qui désagrège tout au long du roman : « **Lundi 9 juin- Avant-hier, 7 juin- sept mois,- l'approche de l'été- à cette heure-ci- la première fois- depuis le début de mai - à l'avenir...** » Cette explosion temporelle influe sur la narration des événements qui éclatent en morceaux tel un miroir brisé. Le lecteur ne peut suivre cet écrit qui se reproduit et s'efface constamment, mais comprend que cela est dû à la situation psychique du narrateur qui ne supporte pas son séjour à Bleston ; une situation reprise

---

<sup>649</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 105.

textuellement par un certain nombre de figures de style, d'adjectifs, de mots, d'expressions qui se répandent dans le texte :

*Car cette fouille, ce dragage qui occupe maintenant si régulièrement toutes mes soirées de semaine, doit me délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé, de cette enchantement morose que je subissais, doit me permettre d'agir de nouveau en homme éveillé, d'éviter les plus graves erreurs, de parer aux dangers...*<sup>650</sup>

Ce sentiment d'impuissance et de défaite, ce reflet des eaux sales ou d'une âme morose sont déjà présents depuis l'incipit de *L'Emploi du temps*. Le narrateur n'agit que sous l'effet de Bleston qui est présente de force dans son inconscient et dans ses gestes.

*Les lueurs se sont multipliées. C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée, lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence, dans ce coin de compartiment où j'étais seul, face à la marche, près de la vitre noire, couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de lumière insuffisante qui bruinaient du plafonnier sali, lorsque la trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures presque sans répit, s'est encore une fois relâchée, défaite*<sup>651</sup>.

Butor semble bien décrire la technique qui orientera l'écriture de son livre, depuis les phrases seuils de *L'Emploi du temps* : « *myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de lumière insuffisante.* » Ce passage décrit, très bien, la mise en abyme utilisée par l'auteur, car le texte est sous forme de petits miroirs réfléchissant des parties incomplètes et insuffisantes relatant la crise du personnage et ses sentiments une fois à Bleston ; comme si la lumière manquait et tremblait sous leurs étincellements. Comment la fiction en abyme peut-elle renforcer cette idée et lui donner d'autres dimensions ?

---

<sup>650</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 105.

<sup>651</sup>. *Ibid.*, p. 9.

### c. La fiction en abyme

*La fiction en abyme* est le fait de contester « *le livre* dans sa conception élémentaire, reconnaît *le livre* comme tel et le ferait accéder à de nouvelles dimensions<sup>652</sup>. » Comment *L'Emploi du temps* est-il mis en abyme au niveau fictif et comment il change ainsi la conception même du genre ?

Jacques Revel écrit son journal et lit en même temps un livre sur Bleston. C'est-à-dire que la principale perversion du récit vient de la mise en abyme de *L'Emploi du temps* comme livre, avec *Le Meurtre de Bleston* que le narrateur fictif est en train de lire :

« *Le Meurtre de Bleston* » (je ne me souviens pas du banal fait-divers ainsi souligné, je n'ai pas conservé le numéro), et les ayant revus, ces mots « *Le Meurtre de Bleston* », quelques instants plus tard, dans la vitrine de Baron's, sur la couverture d'un livre de la collection Penguin verte, j'ai immédiatement décidé que j'achèterai celui-ci, [...] J'ai pris un exemplaire du *Meurtre de Bleston* par J. C. Hamilton, que j'ai examiné retourné, ce qui m'a fait voir que sur la dernière page de couverture, à la place de la photographie habituelle de l'auteur, il n'y avait qu'un rectangle blanc<sup>653</sup>.

De plus, *L'Emploi du temps* comme livre est mis en abyme par notre lecture de l'exemplaire que nous avons acheté en tant que lecteurs réels de *L'Emploi du temps*, et que nous sommes en train de lire à notre tour. Dans l'exemple précédent, Jacques Revel prend *Le Meurtre de Bleston* entre ses mains, le manipule dans le but de découvrir le mystère d'un livre qui ne contient ni le vrai nom de l'auteur, ni sa photographie, car la quatrième de couverture est sous forme de rectangle blanc. Exactement comme le lecteur réel de *L'Emploi du temps* face à la couverture de l'œuvre qui reproduit les mêmes caractères du livre lu par Revel. Ce dédoublement est relaté dans ce jeu de miroitement comme c'est le cas dans cet exemple où Butor insiste sur *le vitrail de l'Ancienne Cathédrale*, puisqu'il implique cette réflexion échophonique qui se répand dans le texte:

---

<sup>652</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, p. 189.

<sup>653</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., pp. 70-71.



*Dès la lecture de la première phrase du Meurtre de Bleston (« l'Ancienne Cathédrale de Bleston est célèbre pour son **grand vitrail**, dit le **vitrail du Meurtrier** »), l'envie d'aller examiner ce **grand vitrail** que j'avais seulement aperçu lors de ma première visite, sans le remarquer, sans lui accorder d'attention, sans me douter de son sujet, ce **grand vitrail** que j'étais bien sûr de n'avoir revu que le dimanche suivant...<sup>654</sup>*

Or, Jacques Revel fait attention à son entourage et commence à donner aux choses leur juste valeur ; avec chaque ligne lue du *Meurtre de Bleston*, il avance dans sa redécouverte de la ville et devient plus courageux :

*Et du même coup, cette ville [Bleston], je l'ai vue elle-même dans une nouvelle lumière, comme si le mur que je longe depuis mon arrivée ici, par instants un peu moins opaque, **soudainement s'amincissait**, comme si une profondeur oubliée se déployait, de telle sorte que **j'ai retrouvé le courage qui m'abandonnait**...<sup>655</sup>*

De là, le livre fictif devient un guide incontestable pour Revel dans la mesure où il s'en sert pour comprendre Bleston et pour se retrouver :

*Le Meurtre de Bleston par J. G. Hamilton [George Burton], que je venais de racheter dans une librairie d'occasion, un livre qui m'avait servi de guide aux premiers temps de mon séjour ici<sup>656</sup>.*

À partir de cette fiction Jacques Revel va redécouvrir Bleston sous d'autres angles de vue, ce qui va corrompre sa vision de la ville, et ce qui va lui ouvrir les yeux :

*Je t'avais touchée à vif, ville de Bleston ; tu as si longuement, si minutieusement, avec tant de raffinement préparé, poursuivi ta vengeance ! Il est donc enfin clair que j'ai su effectivement te l'infliger, cette blessure, que mon écriture te brûle, puisqu'il est clair que je n'ai échappé que de justesse à la destruction de ces pages grâce auxquelles tout cela est enfin clair<sup>657</sup>.*

Cette envie de réécrire un espace, de le connaître, de lire pour mieux le contrôler peut aussi mettre en abyme le travail réel de Butor, en tant qu'auteur de *L'Emploi du temps*. En effet, cette concrétisation de l'écrit incarnée ici par Jaques Revel ne revoie-t-

---

<sup>654</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, op.cit., p. 83.

<sup>655</sup>. *Ibid.*, p. 324.

<sup>656</sup>. *Ibid.*, p. 303.

<sup>657</sup>. *Ibid.*, p. 345.

elle pas à ce laboratoire (le journal ici) où Butor essaye de tracer les secrets de Bleston ou de son livre ? : « En fait, ce que veut Butor, c'est montrer le romancier tissant les mailles de son roman<sup>658</sup>. »

Comme nous l'avons vu, *L'Emploi du temps* joue sur le dédoublement et sur le miroitement de deux histoires ayant la ville Bleston comme espace commun. La première, raconte la souffrance d'un homme face à un milieu qui lui est inaccessible. La seconde, est un roman policier qui met en scène un double meurtre, mais qui guide son lecteur et qui le pousse à voir autrement les choses et les êtres. Tout cela prouve que *L'Emploi du temps* ne peut faire l'objet d'un récit de voyage. N'est-il pas le cas de *La Modification* dont le narrateur est un voyageur ?

## **2. La Modification ou l'histoire comme conséquence**

Selon Jean Ricardou, l'histoire peut être présentée comme conséquence, dans la mesure où « il ne s'agit pas d'exprimer ou de représenter quelque chose qui existe déjà ; il s'agit de reproduire quelque chose qui n'existe pas encore<sup>659</sup>. » C'est le cas de *La Modification* puisque Butor lorsqu'il envisagea un roman avec deux villes, ne savait pas encore qu'il allait parler de Paris et de Rome : « -Comment faire un roman avec deux villes ? [dit Michel Butor] Il ne s'agissait pas encore de Paris et de Rome. Mais, en fouillant un peu plus, ces capitales se sont imposées inéluctablement<sup>660</sup>. » Dans ce sens, *La Modification* n'est pas un récit de voyage réel qui raconte ou qui rapporte ce qui existe déjà, mais un récit qui a essayé de mettre en relation deux espaces en utilisant l'idée de voyage comme technique ou procédé : « Après avoir essayé divers procédés [c'est encore Butor qui s'exprime], j'en suis arrivé à ces voyages successifs racontés dans un voyage.

---

<sup>658</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, Universitaire, coll. « Classique du XXe siècle », Paris, 1964, p. 57.

<sup>659</sup>. RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, Seuil, coll. « Points-Essais », Paris, 1990, p. 50.

<sup>660</sup>. *Ibid.*, p. 52.

[...] ''L'histoire'', c'est ce qui vient en dernier<sup>661</sup>.» Nous pouvons alors nous demander comment *La Modification* invente ses propres structures pour raconter l'histoire de deux villes ? Pour réaliser son projet Butor a dû suivre deux ordres symétriques qui structurent son écrit : un ordre social ou psychologique et un ordre spatiotemporel.

## a. Un ordre social ou psychologique

Pour Albérès, *La Modification* peut se lire comme un roman classique exposant une histoire psychologique dans la mesure où il exprime « la réalité intérieure » d'une personne. De plus, *La Modification* reprend un thème traditionnel, car Butor dans l'un de ses entretiens affirme que le succès de *La Modification* est dû au fait qu'elle est une histoire d'adultère : « B.T.N. - Comment expliquez-vous le succès de *La Modification* ? Michel Butor – Parce que c'est une histoire d'adultère ! C'est fondamental dans l'histoire de la littérature<sup>662</sup>. »

En premier lieu, Léon Delmont décide de voyager à l'improviste suite à une idée hasardeuse : épouser son amante Cécile et quitter sa femme et ses enfants. Ses trajets Paris-Rome sont dus à ses aventures érotiques. Au niveau psychique, il vit un manque quoiqu'il soit père de famille parce que Cécile représente pour lui cette jeunesse perdue, ce futur bonheur tant attendu. En second lieu, sa femme Henriette renvoie à ce passé lointain, à ce bonheur égaré. L'ordre établi entre ces trois personnages met l'accent sur l'idée que « l'individu, est pris au sein d'un tissu collectif dont il ne saurait se départir et dont il est étroitement dépendant<sup>663</sup>. » Ce tissu collectif n'est que la prise de conscience de Léon Delmont durant son dernier trajet Paris-Rome.

---

<sup>661</sup>. RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 52.

<sup>662</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, *op.cit.*, p. 319.

<sup>663</sup>. *Ibid.*, p. 46.

D'abord, Léon Delmont médite sur les voyageurs qui peuplent son compartiment, et qui alternent selon les gares et les arrêts du train, en voulant deviner leurs noms et leurs intérêts, il n'a fait que mettre de l'ordre dans ses pensées et dans ses sentiments :

*Les deux jeunes époux ont dressé la tête, mais lui, doit avoir bien plus qu'elle l'expérience des voyages, déclare qu'ils ont bien le temps, qu'ils peuvent attendre jusqu'au retour du tintement. [...]*

*La jeune mariée se lève la première, marque sa place avec le Guide bleu d'Italie, s'arrange les cheveux devant la glace, et quand elle a fini sort avec son époux<sup>664</sup>.*

Les deux époux ont attiré l'attention de Léon Delmont au cours de son voyage, parce qu'il voit en eux, son couple une fois jeune. Il commence ainsi à remonter dans le temps et à se rappeler ses souvenirs avec sa femme. Ce jeu de miroitement lui permet de revoir son couple sous d'autres points de vue, de mettre en question ses trajets Paris-Rome, et de se sentir coupable :

*Or, si vous éprouviez tellement le besoin de vous éloigner d'Henriette, n'était-ce pas avant tout à cause de cet air perpétuel d'accusation qui baignait ses moindres paroles et ses moindres gestes ? Alliez-vous donc le retrouvez à Rome désormais ? N'y aurait-il plus là pour vous de repos, ne vous serait-il plus possible d'aller vous y replonger, vous y rajeunir dans la franchise d'un amour clair et neuf ? La vieillisse commençait-elle déjà à mordre aussi sur cette partie de vous-même que vous en croyiez préservée ? Seriez-vous donc maintenant ballotté entre ces deux reproches, ces deux rancunes, ces deux accusations de lâcheté ? Alliez-vous laisser augmenter cette mince lézarde qui risquait de corrompre et de faire tomber en poussière cet édifice de salut que vous aviez vu pendant ces deux ans s'élever, s'affermir, s'embellir à chaque voyage ? Alliez-vous le laisser s'implanter et croître aussi sur ce visage, ce lichen du soupçon qui vous faisait haïr l'autre, le laisser croître simplement parce que vous n'osiez pas l'arracher d'un coup brutal et libérateur<sup>665</sup> ?*

Ensuite, Léon Delmont tiraillé entre deux femmes, est obligé de vivre dans le mensonge et dans la trahison pour pouvoir trouver un bonheur momentané. Il réfléchit pour la première fois à sa situation. Ainsi, la voie ferrée lui permet de corriger sa vie et de donner un autre sens à ses sentiments:

---

<sup>664</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, *op.cit.*, pp.102-105.

<sup>665</sup>. *Ibid.*, p.106.

*Ainsi, comme votre amour pour Cécile a tourné sous votre regard, se présente à vous désormais sous une autre face, dans un autre sens, de même, ce qu'il vous faudrait maintenant examiner à loisir et de sang-froid, c'est l'assise et le volume réel de ce mythe que Rome est pour vous*<sup>666</sup>.

Enfin, il va se rendre compte qu'il est malmené par deux villes aussi contradictoires et distantes et nom par deux femmes. Il comprendra à quel point il vénérât Rome car Cécile une fois à Paris, perd son charme et sa séduction : « *la lumière romaine qu'elle réfléchit et concentre s'éteint dès qu'elle se trouve à Paris*<sup>667</sup>. »

Pourtant, il doit trouver une issue afin de mettre de l'ordre dans sa vie, d'où la réécriture d'un futur livre qui sera une guérison de son amour pour Cécile et une célébration de son amour mythique pour Rome :

*Vous dites : 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*<sup>668</sup>.

En conséquence, une nouvelle décision, vient annuler la première : celle de reprendre sa femme et ses enfants :

*Vous dites : je te promets, Henriette, dès que nous le pourrons, nous reviendrons ensemble à Rome, dès que les ondes de cette perturbation se seront calmés, dès que tu m'auras pardonné ; nous ne serons pas si vieux. [...] Vous êtes seul dans le compartiment avec les deux époux*<sup>669</sup>.

Pour conclure nous pouvons dire que Butor a suivi un ordre psychologique en se référant à ce thème d'adultère dans le but de retracer l'état d'âme de son personnage principal qui se met en question en relatant ses souvenirs, ses pensées, ses projets.... Et en méditant sur les autres voyageurs pour mieux se voir et se reconnaître, car cette méditation ou ce miroitement, lui a permis de prendre conscience de sa situation et de la

---

<sup>666</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, *op.cit.*, p. 239.

<sup>667</sup>. *Ibid.*, p. 279.

<sup>668</sup>. *Ibid.*, p. 280.

<sup>669</sup>. *Ibid.*, p. 285.

corriger. Butor suit également un ordre spatiotemporel qui donne d'autres perspectives à l'ordre psychologique établi.

## **b. Un ordre spatio-temporel**

Selon Jean Ricardou, l'intrigue psychologique de *L'Emploi du temps* obéit à un système spatiotemporel symétrique précis : « Au départ, à Paris, Delmont envisage d'y ramener sa maîtresse, qui vit à Rome ; à l'arrivée, à Rome, il se promet d'y revenir, avec sa femme qui vit à Paris<sup>670</sup>. » Jean Ricardou ajoute que le récit se métamorphose en fonction de la succession des gares et des pages. Nous expliquerons, à notre tour, comment l'ordre spatio-temporel influe sur l'intrigue du roman.

Au niveau du temps nous avons tout d'abord le présent qui est caractérisé ici par la durée du trajet Paris-Rome. Mais ce présent reste un ornement décoratif dans la mesure où Léon Delmont se détache de son actualité pour méditer, pour repenser sa vie et anticiper sur ses projets. Nous avons alors un présent corrélatif qui s'ouvre sur d'autres temps, sur d'autres espaces, mais ce temps relatif ne fonctionne qu'en relation avec un espace clos qui est le compartiment du train :

*Ici dans ce compartiment, bercés et malmenés par le bruit soutenu, par sa profonde vibration constante soulignée irrégulièrement de stridences, [...] les quatre visages en face de vous balançant ensemble sans dire un mot<sup>671</sup>.*

N'oublions pas qu'il s'agit d'un espace fermé et mobile à la fois, ce qui inscrit le récit dans une succession liée aux gares comme repères spatiaux, de façon à ponctuer les événements :

---

<sup>670</sup>. RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>671</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, *op.cit.*, p. 13.

*Passé la gare de Saint-Julien-Du-Sault avec ses lampadaires et leurs écriteaux, l'inscription en grandes lettres sur le côté du bâtiment. [...] Ce train qui est parti comme il part tous les jours à huit heures dix de Paris-Lyon, qui comporte un wagon-restaurant. [...] même que vous venez déjà utiliser ainsi que les deux jeunes époux, et où vous retournez déjeuner mais non dîner parce qu'à ce moment là c'en sera un autre, italien, il s'arrêtera à Dijon et en repartira à onze heures dix-huit, il passera à Bourg à treize heures deux, quittera Aix-les-Bains à quatorze heures quarante et une. [...] à Gênes à vingt-deux heures trente-neuf, atteindra Pise à une heure quinze, et Roma Termini enfin demain matin à cinq heures quarante-cinq, bien avant l'aube<sup>672</sup>.*

Néanmoins, cette succession apparente est dérangée par ce retour en arrière ou ce retour dans le passé, lorsque Léon Delmont évoque un souvenir :

*À ce moment-là, vous pensiez tout arranger par lettres et ne revoir Cécile que lors de votre prochain voyage mensuel, lors de la réunion générale de fin d'année des directeurs de branches étrangères de la maison Scabelli, et ce n'est que le mercredi que les choses se sont précipitées, et cela sans doute parce que c'était le treize novembre et par conséquent votre anniversaire, le quarante-cinquième, parce qu'Henriette, tenant toujours à ces dérisoires cérémonies familiales, y avait accordé cette année une importance particulière, dans ses soupçons plus justifiés encore qu'elle ne les croit, pensant vous retenir<sup>673</sup>.*

Cet ordre spatiotemporel précise la situation de Léon Delmont qui, à partir d'un espace mobile défile sa vie sous forme d'images tel un film exposant des scènes en flash-back et d'autres projetées dans le futur : « C'est dans ce glissement d'images et d'évocations, chez un voyageur immobile, que se produit ce que l'on pourrait appeler l'action du roman. [...] Jamais Léon Delmont ne réfléchit sur les *motifs* ou les *mobiles* de ses actions, tout se passe par des images<sup>674</sup>. » Il est vrai que le roman entier est structuré sur un ensemble d'images successives relatant les trajets Paris-Rome déjà effectués par le voyageur et leurs conséquences. Dans ce sens, toute la pensée et toute la passion du personnage sont liées à ses deux villes, mais il ne voit pas leur effet sur sa vie qu'après avoir mis sa mémoire en marche et sa conscience en éveil. Ainsi, le futur recherché se modifie en fonction de ces nouveaux constats :

---

<sup>672</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minit, *op.cit.*, p. 31.

<sup>673</sup>. *Ibid.*, p. 34.

<sup>674</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, Universitaire, coll. « Classique du XX<sup>e</sup> siècle », Paris, 1964, pp. 72-73.

*À Bourg, ce sera déjà le crépuscule, à Mâcon, il fera nuit noire et vous repasserez dans votre tête les événements des jours précédents, de ces jours prochains, vous félicitant d'avoir réussi à lui taire que vous aviez trouvé pour elle une situation à Paris, [...] Vous vous étiez imaginé être tombé sur quelque chose, que c'était même à cause de cela que vous aviez préparé ce petit voyage à Rome incognito, mais qu'au dernier moment tout s'était effondré, que oui, naturellement, vous alliez continuer à chercher, que vous aviez quelque chose en vue qui allait très vraisemblablement se décider, pour qu'elle soit heureuse, pour qu'elle en jouisse par avance, de cette transformation qui n'arrivera pas*<sup>675</sup>.

Léon Delmont est persuadé que cette **future transformation** n'aura pas lieu, que ses trajets Paris-Rome étaient une oscillation entre deux villes, deux espaces différents qui ont déjoué ses sentiments et qui ont brouillé ses pensées. Ce brouillage est représenté au sein du roman par ces reflets, par ce jeu de miroitement, de dédoublement qui met même le lecteur en scène depuis l'incipit de l'œuvre, en le vouvoyant en l'interpellant tout au long de sa lecture du roman : « On croirait un vertige, [...] Ces images qui dansent comme des reflets et les faux-reflets du paysage ou du compartiment, sur les vitres d'un wagon, le tout mêlé dans la torpeur, l'ennui et l'inquiétude du voyage<sup>676</sup>. » :

*Dans le miroir au-dessus de l'épaule de Pierre bougent les tours noires. À travers le miroir que forme la fenêtre, à travers le reflet de ce compartiment, passent des lumières dans la campagne, des phares d'autos, la chambre éclairée d'une maison de garde-barrière. [...] Et il y a encore un autre reflet, le plus tremblant de tous, dans les lunettes cerclées de fer du vieil Italien en face de vous qui dort déjà, de la photographie au-dessus de vous derrière votre tête, qui, vous le savez, représente l'Arc de triomphe entouré de taxis démodés.*<sup>677</sup>

En outre, un autre ordre vient compléter les premiers : c'est l'ordre formel qui se manifeste dans l'ordre des pages, dans la mesure où la distribution des séquences entre le présent, le futur et le passé obéit à un ordre précis. Butor suit un schéma corrélatif où il évoque les pensées de son personnage tout au long de son voyage et en fonction du chemin de fer. Premièrement, le présent avec ce projet de retrouver sa maîtresse ; deuxièmement, le futur envisagé et sa modification ; troisièmement, le passé proche, le

---

<sup>675</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, *op.cit.*, p. 203.

<sup>676</sup>. ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, *op.cit.*, p. 71.

<sup>677</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, *op.cit.*, p. 28.



passé avec Cécile (il y a deux ans), le passé avec Henriette (il y a vingt ans)... : « C'est très clairement de chapitre en chapitre, s'y marque la symétrie. Si les chapitres six, sept et huit font exception, c'est qu'il s'agit [de chapitres de transition marquant le passage de la disposition initiale à une autre.]<sup>678</sup> »

Par conséquent, *La Modification* n'est pas un récit de voyage, mais une méditation dans le voyage qui met en scène la réalité décevante d'un homme égaré entre deux femmes et entre deux villes.

Comment *Mobile* relate-t-il ce voyage que Butor a fait en Amérique ? Et comment le genre du récit de voyage est-il encore contesté ?

### **3. *Mobile* et la technique de collage**

*Mobile* est écrit suite au voyage que Butor a fait aux États-Unis, pourtant il diffère complètement du récit de voyage tel qu'il est expliqué dans la première partie de notre recherche. En premier lieu, il n'appartient plus à la conception du Nouveau roman, mais à la notion du roman français postmoderne. En second lieu, le texte ne suit aucune logique et favorise un système discontinu, voir incorrect. En troisième lieu, Butor emprunte des techniques étranges issues de l'architecture postmoderne et des écrits américains, tel que *le collage* pour créer un nouveau écrit difficile à identifier ou encore à lire. Lors de la première diffusion du livre, c'était : « Un scandale ! [dit Michel Butor] J'ai été obligé de me défendre, de trouver des répondants...<sup>679</sup> »

Avant d'analyser cette *technique de collage* au sein de *Mobile*, une définition du postmoderne du point de vue littéraire s'impose. Selon Marc Gontard, le mot

---

<sup>678</sup>. RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>679</sup>. PITTELOUD (Anne), « Michel Butor, Planète Mobile », Samedi 16 Septembre 2006.

postmoderne a été avancé pour la première fois par Arnold Toynbee en 1947, pour désigner une mutation dans les cultures occidentales. Le mot caractérisait en fait, la littérature américaine de l'après-guerre... Il ajoute qu'en France, il est « le fait, principalement, de romanciers qui ont traversé le Nouveau Roman et qui se posent la question fondamentale, comment écrire après <sup>680</sup>? » C'était une nécessité pour chercher comment représenter la nouvelle réalité d'une époque éclatée. Ainsi, le postmoderne en littérature, cherche : « Comment textualiser l'hétérogène sans retomber dans les contraintes d'une avant-garde expérimentaliste ? Comment renarrativiser le récit sans revenir aux formes traditionnelles du réalisme psychologique <sup>681</sup>. » Pour répondre à ces questions, les romanciers expérimentent des dispositifs postmodernes tel que *le collage*, afin de présenter autrement leurs idées. En quoi se manifeste alors cette technique ?

D'abord, le collage est un procédé utilisé dans les arts plastiques qui consiste à faire des « rapprochements inattendus en juxtaposant sur une même surface des éléments hétérogènes <sup>682</sup>. » Ensuite, la littérature va emprunter cette technique, mais l'expérience des poètes ou des romanciers se limite souvent à « la juxtaposition de plusieurs récits simultanés <sup>683</sup>. » Après, le postmoderne va impliquer ce procédé avec William Burroughs dans *Le Festin nu*, où il a privilégié le prélèvement de fragments irréguliers : articles, paroles, chansons, extraits de voyages ou de roman de science fiction... Il fallait plier, relier les pages écrites, les réorganiser, les réordonner, pour obtenir de nouvelles pages à lire. <sup>684</sup>

Aujourd'hui, la technique du collage comprend la coexistence de fragments hétéroclites dans un ensemble qui crée son propre système de représentation de la réalité

---

<sup>680</sup>. GONTARD (Marc), « Le Roman Français postmoderne une écriture turbulente », in [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le\\_Roman\\_postmoderne.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf), p. 9.

<sup>681</sup>. *Ibid.*, p. 12.

<sup>682</sup>. *Ibid.*, p. 76.

<sup>683</sup>. *Ibid.*, p. 76.

<sup>684</sup>. *Ibid.*, p. 76.

actuelle. Dans ce sens, Marc Gontard parle du *Zapping*, qui désigne le fait de passer d'une chaîne à une autre, pour qualifier la pratique postmoderne du collage. En effet, nous vivons actuellement « une culture de l'excès » : excès d'informations, excès d'espace, d'événements..., qui fait que le même instant nous renvoie à une pluralité d'images désordonnées, collées, voire discontinues.<sup>685</sup>

Butor est considéré comme l'un des premiers à avoir pratiqué cette technique de collage dans les écrits littéraires français. Son livre *Mobile*, présente une rupture réelle avec le genre du récit de voyage et même avec le nouveau roman. Pour lui, il n'y a aucune opposition entre la technique et l'inspiration et il convient de faire ce que personne n'avait fait auparavant, afin de créer une nouveauté.<sup>686</sup>

Premièrement, *Mobile* n'est pas une présentation de l'Amérique, mais une « représentation » que peut s'en faire un Européen français<sup>687</sup>. Il ne s'agit pas de relater les aventures et les événements vécus en suivant l'itinéraire d'un voyage, mais une conception mentale qu'on peut s'en faire, ou que Butor se fait des États-Unis. Pour réaliser ce projet, Butor avoue lui-même avoir pensé à l'image télévisée, et c'est vrai que les fragments textuels qui constituent *Mobile*, peuvent être reconfigurés comme un vidéo-clip contemporain<sup>688</sup>.

Deuxièmement, l'œuvre présente une forme nouvelle, individuelle, ouverte sans véritable *incipit* ou *clausule*. Une manière d'inciter le lecteur réel, à réviser sa vision mentale de l'Amérique, à la corriger, à la compléter en fonction de sa lecture.

---

<sup>685</sup>. GONTARD (Marc), « Le Roman Français postmoderne une écriture turbulente », *op.cit.*p. 77.

<sup>686</sup>. SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1988, p. 285.

<sup>687</sup>. *Ibid.*, p. 74.

<sup>688</sup>. *Ibid.*, p. 80.

Ainsi, *Mobile*, essaye de briser le rêve paradisiaque que le lecteur puisse faire d'un pays comme les États-Unis et l'invite à redécouvrir un espace ambivalent et hétéroclite.

En quoi consiste le collage pratiqué par Butor dans cette œuvre et comment cette technique met-elle en question la conception du genre « récit de voyage » ? Pour se faire, l'auteur recourt à la juxtaposition et au découpage de certains fragments de textes.

**a.**

**L**

## **e découpage**

Le découpage se manifeste dans l'utilisation de textes tels quels, prélevés de livres historiques, encyclopédiques, de journaux, de témoignages, de procès... comme c'est le cas de l'exemple, qui évoque un témoignage durant le procès de Susanna Martin :

« *Le Procès de Susanna Martin, Salem, le 29 juin 1962 :*

*ROBERT DOWNER, témoigna que La Pinsonnière, quelques années plus tôt, était jugée pour Sorcellerie, il lui avait fit alors qu'IL CROYAIT QU'ELLE ETAIT SORCIERE. Fâché, elle lui dit que QUELQUE DEMONE LE VIENDRAIT BIENTOT CHERCHER ! mots qui furent entendus par d'autres aussi bien par lui. La Nuit suivante, comme il était au Lit, vient à la Fenêtre la semblance d'un Chat, qui sauta sur lui, et lui serrait la Gorge, se tint sur lui un temps considérable, et le tua presque. A la fin, il se souvient de la menace de SUSANNA MARTIN, [...] Et vinrent aussi plusieurs Témoignages qu'avait même que DQWNER eût soufflé mot de cet Incident, SUSANNA MARTIN et sa famille avaient raconté COMMENT ELLE AVAIT TRAIT2 CE DOWNER !...<sup>689</sup> »*

Ce procès est découpé, car il revient dans d'autres pages et invoque d'autres témoignages ridicules, voire, ironiques, qui donnent une idée de l'injustice que peuvent subir certains habitants de ce pays de rêves :

*...Le 29 Juin, 1962 :*

---

<sup>689</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 1991, p. 269.

*JOHN KEMBAL témoigna Que SUSANNA Martin, sur un Dégoût sans cause, l'avait menacé, à propos d'une certaine Vache à lui, QU'ELLE NE LUI FERAIT JAMAIS PLUS AUCUN BIEN : et qu'il advient comme elle avait dit. Car bientôt après, on trouva la Vache raide morte sur le Sol sec, sans qu'on pût lui découvrir aucune Maladie<sup>690</sup>.*

D'autres textes s'alternent et s'entrecourent par d'autres énoncés hétérogènes, pour créer un réseau communicatif dynamique, qui dérange le système narratif, mais procure à l'énoncé une vie ; puisque le lecteur passe d'un fragment à l'autre, en essayant de recoller les morceaux éparpillés. Il est obligé de changer de pages comme lorsqu'on passe d'une chaîne à un autre, sans cohérence logique et sans idée préalable dans le but de découvrir ce qui est présenté. De là, il peut tomber sur une énumération de noms génériques, sur une liste d'animaux sauvages, de marques de voiture, d'objets insignifiants, comme il peut être surpris par des textes biographiques ou historiques qui retracent le passé incorrigible de l'Amérique :

*Les premiers explorateurs découvrirent au sud de la Floride de nombreuses tribus indiennes. Les Calusas par exemple, plus de trois mille en 1650, chassaient, pêchaient, ramassaient des coquillages. Excellents marins, ils voyageaient au moins jusqu' à Cuba. En 1800, sous la domination espagnole revenue après un court entracte anglais, ils n'étaient plus que quelques centaines. [...] Quelques-uns s'enfuirent à Cuba.<sup>691</sup>*

« C'est une église pour les Noirs.

[...] C'est une école pour Noirs<sup>692</sup>. »

*« Il y a environ neuf cents ans, des bandes d'Indiens de langue athapasque descendirent du Grand Nord jusqu'au Sud-Ouest et vécurent au pillage des pueblos. On les appelle maintenant les Navajos. En 1848, le gouvernement des États-Unis, qui avait obtenu du Mexique la souveraineté sur le Sud-Ouest, chargea Kit Carson de les soumettre. Celui-ci, après avoir détruit leurs troupeaux et réserves, réussit à en capturer 80000, qu'il emmena en captivité à Fort Summer en 1864. En 1868, les Navajos signèrent un traité de paix et retournèrent dans leur région qui est maintenant leur réserve. On leur donna des outils et deux moutons par personne. Ils travaillent l'argent*

---

<sup>690</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, op.cit., p. 271.

<sup>691</sup>. *Ibid.*, p. 29.

<sup>692</sup>. *Ibid.*, p. 107.

*et tissent la laine ; leurs produits sont recherchés par les touristes. [...] C'est ce socialisme intégral qui leur permet peu à peu de se relever. Il y a aujourd'hui 85000 Navajos. Il va sans dire que les dividendes touchés par la tribu actionnaire ne suffisent point à mettre fin à la misère extrême de la plupart de ses membres<sup>693</sup>. »*

Selon Marc Gontard, le découpage met en relief trois récits éclatés qui résument l'image globale que Butor a voulu donner de l'Amérique. Le premier met en relief le massacre des Amérindiens, les vrais Américains, dû à leur contact avec les Européens. Le second, évoque le Procès de Susanna, au vu de son importance comme témoignage historique : « du protestantisme puritain, que les analystes contemporains mettent en relation avec le développement du capitalisme<sup>694</sup>. » Le troisième, relate l'Histoire des immigrants européens, la poursuite de l'or, les guerres, le racisme, le génocide indien...<sup>695</sup>

Ensuite, des textes variés, tirés d'encyclopédies, de journaux créent la différence dans la mesure où ils précisent la flore et la faune des États-Unis, et donnent à *Mobile* d'autres dimensions esthétiques, surtout si on se réfère à la peinture où un tableau mêle couleurs chaudes et couleurs sombres. Butor voulait nous montrer que l'Amérique est une mosaïque naturelle, une contrainte historique, une identité plurielle, et que seule cette technique de *collage* est susceptible de tracer son hétérogénéité :

*« Plus de 8 miles de rivières navigables, de lacs et de ruisseaux serpentent à travers Freedomland ; un demi-million de yards pavés, 1500 arbres et arbustes<sup>696</sup>. »*

*« Parmi les plantes exotiques, on remarque l'herbe à bisous, des nénuphars précieux, des palmiers, des fleurs oiseaux de paradis, du lin de Nouvelle-Zélande, des orchidées, des bananiers, toutes*

---

<sup>693</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, *op.cit.*, p. 467.

<sup>694</sup>. GONTARD (Marc), « Le Roman Français postmoderne une écriture turbulente », *op.cit.*, pp.78-79.

<sup>695</sup>. *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>696</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, *op.cit.*, p. 323.

*croissant dans leur « habitat naturel ». La reproduction d'une ferme du Kansas comporte un champ de maïs grandeur réelle...<sup>697</sup> »*

Reste à signaler que le livre ne raconte pas d'histoire au sens habituel, mais il invente un livre à partir du collage hasardé dont le désordre est voulu, pour obliger le lecteur à réfléchir sur cette nouvelle représentation des États-Unis. En effet, Michel Butor défait toutes les structures traditionnelles : « pour aboutir à un ''road-book'' qui reflète sa traversée des États-Unis : défilent les photos et les ''news'', les publicités et les stations-service, les dialogues, les trains, les voitures...<sup>698</sup> »

Ainsi, l'auteur juxtapose des faits actuels qui relèvent de l'Amérique de la consommation, des droits de l'homme, des inventions, mais en les mélangeant avec les morceaux prélevés et découpés, de façon à perturber le parcours de la lecture qui devrait suivre l'itinéraire d'un voyage. La juxtaposition de l'actualité avec des éléments fragmentaires du passé a créé une lecture discontinue<sup>699</sup>.

## **b. La juxtaposition**

La juxtaposition de fragments découpés permet une progression possible de la création envisagée et donne une unité au texte exposé. Le collage effectué n'est complet qu'en fonction de cette juxtaposition qui fait défaut au niveau de la lecture. En effet, le lecteur réel veut suivre un chemin, découvrir la particularité d'une nourriture, vivre une aventure et non retravailler un texte éclaté. *Mobile* est un livre individuel, qui diffère complètement d'un récit de voyage. Raconter est désormais impossible. Concevoir, reconfigurer l'œuvre mentalement est la seule et l'unique issue pour pouvoir la comprendre. Qui parle ? C'est le livre qui parle et qui invente son propre langage.

---

<sup>697</sup>. *Ibid.*, p. 318.

<sup>698</sup>. « Michel Butor /Une partition littéraire », in [http://remue.net/cont/Butor\\_musique.html](http://remue.net/cont/Butor_musique.html).

<sup>699</sup>. Déjà expliquée.

D'abord, une épigraphe : « *À la mémoire de Jackson Pollock* ». En 1923, Jackson Pollock, fait quelques rencontres avec des Indiens, et assiste à leur rituel, alors qu'il avait onze ans. Rendre hommage à cet artiste américain ou lui dédier *Mobile*, ne peut que nous divulguer l'admiration que Butor a pour ce peintre qui fut un phénomène. Dans le sens où il cherchait à donner à ses tableaux une signification et un ordre<sup>700</sup>. Ensuite, une carte ouvre le livre, représentant géographiquement les États-Unis. Après, une suite infinie de textes fragmentés, mis l'un à côté de l'autre, pour former une autre géographie de l'Amérique telle que l'auteur veut la représenter, loin de ce rêve qui abrite le lecteur-narrateur :

*Il rêvait*<sup>701</sup>.

*Il rêvait qu'il était grand.*

*Elle rêvait qu'elle était belle*<sup>702</sup>.

*Je rêvais de San Francisco.*

*Je rêve de San Francisco*<sup>703</sup>.

Rêves ou cauchemars, tout est juxtaposé, tout peut faire l'objet de *Mobile*. Et pour reconfigurer cinquante États si différents et si distants, il faut suivre ce désordre, qui n'est en réalité que la réelle image d'un pays aussi contradictoire et aussi spectaculaire :

*« Dans ce pittoresque, authentique, vivant, pompeux drame indien, vous verrez apparaître de fiers chefs,*

*- les corps de bronze brillant des guerriers dans leurs excitantes gesticulations et luttes,*

---

<sup>700</sup>. « Jackson Pollock », in [http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/jackson\\_pollock-7096.php](http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/jackson_pollock-7096.php).

<sup>701</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile*, op.cit., p. 19.

<sup>702</sup>. *Ibid.*, p. 20.

<sup>703</sup>. *Ibid.*, p. 24.



- *les émouvantes jeunes filles,*
- *les squaws aux visages stoïques,*
- *les joyeux bambins,*
- *tous en splendides costumes et ornements, présentant leurs cérémonies et danses immémoriales*
- *jusqu'à présent inconnues à l'homme blanc !<sup>704</sup> »*

Le mélange de la juxtaposition et du découpage, donne à l'œuvre un aspect fractal et ambigu. C'est le fait d'entremêler ces deux procédés, qui dérange et qui pousse le lecteur à reprendre la lecture dans le but d'y voir clair ; comme c'est le cas dans cet exemple, qui associe et découpe deux textes contradictoires dont l'un est extrait de *la presse de Freedomland* :

L'Empire State Building : 365 000 tonnes.

Sens interdit.

Cinéma Astor,

cinéma Bijou,

cinéma Capitol,

cinéma Criterion.

*Freedomland (presse)*

[...] « *L'incendie de Chicago éclate toutes les demi-heures à Freedomland, et les visiteurs voient un bâtiment de deux étages devenir la proie des flammes fournies par des conduites de gaz habilement dissimulées. Une cloche d'alarme sonne, une équipe de pompiers en costume du temps se précipite ; les assistants sont invités à aider à pomper. L'édifice est en amiante. Les flammes s'éteignent, les jets d'eau s'arrêtent. On rentre la pompe dans son garage, on attend la nouvelle journée de visiteurs, et on recommence...*<sup>705</sup> »

---

<sup>704</sup>. BUTOR (Michel), *Mobile, op.cit.*, p. 133.

<sup>705</sup>. *Ibid.*, p. 318.

*Mobile* est une invention qui voyage dans le temps et dans l'espace pour créer une histoire en mouvement. Il est difficile de savoir qui parle ou qui raconte, quand il s'agit d'une prise de notes en désordre. Une prise de notes qui mêle sons, voix, dialogues, discours, Histoires, opinions, avis, commentaires, catalogues, articles et encyclopédies... Nous sommes indécis devant un ordre typographique fascinant qui bouleverse complètement nos calculs. Nous sommes étonnés de ce mélange imprévisible. Nous nous pouvons que nous poser la question : l'Amérique ne serait-elle pas *Mobile* dans son ordre-désordre, dans son hétérogénéité homogène ?

Nous pouvons conclure que *Mobile* est un livre qui invente sa propre forme et son propre langage. Une écriture qui façonne la réalité, telle quelle, sans complications. L'étrangeté de la représentation textuelle n'est que la vérité que Butor a voulu nous transmettre des États-Unis, suite à son séjour dans ce pays. C'est le moment de modifier notre façon de voir les choses, car : «On ne peut modifier la société qu'en modifiant la façon de voir les choses, donc la façon de parler.<sup>706</sup> » Dans ce sens, comment *Description de San Marco* met-il en question le genre du récit de voyage, et comment se limite-t-il dans une pure description créatrice ?

#### **4. *Description de San Marco* ou la description créatrice**

Dans *Description de San Marco*, Butor a utilisé comme technique de relation de faits dans l'œuvre : *la description créatrice*. Qu'est ce qu'une description créatrice et comment Butor l'exploite-t-il pour nous raconter son voyage à Venise ?

---

<sup>706</sup>. PITTELOUD (Anne), « Michel Butor, Planète Mobile », *op.cit.*

*La description créatrice* selon Jean Ricardou, relègue le sens au second plan, puisqu' elle se base, pour assurer sa cohérence, sur des « *directives formelles* ». Jean Ricardou nous explique les particularités de cette technique descriptive en donnant l'exemple de *Description panoramique d'un Quartier moderne* de Claude Ollier<sup>707</sup>. Le titre est repris partiellement par Butor dans son œuvre *Description de San Marco* où il a suivi les mêmes aspects formels et les mêmes stratégies pour affiner son œuvre. Nous expliquerons, à notre tour, cette façon de décrire, en reprenant les mêmes directives, mais en nous référant à *Description de San Marco*. Tout d'abord, nous dévoilerons le mystère de la longueur du titre.

## a. La longueur du titre

*Description de San Marco*, joue sur sa longueur et surtout sur le mot *Description* qui définit et détermine déjà la nature du texte : il s'agit d'une description. La particule « de » qui anticipe la question : De quelle description s'agit-il ? Elle précise la réponse dans le titre en lui-même : *Description de San Marco*. Ce déplacement circulaire entre le mot description et l'objet décrit est déterminé par « l'effet d'un cadre »<sup>708</sup> fixé déjà par Butor, comme s'il s'agissait du cadre d'une caméra qui fixe l'objet à filmer. Mais pour représenter sa description, Butor doit travailler à la fois le panoramique intérieur et extérieur.

### • Panoramique extérieur

Le panoramique extérieur<sup>709</sup> est lié au reflet de l'eau, d'un regard ou des vitres d'une fenêtre, dans la mesure où ils sont considérés comme un cadre déterminant l'angle et la prise de vue et donnant ainsi d'autres dimensions aux choses ou aux êtres décrits : les

---

<sup>707</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1967, p. 95.

<sup>708</sup>. *Ibid.*, p. 95.

<sup>709</sup>. *Ibid.*, p. 101.

vitrines dans *Description de San Marco*, fixent un cadre où l'objet décrit n'est que le reflet de lui-même :

*Les gens sous les arcades, les gens qui regardent les vitrines*<sup>710</sup>.

Butor semble préciser cette technique, dans l'œuvre en elle-même :

*Je n'ai pu conserver que quelques pointes, les crêtes, **comme un peintre** qui dessine une mer un peu agitée, juste ce qu'il fallait pour faire tourner ce murmure, lui faire éclairer, refléter les objets...*<sup>711</sup>

Les vitrines sont également un cadre d'où prolongent d'autres objets à décrire :

*Cette façade est une vitrine, une montre d'antiquité. Les boutiques sous les arcades sont en vérité son prolongement*<sup>712</sup>.

Le nouveau dans *Description de San Marco*, c'est que le panoramique extérieur est l'œil ou le regard captif du narrateur, qui peut illustrer *le cadre d'une caméra* qui filme l'espace en longueur et en profondeur ; comme c'est le cas de cet exemple :

*L'épaisseur de ces deux arches externes n'est autre que la profondeur de la façade même, la distance dont elle avance devant les portes proprement dites, à l'aplomb desquelles se trouve l'étage supérieur, dont elle mord dans la place, constituant ainsi cinq alvéoles, cinq niches voûtées dans lesquelles on peut s'installer, se reposer*<sup>713</sup>.

Bien sûr, la description créatrice joue aussi sur un panoramique intérieur.

- **Le panoramique intérieur**

Le panoramique intérieur donne cet aspect de fermeture abstraite, car une fenêtre ou une porte ouverte mettra l'accent sur un espace ouvert ou extérieur. Et même si le panoramique est intérieur, il faut encore l'exposer selon sa position symétrique (à droite,

---

<sup>710</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 10.

<sup>711</sup>. *Ibid.*, p. 14.

<sup>712</sup>. *Ibid.*, p. 14.

<sup>713</sup>. *Ibid.*, p. 16.

à gauche, en bas, en haut, etc.<sup>714</sup>) Le narrateur, dans *Description de San Marco*, une fois à l'intérieur de l'église, se trouve dans un espace circulaire qui l'oblige à fixer sa description sur les éléments qui captent d'abord son attention en "paquet" :

*Je fais le tour de l'église en commençant par la droite, au sol, deux grands octogones de mosaïque, des paons face à face. À travers la percée du grand pilier carrée, une pointe de l'ambon gris de l'épître, les silhouettes de saint Clément. Au mur, au milieu des plaques de marbre qu'on a dû retailler pour insertion, cinq panneaux de mosaïque extraordinairement soignés<sup>715</sup>.*

Ensuite, le narrateur va fixer des détails précis:

*Cette dernière mosaïque, l'installation du corps, à l'immense intérêt de nous montrer la basilique telle qu'elle se présentait juste après l'accrochage de ces dépouilles, car l'artiste, cherchant à montrer l'église originelle, incapable d'en faire une reconstitution, a marqué l'« antérieur » en soulignant la différence entre son œuvre et celle qu'il remplaçait, reproduisant soigneusement une des mosaïques qu'il allait détruire ou qu'il avait déjà détruites...<sup>716</sup>*

*Au sol, cinq grands cercles, puis une croix diagonal formée de carrée, la grande nappe gris au centre<sup>717</sup>.*

Pourtant, ce passage du panoramique extérieur au panoramique intérieur nécessite le respect d'un système analogique adéquat.

## **b. Le système d'analogie**

La description créatrice ne compte pas seulement sur le panoramique extérieur, mais elle le met en relation avec un autre intérieur : « De l'extérieur à l'intérieur, les tournures comme des objets décrits se répandent continûment. Retiendront seuls notre intérêt<sup>718</sup>. » Ainsi, Butor prend son temps lorsqu'il passe de la Façade au Vestibule dans

---

<sup>714</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, *op.cit.*, p.103

<sup>715</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 26

<sup>716</sup>. *Ibid.*, p.19.

<sup>717</sup>. *Ibid.*, p. 68

<sup>718</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, *op.cit.*, p.104.

*Description de San Marco*, et met en analogie les deux espaces décrits ; de l'extérieur à l'intérieur, que le lecteur réel doit suivre en fonction du mouvement du narrateur :

*À l'intérieur du premier arc, des animaux, tout un paradis, mais déjà plein de violences.*

*Sur la face externe, dans une suite de médaillons, l'histoire de Caïn et d'Abel.*

*À l'intérieur du second arc, les douze mois ; c'est du roman hellénisant.*

*Sur la face externe, les vertus déployant leurs rouleaux ; puis le Jugements derniers en mosaïque.*

*À l'intérieur du troisième arc, les métiers; nous sommes déjà dans le gothique.*

*Sur la face externe, le Seigneur entouré de prophètes...*<sup>719</sup>

*Entrons. Le murmure de la foule s'atténue. À droite la première coupole*<sup>720</sup>.

La lumière, les escaliers, les marches aussi, qui se répandent de l'extérieur à l'intérieur ou le contraire, peuvent exprimer ce système d'analogie dont parle Jean Ricardou :

*La lumière qui vient de la place, les marches qui vont dans l'église. De chaque côté de la porte principale, les deux petites des escaliers pour accéder aux galeries*<sup>721</sup>.

Notons que l'analogie de ces deux espaces : (extérieur-intérieur) doit être étudiée en fonction de leur symétrie.<sup>722</sup> :

*Je suis entré par le portail ; c'est la fin de l'après-midi. **Sous mes pieds** le dallage de marbre, légèrement ondulé, sur lequel glisse la lumière en longues coulées entre les ombres, les huit grandes lames grises sur lesquelles glissent les sandales ou bien les **hauts talons** des femmes illuminées ; de **chaque côté**, entre les énormes piliers carrés percés de passages...*<sup>723</sup>

---

<sup>719</sup>. BUTOR (Michel), *Description De San Marco*, op.cit., p. 21.

<sup>720</sup>. *Ibid.*, p. 26

<sup>721</sup>. *Ibid.*, p. 42

<sup>722</sup>. Voir les pages précédentes.

<sup>723</sup>. BUTOR (Michel), *Description De San Marco*, op.cit., p. 64.

« *Je descends les marches, caresse au passage les marbres rouges de l'ambon de l'évangile, comme les ont caressés combien de milliers et milliers avant moi, chauds, vivants entretenus pas ces caresses.*<sup>724</sup>

On déduit que le lecteur réel, malgré l'aspect organisé et intense de la description que Butor lui présente de *San Marco*, ne peut que mettre en question sa conception du « récit de voyage », puisque le texte ne travaille que sur la forme d'un endroit et n'évoque que ce qui peut le rendre mieux visible ou mieux décrit.

Cependant, Jean Ricardou postule que la description réelle n'obéit pas aux mêmes lois de la physique qui structurent souvent la description fictive, dans la mesure où des choses possibles dans le monde fictif sont peu réalisables dans le monde réel, telle que la fenêtre qui ne peut éclairer tout un mur, ce qui nous conduit à parler d'une **physique fictive** tracée par l'écriture et sa réalité. Ricardou ajoute que les directives formelles sur lesquelles se réfère la description créatrice endommagent le sens, car elles suivent un mouvement ordonné en rapport avec un autre, et finissent par abandonner le projet descriptif. Il affirme même que c'est **un suicide de la description**.<sup>725</sup>

## ***5. 6 810 000 litres d'eau par seconde et l'intertextualité***

Dans son œuvre *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Butor cite des ouvrages que François-René de Chateaubriand, avait publiés à la suite de son propre voyage en Amérique. Dans ce cas, Butor ne raconte pas ce qu'il a vu, mais exploite une autre expérience qui n'est pas la sienne et l'intègre dans son texte fictif d'une manière alternative de façon à perturber le système de la narration qui devait être logique et organisé. L'idée de l'intertextualité a donné à l'écrit d'autres dimensions, dans la mesure où le lecteur réel ne s'attendait pas à un autre texte que celui de Michel Butor et sa

---

<sup>724</sup>. *Ibid.*, p. 72.

<sup>725</sup>. RICARDOU (Jean), *Problèmes Du Nouveau Roman*, Seuil, *op.cit.*, pp. 105-106-107.

relation de voyage aux États-Unis. Mais avant de montrer les contraintes de l'usage de cette technique dans l'œuvre butorienne, nous devons d'abord expliquer ce qu'on entend par l'intertextualité.

## a. L'intertextualité

L'intertextualité est définie par Gérard Genette dans son livre, *Palimpsestes en* 1982, comme l'une des relations *transtextuelles* au sein du texte poétique. *La transtextualité* ou *transcendance textuelle* est tout ce qui met en relation manifeste ou implicite un texte avec un ou plusieurs textes<sup>726</sup>. Gérard Genette définit les cinq types de relations transtextuelles comme suit : **L'intertextualité** : est le fait de citer ou de faire allusion à un texte autre que son texte, le fait aussi de le plagier. Lorsque le lecteur arrive à dégager des relations entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie on parle alors d'intertexte.<sup>727</sup>

- **La paratextualité** : est l'ensemble des relations que le texte entretient avec son paratexte (ce qui accompagne le texte de base) : introduction, avant-propos, titre, sous-titres, avertissement... « Tous les signaux autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage.<sup>728</sup> »
- **La métatextualité** : est « la relation, dite « “de commentaire” », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer.<sup>729</sup> »
- **L'architextualité** : est l'ensemble des catégories générales qui déterminent la singularité de chaque texte écrit : « types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.<sup>730</sup> »

---

<sup>726</sup>. ESCOLA (Marc), « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette », in [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_relations\\_transtextuelles\\_selon\\_G\\_Genette](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette), p.1.

<sup>727</sup>. *Ibid.*, p.1.

<sup>728</sup>. *Ibid.*, p.1.

<sup>729</sup>. *Ibid.*, p.1.



- **L'hypertextualité** : est « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>731</sup>. »

Selon Frank Wagner l'hypertextualité et l'intertextualité sont si proches qu'il est évident de qualifier un texte intertextuel d'hypertextuel, dans la mesure où l'auteur recourt à d'autres textes déjà lus pour écrire le sien. Selon lui, et l'hypertextualité, et l'intertextualité relèvent de ces écritures doubles qui essaient de citer, de plagier, de recopier l'autre dans le but de réhabiliter l'écrit et de le reconfigurer : « L'hypertextualité (comme l'intertextualité) révèle bien plutôt un point d'approchement. En effet, ces écritures doubles, constitutivement relationnelles et homogènes, ruinent l'hypothèse de la clôture de chaque texte singulier sur lui-même<sup>732</sup>. »

De ce constat nous essayerons de voir comment Michel Butor a joué sur l'intertextualité pour écrire *6 8 10 000 litres d'eau par seconde*, et comment le lecteur doit corriger sa notion du genre qui ne correspond plus au texte lu.

## **b.L'Intertextualité dans *6 8 10 000 litres d'eau par seconde***

Dès la page 13 le lecteur est dérangé par un texte qui précise une époque autre que celui de Butor et qui parle d'un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle, qui n'est pas Butor !

*Au cours de l'année 1791, le vicomte François-René de Chateaubriand vint contempler les cataractes du Niagara. Il en publiera en 1797, dans son « Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérés dans leurs rapports avec la Révolution française. », une illustre description<sup>733</sup>.*

---

<sup>730</sup>. *Ibid.*, p.1.

<sup>731</sup>. ESCOLA (Marc), « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette, *op.cit.*, p. 1.

<sup>732</sup>. Wagner (Frank), « Les Hypertextes en question : (Notes sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », in *Etudes Littérature*, Volume 34, N° 1-2, hiver 2002, p. 297-314.

<sup>733</sup>. BUTOR (Michel), *6 8 10 000 litres d'eau par seconde*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1965, p. 13.

À la page 15, Butor cite François-René de Chateaubriand, mais cette fois-ci, il se réfère à un autre ouvrage :

[...] *Bien chargé, François-René de Chateaubriand le savait déjà lorsqu'il reprit le récit de son voyage dans ses Mémoires d'outre-tombe.*<sup>734</sup>

À la fin de *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Butor précise la source de sa description des chutes du Niagara, qui n'est autre que celle de François-René de Chateaubriand ; que ce dernier a effectué lors de l'écriture de son roman, *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* :

[...] *Telle est la description des chutes que François-René de Chateaubriand publia le 2 avril dans son roman « Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert. »*<sup>735</sup>

Le seul lien entre ces ouvrages est qu'ils sont tous de Chateaubriand et qu'ils sont écrits après son retour de l'Amérique. *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérés dans leurs rapports avec la Révolution française*, est un essai que René-François a publié à Londres en 1797, il est d'ordre historique et politique, car il met en relief l'influence des philosophes des lumières du XVIII<sup>e</sup> siècle et condamne leurs effets qui ne peuvent pas toujours servir l'être humain.<sup>736</sup> Quant aux *Mémoires d'outre-tombe*, ils relèvent des écrits autobiographiques qui essayent de détailler la vie, les aventures, les expériences, les pensées, les idées et les passions d'un écrivain. *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, est un roman fictif où Chateaubriand a exploité ce qu'il a vécu durant ces cinq mois de voyage en Amérique.<sup>737</sup> Ces trois ouvrages que Butor cite dans son œuvre *6 810 000 litres d'eau par seconde*, n'ont rien à voir avec son propre expérience comme explorateur et

---

<sup>734</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 15.

<sup>735</sup>. *Ibid.*, p. 281.

<sup>736</sup>. « Chateaubriand », in <http://romantis.free.fr/chateaubriand/html/essurles.html>

<sup>737</sup>. *Ibid.*

voyageur, dans la mesure où ils sont le résultat d'un travail qui a pris des années et dont Chateaubriand est le propriétaire.

Le recours à ces allusions et à ces citations, nous pousse, en tant que lecteur réel à trouver des analogies adéquates entre le texte écrit et le texte cité. Nous pouvons nous demander si le voyage de Butor en Amérique n'est venu qu'à la suite à sa lecture de Chateaubriand ? Et si c'était le cas ? Pourquoi Butor n'a-t-il pas exploité le *Voyage en Amérique* du même auteur, qui est un vrai « récit de voyage », décrivant parfaitement le pays exploré ?

En premier lieu, Michel Butor cite les œuvres : *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérés dans leurs rapports avec la Révolution française*, *Mémoires d'outre-tombe* et *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, parce qu'elles ont décrit partiellement ou précisément les chutes de Niagara. Ceci dit, le seul référent entre le texte et l'intertexte se sont les chutes de Niagara comme espace-unique et non l'Amérique entière.

En second lieu, Butor s'est inspiré d'*Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, pour inventer le système de couples qui traverse les 6 810 000 litres d'eau par seconde. Pour comprendre le mécanisme d'un énoncé qui devrait raconter un récit de voyage et qui est loin de raconter quoi que ce soit, nous devons préciser davantage les caractéristiques d'*Atala*, qui était considéré à l'époque comme un livre exotique. La trame de ce roman est fondée sur une histoire d'amour : une sorte de réconciliation entre la mort et la vie, entre le christianisme et les autres religions. Le roman évoquait les Indiens, leurs coutumes, leurs nourritures, leurs souffrances ainsi que leur tolérance.<sup>738</sup> Il

---

<sup>738</sup>. « Chateaubriand », in <http://romantis.free.fr/chateaubriand/html/essurles.html>, *op.cit.*

présentait un réel choc de cultures à l'époque, comme il le montre cet extrait d'*Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* de François-René de Chateaubriand :

**Les perpétuelles contradictions de l'amour et de la religion** d'Atala, l'abandon de sa tendresse et la chasteté de ses mœurs, la fierté de son caractère et sa profonde sensibilité, l'élévation de son âme dans les grandes choses, sa susceptibilité dans les petites, tout en faisait pour moi un être incompréhensible.

Atala ne pouvait pas prendre sur un homme un faible empire : pleine de passions, elle était pleine de puissance ; il fallait ou l'adorer ou la haïr. Après quinze jours d'une marche précipitée, nous entrâmes dans la chaîne des monts Allégany, et nous atteignîmes une des branches du Tenase, fleuve qui se jette dans l'Ohio. Aidé des conseils d'Atala, je bâtis un canot, que j'enduisis de gomme de prunier, après en avoir recousu les écorces avec des racines de sapin. Ensuite je m'embarquai avec Atala, et nous nous abandonnâmes au cours du fleuve<sup>739</sup>.

La trame du roman est reprise dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, parce que Butor joue sur cette réconciliation entre des personnages de toute couleur et de tout âge, qui n'arrivent pas à communiquer, car les chutes de Niagara les empêchent de le faire :

Je t'aime                      ABEL

*Puis se déroule*

Je t'aime.                      BETTY

*Comme un vaste cylindre de neige,*<sup>740</sup>

Une façon de mettre en image la situation actuelle des peuples de la terre dominés par l'Amérique et son pouvoir, au point où leurs voix deviennent échophoniques et vides de sens. Une autre critique, ou une autre lecture implicite de Chateaubriand, qui dénonçait les situations des populations américaines à l'époque en prêtant à Atala, les traits d'une charmante anglaise dont il avait été réellement amoureux.

Michel Butor exploite également d'autres intertextes relatifs à l'équilibriste Jean-François Gravelet qui prendra plus tard le surnom de Charles Blondin, étant donné que ce

---

<sup>739</sup>. « Chateaubriand », in <http://romantis.free.fr/chateaubriand/html/essurles.html>, *op.cit.*

<sup>740</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1965, p. 34.

dernier a une grande aventure avec les chutes de Niagara : « En 1859, Blondin, qui faisait alors ses spectacles en solo, arriva aux chutes du Niagara et annonça qu'il traverserait le terrible ravin<sup>741</sup>. » :

**En 1859, Jean François Gravelet, dit Blondin<sup>742</sup>**

« Blondin proposa en août 1859 d'humaniser sa performance en transportant sur son dos une personne ordinaire. Comme il n'y avait aucun volontaire, c'est son impresario, Harry Colcord, qu'il mobilisa.<sup>743</sup> »

**En 1860, Jean-François Gravelet, dit Blondin, revient aux chutes<sup>744</sup>**

**Sur la corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, brandit un chapeau, et John Travis, tireur d'élite, à bord de la demoiselle du brouillard, sut le traverser d'une balle<sup>745</sup>.**

« [En 1860] Blondin retourna aux chutes pour donner son spectacle devant le prince de Galles. Il offrit même de transporter le corpulent personnage sur son dos, mais celui-ci déclina gracieusement son invitation. Il prit alors son propre assistant, Romain Mouton<sup>746</sup>. »

En outre, Butor cite d'autres hommes et femmes ayant de près ou de loin une relation avec les chutes de Niagara comme c'est le cas dans ces exemples :

**En 1930, Charles Stephens, un anglais père de onze enfants, franchit les chutes dans un tonneau<sup>747</sup>.**

**Harry Colcord, impresario de Jean-François Gravelet, osa relever le défi<sup>748</sup>.**

**On voit dans une vitrine la photographie d'Anna Edson Taylor auprès de son tonneau avec son petit chat<sup>749</sup>.**

**Dans une vitrine on voit la photographie d'Anna Edson Taylor au sortir de son tonneau, blessée, épuisée<sup>750</sup>.**

---

<sup>741</sup>. *Dictionnaire biographique de Canada en ligne*, in <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f>.

<sup>742</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 249.

<sup>743</sup>. *Dictionnaire biographique de Canada en ligne*, *op.cit.*

<sup>744</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 250.

<sup>745</sup>. *Ibid.*, p. 251.

<sup>746</sup>. *Dictionnaire biographique de Canada en ligne*, *op.cit.*

<sup>747</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 232.

<sup>748</sup>. *Ibid.*, p. 256.

<sup>749</sup>. *Ibid.*, p. 260.

Pour conclure, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, n'a rien à voir avec le récit de voyage, c'est un texte qui joue sur l'intertextualité des écrits qui l'ont précédé et qui essaye de réinventer un nouveau système de voix qui critique implicitement cette description parfaite que Chateaubriand a fait des Chutes du Niagara. Butor veut signaler que les chutes sont toujours les mêmes depuis la description faite au XIX<sup>e</sup> siècle, sauf que, depuis ce temps, l'Amérique et ses habitants ont bien chargé.

---

<sup>750</sup>. *Ibid.*, p. 264.

# CONCLUSION

Les études récentes qui s'intéressent à la réception du texte, essaient de trouver une issue théorique pour conceptualiser le lecteur réel et la lecture littéraire. Une tâche compliquée au vu de la spécificité de l'acte de lecture qui reste aussi emblématique que pluriel. La nature de l'objet à définir est aussi variée, complexe et difficile à cerner. Nous savons que n'importe quelle théorie doit délimiter ce qu'il faut théoriser ou étudier, mais ce n'est pas le cas lorsqu'il s'agit de l'acte de lecture, et plus encore lorsqu'il s'agit de la lecture littéraire, car « La diversité des théories de la réception et leur fructueux développement ne doivent pas masquer l'importance des problèmes qui continuent de se poser<sup>751</sup>. »

Ainsi, durant la partie théorique de notre recherche, nous avons constaté que théoriser le lecteur et la lecture *littéraire* sont presque impossibles ; puisqu' il ne s'agit pas d'un simple objet scientifique que nous pouvons déconstruire pour en étudier les composantes, mais d'un texte polysémique qui englobe d'autres écrits plus larges et qui s'adresse à des destinataires aussi différents.

Dans le premier chapitre intitulé : *Vers une théorie de la lecture*, nous avons tenté de donner une idée sur la théorie de la lecture et surtout celle de la réception du texte, qui se concentre sur le rôle du lecteur réel en le responsabilisant dans l'acte de lecture. En effet, la critique littéraire s'est intéressée à l'explication du texte littéraire historiquement, biographiquement, formellement et structurellement avant de penser à l'activité du lecteur et à son apport dans la production du sens.

---

<sup>751</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture*, *op.cit.*, p. 107.



Cependant, nous avons remarqué que le lecteur réel, quoiqu'il constitue l'objet des études récentes favorisant l'étude du texte littéraire à partir de sa réception, est un lecteur que les critiques et les théories ont du mal à définir et à reconfigurer dans les œuvres écrites.

En outre, la lecture littéraire et l'écriture littéraire se distinguent par leurs particularités et leurs différences. Un texte ne peut être défini comme littéraire s'il n'a pas cette capacité de tracer dans un style soutenu et créatif une idée, un sentiment ou une vie, s'il ne répond pas au fictionnel et au réel à la fois. Dans cette perspective, la tâche accordée au lecteur réel n'est pas simple, puisqu'il doit avoir des connaissances et un bagage culturel susceptibles de lui faciliter ce contact avec l'écrit littéraire, qui reste une rencontre complexe et souvent déroutante, surtout lorsqu'il s'agit des textes issus du Nouveau roman.

Comme nous l'avons précisé, le texte du lecteur occupe une place primordiale dans les projets de recherches actuelles qui vont jusqu'à mettre sous la loupe l'importance des produits des lecteurs qui peuvent constituer, un jour, de futurs supports à étudier et à mettre en relief. Notons dans ce sens, que la critique s'est concentrée sur le lecteur après avoir déclaré la mort de l'auteur avec Roland Barthes.

Ensuite, nous avons remarqué que Butor ne peut imaginer la lecture d'une œuvre sans la participation active du lecteur réel. Il s'agit désormais d'un travail collectif où l'auteur trace l'itinéraire d'une nouvelle structure que le lecteur doit découvrir, deviner et en compléter le sens. De là, le texte n'est qu'un alibi ou un prétexte pour mettre en lumière une idée ou une pensée. En effet, le lecteur réel ne lit plus à l'aise une œuvre contemporaine, il ne peut plus chercher ses héros traditionnels dans un monde matérialisé,

rigide et robotisé, car son imaginaire se trouve confronté à la réalité atroce d'un univers qui va mal ; ce qui renverse ses horizons d'attente et contredit ses préacquis.

Dans le second chapitre *La conception du lecteur réel*, nous avons donné une idée de la difficulté de définir et de conceptualiser le lecteur réel. Ce dernier est pluriel et se confond souvent avec le narrateur, le narrataire, le personnage, l'auteur comme il renvoie au lecteur concret, modèle, abstrait, implicite... En effet, le lecteur réel a été absent des études littéraires, puisqu'elles se sont axées sur le double du narrateur qu'est le narrataire. Cela nous pose problème au vu de la spécificité de la lecture littéraire et son ambiguïté. Nous pensons que la conception du lecteur réel a besoin d'être approfondie et retravaillée à fond pour en tirer des concepts précis qui participeront à une vraie théorie de la réception et de l'analyse du texte, qui donneront plus d'importance au texte du lecteur, lequel reste un produit discrédité. Et ce, malgré tous les efforts fournis dans ce sens.

De plus, délimiter ou identifier un texte littéraire devient une problématique surtout si nous nous référons à un écrivain comme Michel Butor. Toutefois, nous avons pu déduire que la lecture littéraire renvoie à l'ensemble du processus interactionnel à travers lequel le lecteur réagit et répond aux interpellations d'un livre. Elle résulte de cet engagement dans un acte conscient de lui-même où le sujet lecteur exploite le fictionnel en se repérant à travers la lecture des reconfigurations de soi ; ce qui aboutit à la confirmation de soi. Toutefois, cet engagement met en relief les enjeux personnels qui constituent l'existence du lecteur en tant qu'individu. Ainsi, la lecture littéraire n'est que l'investissement de la lecture subjective d'une œuvre. Dans ce cas, fallait-il vraiment théoriser la lecture ?

Dans le troisième chapitre *Butor et le récit de voyage*, nous nous sommes forcés de définir le récit de voyage dans la mesure où le corpus butorien, qui fait l'objet de notre étude, relève de ce genre : (*L'Emploi du temps, La Modification, Mobile, 6 810 000 litres*

*d'eau par seconde, Description de San Marco.*), mais Butor invente de nouveaux récits qui mettent en question l'histoire habituelle et ses critères même si le voyage a joué un grand rôle dans son inspiration créatrice.

Or, nous nous demandons si les lecteurs réels sont formés pour ce type de lecture, s'ils peuvent distinguer les anomalies du texte littéraire actuel. Ce que nous pouvons déduire à ce niveau est l'absence quasi-totale d'une vraie théorie qui éclaire vraiment la lecture littéraire, qui reste indéfinissable et qui nous pose souvent problème, parce que la lecture littéraire est complexe dans la mesure où elle ne peut être conçue loin de la culture, de l'imaginaire et du sensoriel de chaque lecteur. La multitude des lecteurs qui diffèrent selon leur niveau, leurs connaissances, leurs continents, leurs origines, leur éducation... font que nous ne pouvons avoir une interprétation identique d'un même énoncé littéraire et encore d'un même livre butorien qui se distingue par sa polysémie et sa polyphonie. Les lecteurs réels ont-ils la capacité d'approcher le littéraire dans ses différences et ses mutations ? Comment pouvons-nous accorder une telle importance à la réception du texte littéraire, si les lecteurs sont mal formés ou mal instruits ? Ne faut-il pas commencer par la préparation d'un futur lecteur avant de penser à lui présenter une future littérature ? La rénovation littéraire n'implique-t-elle pas une rénovation complète des théories, des concepts et mêmes des lecteurs envisagés ? En effet, la recherche n'en est qu'à ses débuts :

En somme, comme la critique, la théorie de la lecture doit faire face à deux périls opposés : être trop vaste ou trop restreinte. Dans les deux cas, elle manque son objet : la spécificité de l'œuvre. La seule solution, pour allier l'objectivité du chercheur à l'analyse d'un acte par définition singulier, est d'accepter, en les fixant, les limites du projet. Relever les faits textuels par lesquels une œuvre programme sa lecture ne peut être qu'un moment de l'analyse. C'est aux différentes disciplines composant les sciences humaines (sociologie, histoire, psychologie, etc.) qu'il appartient ensuite d'expliquer comment chaque lecteur assimile cette part intersubjective de la lecture. La recherche, on le voit, n'en est qu'à ses débuts<sup>752</sup>.

---

<sup>752</sup>. JOUVE (Vincent), *La Lecture, op.cit.*, p. 107.

Durant la partie pratique de notre travail, nous avons pris en considération l'activité du lecteur réel depuis son premier contact avec le livre jusqu'à son interprétation finale. Cette rencontre ne peut être faite qu'à travers une connivence ou un pacte préétabli, qui lie le lecteur et l'auteur réels et entre lesquels doit y avoir une complicité et un intérêt commun.

À notre avis, Butor est un écrivain qui a compris et qui a saisi le rôle important du lecteur réel. Ces écrits sont construits selon un fictionnel calculé, travaillé où le texte élabore ses propres stratégies de lecture et cherche ses propres lecteurs. Ces derniers n'ont aucune possibilité d'échapper aux fils labyrinthiques d'un énoncé qui trouve sa force dans ses anomalies morphologiques et stylistiques. L'activité du lecteur réel devient plus intéressante dans ce genre de textes, parce qu'il faut prendre le risque de faire de telles lectures dans le but de tester ses connaissances et de mettre en marche son fictionnel en entrant dans ce nouveau dialogue de l'imaginaire où l'écrit a souvent son mot à dire. L'écriture butorienne renouvelle notre conception de l'acte de lecture et donne d'autres élans à notre activité de lecteur. Cette dernière, devient un défi à relever, un vrai combat que nous devons mener avec confiance et courage afin de découvrir cette prise de conscience de soi.

Avec Butor, l'œuvre devient plus complexe dans la mesure où elle s'oriente vers de nouvelles formes, de nouveaux horizons d'attente et de nouvelles conceptions de voir et de penser les choses et les êtres. En effet, Butor est le créateur du roman de l'individu. Avec lui, nous sentons que l'œuvre est écrite pour nous, qu'elle nous interpelle, nous bouleverse, nous implique, nous secoue, nous défie tout au long de notre acte de lecture. L'œuvre butorienne n'est pas accessible à tous et même pour ceux qui croient en résoudre quelque chose, elle reste énigmatique, voire hermétique.

Premièrement *L'incipit butorien et ses contraintes*, prend chaque œuvre à part pour en dégager les premières hypothèses de lecture qui résultent de ce contact avec l'incipit du texte butorien. Nous avons remarqué que les incipit butoriens représentent un début pluriel et polysémique qui ouvre des pistes variées de lecture, mais qui pose problème pour le lecteur habitué à des inaugurations chronologiques ou biographiques. Nous avons conclu que l'incipit butorien présente un point culminant dans l'échec ou la réussite de la réception du texte tout entier, car Butor choisit souvent des incipit imprévus en essayant de pousser ses lecteurs à réfléchir et à repenser leur acte de lecture.

Deuxièmement *De l'auteur réel au lecteur réel*, tente d'analyser la nature de la lecture qu'un lecteur réel peut effectuer. En effet, les écrits butoriens favorisent d'autres types de lecture : notamment une lecture discontinue au cours de laquelle le lecteur est souvent interrompu ; une lecture brouillée et confuse qui met le lecteur dans un état déconcerté ; une lecture impossible où le lecteur doit activer ses sens pour arriver à comprendre le fonctionnement et la structure du texte. En conséquence, lire au sens traditionnel est impossible. Néanmoins, nous étions intéressés par la qualité graphique des œuvres, par la variété de leurs thèmes et la perfection de leur contenu. Malgré la simplicité parfois du sujet et la banalité des événements, nous nous sommes rendu compte que la lecture littéraire résulte de cette confrontation de cultures, de cette expérience empirique qui consiste à pénétrer un énoncé au point de se l'approprier et de le reproduire. Ainsi, la lecture littéraire est une reproduction émotionnelle et personnelle qui dépasse le fictionnel en cherchant à se confirmer et à se trouver.

Troisièmement *Les types de lecteurs réels*, montre l'activité de certains lecteurs réels face à l'œuvre butorienne. Au vu de la pluralité des lecteurs réels, nous nous sommes limités à quatre types de lecteurs : le naïf, le dérouté, le compétent et le performant. Chaque lecteur reçoit le texte à sa manière et essaye d'en déduire le sens selon ses

capacités et ses compétences. Le naïf s'identifie au personnage, vit sa situation et oublie souvent qu'il est en train de lire un livre ; le dérouté, sait très bien qu'il s'agit d'un texte fictif et tente de comprendre son fonctionnement, mais il n'arrive pas à échapper à la dérouté d'un texte qui contredit ses horizons d'attente ; le compétent, est un lecteur capable de deviner la stratégie d'écrire de l'auteur et d'interpréter son texte ; le performant, est un artiste qui se laisse séduire par l'individualité de l'œuvre littéraire. Nous avons dans ce cas, des réceptions différentes qui répondent aux horizons d'attente de chaque lecteur et qui montrent que l'acte de lecture est une aventure individuelle, ardue qui nécessite encore d'être explicitée théoriquement et pratiquement.

Quatrièmement *La mise en question du genre « récit de voyage »*, distingue en quoi les écrits butoriens diffèrent du récit de voyage habituel ; puisque Butor ne raconte pas d'histoires initiatiques qui suivent le parcours précis d'un périple, car ce dernier sert d'alibi pour présenter une manière de penser et de voir les choses. Dans cette perspective, le texte butorien offre une vision mentale, une nouvelle conception de la réalité et des idées qui vont jusqu'à la destruction du livre traditionnel. Il s'agit désormais de nouveaux textes qui s'inventent pour cristalliser le monde actuel et ses mutations perpétuelles.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'acte de lecture nécessite encore d'être pris dans ses complexités psychologiques, sociologiques, interactionnelles, historiques... pour arriver à délimiter une théorie susceptible d'éclairer les concepts clefs de la réception du texte. Dans ce sens, la tâche accordée au lecteur réel doit être prise en considération et explicitée davantage dans le but de donner un statut scientifique à son activité qui se résume dans de simples réactions qui entrent dans le cadre de l'analyse du texte et qui ne concrétisent pas les particularités de l'acte de lecture. De plus, la lecture littéraire et l'écriture littéraire sont difficiles à définir ou à délimiter au vu de leur polysémie et de leur

évolution dans la mesure où le texte littéraire est en perpétuelle mutation ; ce qui nécessite de nouvelles manières de l'approcher et de l'analyser.

Certes, les œuvres butoriennes reconfigurent l'acte de lecture et mettent au premier plan l'activité du lecteur réel, mais elles demandent des lecteurs réels particuliers et excluent automatiquement le lecteur réel ordinaire. Nous nous demandons s'il ne fallait pas préciser les caractéristiques du lecteur réel susceptible de lire de tels écrits, dans le but de faciliter l'acte de lecture et de donner à la réception du texte plus de crédibilité. Néanmoins, la théorie de *la réception* - telle qu'elle se présente actuellement - nous a permis de dévoiler quelques secrets de l'œuvre butorienne et nous a ouvert des pistes intéressantes de recherche.

Toutefois, les œuvres butoriennes ne se limitent pas à cette présentation d'une stratégie de lecture, mais mettent en question les notions du genre, du texte classique, du lecteur traditionnel, de l'horizon d'attente en inventant de nouvelles représentations de la réalité. Par conséquent, le lecteur réel se trouve face à une future littérature qui oriente et conditionne sa réception du texte ; ce qui met en question cette liberté que les critiques récentes lui garantissent.

Enfin, nous mentionnons que cette recherche n'apporte pas de réponses, mais elle soulève le problème de la lecture littéraire et la nécessité de donner plus d'importance au texte du lecteur réel, dans la mesure où les théories récentes ont pris la réception du texte comme cible. En effet, nous pensons que la lecture littéraire doit faire partie de notre éducation, de notre formation et de notre existence, puisqu'elle était et demeure l'essence de l'évolution des peuples.

# **BIBLIOGRAPHIE**



## Œuvres de fiction de Butor

-BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1963.

-BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau seconde*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1965.

- BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1990.

- BUTOR (Michel), *Mobile*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991.

-BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1995.

-BUTOR (Michel), *Œuvres complètes de Michel Butor II*, Répertoire1, La Différence, « Sous la direction de Mireille Calle-Gruber », Paris, 2006.

## Autres

- BUTOR (Michel), *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1967.

- BUTOR (Michel), *Degrés*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1978.

- BUTOR (Michel), *Passage de Milan*, Minuit, coll. « Points », 1984.

- DE BALZAC (Honoré), *Le Père Goriot*, Classique universitaire, coll. « Livre de poche », Paris, 2000.

- GAUTIER (Théophile), *Le Chevalier double*, in *Les Œuvres intégrales*, Almadariss, coll. « Repères », Casablanca, Maroc, 2005.
- LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », Paris, 1993.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957.

## Ouvrages théoriques et critiques

### Essais de Butor

- BUTOR (Michel), *Répertoire I*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1960.
- BUTOR (Michel), *Essais sur les modernes*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1964.
- BUTOR (Michel), *Le Marchand et le génie, Improvisations sur Balzac. I*, de La Différence, coll. « Les Essais », Paris, 1998.

### Autres

- ALBÉRÈS (R. M.), *Littérature horizon 2000*, Albin Michel, A. M., Paris, 1974.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Librairie Générale Française, coll. « Classique de La Philosophie/Livre de poche », Paris, 1991.
- BARTHÈS (Roland), *S/Z*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1970.
- BARTHÈS (Roland), *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1973.
- BARTHÈS (Roland), *Poétique du récit*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1977.
- BARTÈS (Roland) et Autres, *Littératures et réalité*, Seuil, coll. « Points », 1982.

- BARTHES (Roland), *Le Bruissement de la langue*, Seuil, coll. « Essais critiques IV », Paris, 1984.
- BARTHES (Roland), *L'Aventure sémiologique*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1985.
- BAYARD (Pierre), *Enquête sur Hamlet, Le Dialogue de sourds*, Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 2002.
- BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Folio /Essais », 1984.
- COMPAGON (Antoine), *Le Démon de la théorie*, Seuil, coll. « Littérature et Sens communs », Paris, 1998.
- COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, Seuil, coll. « Points /Essais », Paris, 1998.
- CERVONI (Jean), *L'Énonciation*, Presse Universitaire de France, coll. « Linguistique nouvelle », Paris, 1957.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Du Sens*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1970.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Du Sens II*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1970.
- GRIVEL (Charles), *La Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, coll. « Mouton », Paris, 1973.
- FOUCAULT (Michel), *Le Soucie de soi*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1984.
- HAMON (Philippe), *Texte et idéologie*, Presse Universitaire de France, coll. « Écriture », Paris, 1984.
- HAROCHE (Charles), *Les Langages du roman*, Français réunis, Paris, 1976.
- KANT, *Critique de la raison pure*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1980.

- KANT, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985.
  
- LINTVELT (Japp), *Essai de typologie narrative*, « Le Point de vue », Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1981.
  
- LUKACS (Georges), *La Théorie du roman*, Gonthier, Paris, 1971.
  
- RAVOUX RALLO (Elisabeth), *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993.
  
- RICHARD (Jean Pierre), *Littérature et Sensation*, Seuil, coll. « points », Paris, 1970.
  
- SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1948.
  
- TADIE (Jean-Yves), *La Critique littéraire au XXème siècle*, Pierre Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », Paris, 1987.
  
- THUMEREL (Fabrice), *La Critique littéraire*, Armand Colin, coll. « Cursus », Paris, 2004.

## **Sur Butor**

- ALBÉRÈS (R.-M.), *Butor*, Universitaire, coll. « Classique du XX<sup>e</sup> siècle », Paris, 1964.
  
- LALANDE (Bernard), *La Modification*, Hatier, coll. « Profil », Paris, 1972.
  
- LEIRIS (Michel), « *Le Réalisme mythologique de Michel Butor* », Compte rendu de La Modification in Critique N°129, février 1958, *La Modification* de Michel Butor, Minuit, Paris, 1957.

- SKIMAO et TEULON-NOUAILLES (Bernard), *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1988.

- VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), *Critique du roman La Modification de Michel Butor*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1995.

## **Sur la lecture, sur le roman**

- ARAGON (Louis), *Je N'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Skira, coll. « Dirigée par Albert Skira avec la collaboration de Gaëton Picon », Genève, 1969.

- BONOIR (Anna), *La Méthode des textes en pédagogie*, Presse universitaire de France, Paris, 1972.

- BELLENGER (Lionel), *Les Méthodes de lecture*, Presses Universitaires de France, Que sais-je ? Paris, 1978.

- BENTOLILA (Alain), CHEVALIER (Brigitte) et FALCOZ-VIGNE (Danièle), *La Lecture*, coll. « Théorie et pratique », Nathan, Paris, 1991.

- CHARLES (Michel), *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

- DALLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1977.

- DUFAYS (Jean-Louis), *Stéréotype et lecture*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », Liège, 1994.

- ECO (Umberto), *Lector in fabula, Le Rôle du lecteur*, Grasset, coll. « Livre de Poche/ Biblio/Essais », Paris, 1985.

- ESCARPIT (Robert), *L'Écrit et la communication*, Presses universitaires de France, coll. « Le Point de Connaissance / « Que-sais-je ? », Paris, 1993.

- FERRY (Luc), *L'Homme -Dieu ou le sens de la vie*, Grasset, coll. « Biblio Essai/ Le Livre de Poche », Paris, 1996.

- FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses*, Gallimard, coll. « Tel », 1992.
  
- FOUCAMBERT (Jean), *La Manière d'être lecteur*, Bibliothèque Richaudeau, Toulouse, 1994.
  
- FRAISSE (Emmanuel), MOURALIS (Bernard), *Questions générales de littérature*, Seuil, coll. « Points », Paris, 2001.
  
- GERVAIS (Bertrand), *À L'Écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 1993.
  
- GOLDENSTĪN (J.P.), *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 1985.
  
- GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1964.
  
- GOLDMANN (Lucien), *Le Dieu Caché*, Gallimard, coll. « Folio/Essai », Paris, 1997.
  
- ITALO (Calvino), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, coll. « Points », 2001.
  
- ISER (Wolfgang), *L'Acte de lecture*, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », Bruxelles, 1985.
  
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Trad. Franç., Gallimard, Paris, 1978.
  
- JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaire de France, coll. « Écriture », Paris, 1998.
  
- JOUVE (Vincent), *La Lecture*, Hachette, coll. « Contours Littéraires », Paris, 2001.
  
- LANE (Philippe), *La Périphérie du texte*, Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1992.
  
- LYON-CAEN (Judith), *La Lecture et la vie*, Taillandier, Paris, 2006.

- MAUREL (Anne), *La Critique*, Hachette, coll. « Conteurs Littéraire », Paris, 1994.
- MAGNY (Claude-Edmonde), *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1950.
- MILLY (Jean), *La Poétique des textes*, Nathan, coll. « Fac. Littéraire », 1992.
- MOURALIS(Bernard) FRAISSE (Emmanuel), *Questions générales de littérature*, Seuil, 2001.
- PAVEL (Thomas), *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1981.
- PICARD (Michel), *La Lecture comme jeu*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1986.
- PICARD (Michel), *Lire le temps*, Minuit, Paris, 1989.
- POSLANIEC (Christian), *Donner le Goût de lire*, Sorbier, Paris, 1990.
- PROUST (Marcel), *Sur la lecture*, Actes Sud, coll. « Essais Littéraires », 1988.
- PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le Lecteur*, GF Flammarion, coll. « Corpus/ Lettres », Paris, 2002.
- PIEGAY- GROS (Nathalie), *Le Roman*, GF Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », Paris, 2005.
- RAIMOND (Michel), *Le Roman*, Armand Colin, coll. « Cursus », Paris, 1989.
- REY (Pierre-Louis), *Le Roman*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », Paris, 1992.
- RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1967.
- RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1971.

- RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, Seuil, coll. « Points/Essai », Paris, 1990.
  
- ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1986.
  
- SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du Soupçon*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 1956.
  
- SINTOMER (Yves), *Où On est La Théorie Critique ?*, La Découverte, coll. « Sous la direction de Emmanuel Renault », Paris.
  
- TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1980.
  
- TROUVE (Alain), *Le Roman de la lecture*, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », (Belgique), 2004.

## **Ouvrages pratiques**

- ADAM, (Jean Michel), *Le Texte narratif: Précis d'analyse textuelle*, Nathan, Paris, 1985.
  
- COUPRIE (Alain) et GUILLO (Gisèle), *La Didactique du Français*, Nathan, Paris, coll. « Fac. Littérature », 1991.
  
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
  
- GERVAIS (Bertrand), *Récits et actions*, Longueuil Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.
  
- LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1975.
  
- LUKACS (Georges), *La Théorie du Roman*, Gallimard, Paris, 1989.



- PROPP (Vladimir), *La Morphologie du conte*, Seuil, coll. « Points », 1970.
- RAYMOND (Jean), *Pratique de la littérature, Roman/Poésie*, Seuil, Paris, 1978.

## Magazines et revues

- BEAUDOIN (Réjean), « *L'Impossible littérature populaire* », in *Liberté*, Vol.16, N°2, 1974.
- BOURDET (Denise), « *Michel Butor* », in *La Revue de Paris*, Novembre 1965.
- BROCHIER (Jean-Jacques), « *Alain-Robbe-Grillet, La Reprise du nouveau roman* », in *Magazine littéraire*, N° 402, Octobre, 2001.
- DEL LUNGO (Andrea), « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique* N°94, Seuil, 1993.
- CANTAUREL (Laurent) et VULPILLIÈRES (Thierry de) « *L'Émail des mots* », in *Le Quotidien de Paris*, 8 mars 1989.
- FRANCIS (Jacques), « Sur le dispositif énonciatif », in *Sémiotique*, N°10, Juin, 1996.
- GROS (Karine), « Deux textes littéraires : deux dimensions culturelles », in *Recherches Pédagogiques*, N°10, 2004.
- Magazine du livre, « *Robbe-Grillet sans masque* », in *Lire*, N° 299 Octobre 2002.

## Catalogues d'exposition

- DANIEL (Françoise), *Michel Butor et les artistes*, exposition du 9 décembre 2010 au 10 avril 2011, Musée des Beaux-arts de Brest, 2011.

- GERMAIN (Marie-Odile), et MINSSIEUX-CHAMONARD (Marie), *Michel Butor, l'écriture nomade*, exposition du 20 juin au 27 août 2006, Paris, BNF, 2006.
  
- JEANDIDIÈRE (Laurence), *Michel Butor à Nice*, exposition du 11 mars au 7 mai 2004, Bibliothèque Louis Nucéra, mélanges publiés à l'occasion de l'exposition : catalogue du fonds Michel Butor, Nice, Bibliothèque municipale à vocation régionale, 2004.
  
- « L'Écriture nomade/ Exposition », in [http://www.bnf.fr/documents/dp\\_butor.pdf](http://www.bnf.fr/documents/dp_butor.pdf).
  
- « Michel Butor et les artistes », *Exposition*, in [http://www.brest.fr/fileadmin/user\\_upload/Culture](http://www.brest.fr/fileadmin/user_upload/Culture).
  
- « Michel Butor, L'Écriture nomade », *Exposition*, in <http://chronique.bnf.fr/archives/septembre> 2006.
  
- SKIMAO (Christian), *Dix-millionième de seconde. Patrice Pouperon et Michel Butor*, exposition du 13 novembre au 31 décembre 1997, contient un entretien avec M. Butor, Nîmes, Artothèque-Sud, 1997.

## Entretiens variés et émissions

- *Entretien avec Philippe Sollers*, « Propos du joueur », in *Question de littérature*, Albin Michel, Filigrane, Paris, 1988.
  
- Entretiens avec Georges Charbonnier, France Culture, ORTF, janvier et février 1967.
  
- GOBENCEAUX (Nathanaël), « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *Cybergeo : European journal of Geography*, E-Topiques, mis en ligne le 12 Septembre 2007.

- <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00013070/michel-butor-a-propos-demobile.fr.html>.[http://www.larousse.fr/encyclopedie/ehm/Portrait\\_de\\_lartiste\\_en\\_jeune\\_chien/181690](http://www.larousse.fr/encyclopedie/ehm/Portrait_de_lartiste_en_jeune_chien/181690).
- « Lectures pour tous », 23 octobre 1957, RTF, itw de Pierre Dumayet à propos de *La Modification*, in <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00013072/michel-butor-a-propos-de-la-modification.fr.html>.
- « Lectures pour tous », 4 décembre 1957, RTF, M. Butor itwé avec Roger Vailland par Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet au sujet de *La Modification*, in <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00013076/michel-butor-et-roger-vailland.fr.html>.
- « Lectures pour tous », 7 mars 1962, RTF, itw de P. Dumayet à propos de *Mobile*, prod. Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, réal. Jean-Pierre Marchand, in <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00013070/michel-butor-a-propos-de-mobile.fr.html>.
- Le Passe Muraille, Journal Littéraire N° 38 Octobre 1998, « Entretien avec Michel Butor par Louis Kuffer. »
- Levi Strauss (Claude), *Apostrophes/ Entretien* - 04/05/1984 - 01h12min30s.<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB84051579/claude-levi-strauss.fr.html>
- MELANCON (Robert), « Entretien avec Michel Butor », *Etudes Françaises*, février 1975.
- Michel Butor, « L'Écriture nomade », Entretien : propos recueillis par Marie Odile Germain et Marie Minssieux- Chamonard, 20 juin – 27 août 2006.
- PEILLARD (Léonce), « Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor », *Livres de France*, N° 6, juin-juillet 1963.

- PITTELOUD (Anne), « Michel Butor, Planète Mobile », Samedi 16 Septembre 2006.
- Propos recueillis par Jean- Louis Tallon 4 Décembre 2001-Bibliothèque Municipale de Lyon, La Part Dieu.

## Dictionnaires

- BORMANS (Christophe) ET TAFANELI (Charles), *Dictionnaire des grands auteurs de la littérature et des sciences humaines*, Jeunes éditions, coll. « Principes », 2000.
- *Dictionnaire de didactique des langues*, GALISSON R. et COSTE D., Hachette, Paris, 1976.
- *Dictionnaire de L'Académie Française*, 6<sup>ème</sup> Edition, Paris, 1832.
- *Le Dictionnaire des Synonymes 30 000 mots*, Maxi-Livre/BRODARD et TAUPIN, coll. « Histoire d'Encre », 2005.
- *Le Petit Larousse*, Paris, 1996.
- *Le Micro Robert*, Paris, 1998.
- NORBERT (Sillamy), *Dictionnaire de la psychologie*, Larousse, coll. « Les Dictionnaire de L'Homme du XX<sup>e</sup> siècle. », Paris, 1967.

## Dictionnaires en ligne

- butorweb-g -*Dictionnaire Butor*, in [henri.desoubeaux.pagesperso-orange.fr/butorweb-g.html](http://henri.desoubeaux.pagesperso-orange.fr/butorweb-g.html)
- *Dictionnaire biographique de Canada en ligne*, in <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f>.
- *Dictionnaire en ligne*, <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/epopee>.

- [http://www.dicocitations.com/auteur/774/Michel\\_Butor.php](http://www.dicocitations.com/auteur/774/Michel_Butor.php).

- <http://www.larousse.fr>

- <http://www.lexilogos.com>

- <http://www.le-dictionnaire.com>

## Autres

- BOILLOT (Hervé), *25 Mots clés de la philosophie*, Maxi-Livre/BRODARD et TAUPIN, coll. « Mots-clés/Connaissance/Maxi Poche », 2005.

## Articles, Vidéos et références électroniques

- « Alexander Calder », *in* <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-calder>.

- ALLEMAND (Roger-Michel), « Lettres de Michel Butor sur le thème de l'exil, suivies de trois acrostiches inédits », *in* @analyses [En ligne], Propos d'écrivains, Michel Butor, mis à jour le : 11/02/2008, URL, *in* <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=889>.

- BENTOLILA (Alain), « Former des lecteurs polyvalents », *Lecture*, ADAPT/SNES, Paris, 1990.

- BETTINI (Sergio), « Mythe et réalité de Venise », Traduit de l'italien par Patricia Farazzi, *in* <http://www.lyber-eclat.net>.

- « Biographie de Jackson Pollock », *in* <http://www.moreeuw.com/histoire-art/jackson-pollock.htm>.

- Borm (Jan), « Clore un récit de voyage », *in* <http://ebc.perso.worldonline.fr/ebc102.html>

- CHABANNE (Jean-Charles), « Parler, lire, écrire dans la classe de littérature : l'activité de l'élève, le travail de l'enseignant, la place de l'œuvre », 7èmes Rencontres des recherches en Didactiques de la littérature », IUFM de Montpellier, 6 au 8 avril, 2006.
  
- COSTE (Didier) « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », in *Poétique*, N° 43, septembre 1980.
  
- COMPAGNON (Antoine), « Approche formalistes des genres », in *La Recherche en Littérature : La Notion du genre*, FABULA, in <http://www.fabula.org/compagnon/genre9.php>.
  
- De BROCHE (Claire), « Expliquer et comprendre chez Theodor W. Adorno », in [http://socio.ens-lyon.fr/agregation/expcomp/expcomp\\_fiche\\_adorno.php](http://socio.ens-lyon.fr/agregation/expcomp/expcomp_fiche_adorno.php).
  
- DESOUBEAUX (Henri), « Petite introduction à une lecture de *Gyroscope* de Michel Butor », in @analyses [En ligne], Articles courants, XXe siècle, mis à jour le : 26/10/2009, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1235>.
  
- DERAMAIX (Patrice), « Structuralisme génétique et littérature Lucien Goldmann, critique et sociologue », in <http://membres.multimania.fr/patderam/gold2.htm>.
  
- ESCOLA (Marc), « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette », in [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_relations\\_transtextuelles\\_selon\\_G\\_Genette](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette).
  
- « Enéide », in [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89n%C3%A9ide#Chant\\_VI](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89n%C3%A9ide#Chant_VI).
  
- FEITELSON (Dina), « Apprendre à lire », *L'Enseignement de la lecture*, Presses de l'UNESCO, Paris, 1992.
  
- « Formalisme russe », in [http://fr.wikipedea.org/wiki/Formalisme\\_russe](http://fr.wikipedea.org/wiki/Formalisme_russe).
  
- GERVAIS (Bernard), « *Lecture de récits et compréhension de l'action* », in Département d'études littéraires UQAM.
  
- Gontard (Marc), « Le Roman Français postmoderne une écriture turbulente », in [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le\\_Roman\\_postmoderne.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf).

- Guillemette (Lucie) et Lévesque (Cynthia), « Gérard Genette : Narratologie.» *in* <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.
- « Graal », *in* <http://fr.wikipedia.org/wiki/Graal>.
- HOPKINS (John), « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], N°12 Récit et Éthique | 2005, mis en ligne le 20 avril 2005. URL, *in* <http://narratologie.revues.org/37>.
  - « Histoire de... la poésie », France Culture, série de vingt émissions proposée par Michel Butor, réal. Gilles Davidas, enregistré en mai 2005 et diffusé en semaine du 29 août au 23 septembre 2005, 13h30-13h50.
  - « Hors champs », France Culture, Laure Adler s'entretient avec Michel Butor, émission enregistrée le 10 novembre 2009, réal. Brigitte Bouvier, 11 janvier 2010, 22h15-23h00.
- « Igor Fiodorovitch Stravinski », *in* [http://fr.wikipedia.org/wiki/Igor\\_Stravinski](http://fr.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinski).
- « Les Liens du monde », *in* <http://leslignesdumonde.wordpress.com/tag/michel-butor>.
- « La Mise en abyme », *in* [http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise\\_en\\_abyme](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme).
- « Le Saint Marc, L'évangéliste », *in* <http://fr.wikipedia.org/wiki/Marc>.
- « Le carnet de route », *in* [http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnet\\_de\\_voyage](http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnet_de_voyage).
- « Mme. De Staël », *in* [http://fr.wikipedia.org/wiki/Germaine\\_de\\_Sta%C3%ABl](http://fr.wikipedia.org/wiki/Germaine_de_Sta%C3%ABl).
- MARTEL (Françoise), « La Méthode descriptive : son fondement théorique » *in* *Recherche en soins infirmerie*, N°15-Décembre 1988.
  - « Marco Polo », *in* <http://marcopolo.mooldoo.com/?f=Life>.
  - « Michel Butor », *in* [www.crdp.ac-lyon.fr/IMG/pdf/Livret.pdf](http://www.crdp.ac-lyon.fr/IMG/pdf/Livret.pdf).

- « Michel Butor », in <http://ladifference.fr/+butor+.html?index=1&titre=B>.
  
- « Michel Butor / *Mobile* », Vidéo, in <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00013070/michel-butor-a-propos-de-mobile.fr.html>.
  
- « Michel Butor et *La Modification* », Vidéo, in <http://boutique.ina.fr/edu/francais-litterature/2nd/I00013072/michel-butor-a-propos-de-la-modification.fr.html>.
  
- « Michel Butor / Une partition Littéraire », in [http://remue.net/cont/Butor\\_musique.html](http://remue.net/cont/Butor_musique.html).
  
- « Narratologie », in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Narratologie>.
  
- « Narratologie, Genette », in <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.
  
- PITTELOUD (Anne), « Michel Butor, Planète Mobile », Samedi 16 Septembre 2006.
  
- PRINCE (Gerald), « Narratologie classique et narratologie post-classique », in <http://www.voix-poetica.org/t/articles/prince.html>.
  
- PRUD'HOMME (Johanne) et GUILBERT (Nelson) « La littérature et signifianges », in <http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite-et-signifiance.asp>.
  
- PRUD'HOMME (Johanne) et GUILBERT (Nelson), « La Littéarité et la signifiance », dans Louis Hébert, *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, in <http://www.signosemio.com>.
  
- « Récit de voyage-Article/Encyclopédie Larousse », in <http://www.larousse.fr/encyclopédie/litterature>.
  
- « Récit de voyage », in <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/communic/voyage.htm>.



- « Récit de voyage », *in* <http://www.cafe.edu/genres/n-voyage.html>.
- « Récit de voyage », *in* [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit\\_de\\_voyage](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage)
- « Rencontre-débat : " Écrire sur l’Egypte " avec Michel Butor » *in* <http://www.cfcc-eg.org/spip.php?article1512>.
- « Théorie Critique », *in* [http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie\\_critique](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_critique).
- « Théorie de la littérature », *in* <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>.
- « Théorie de la réception de la lecture selon l’École de Constance », [http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ories\\_de\\_la\\_r%C3%A9ception\\_et\\_de\\_la\\_lecture\\_selon\\_l'%C3%A9cole\\_de\\_Constance](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ories_de_la_r%C3%A9ception_et_de_la_lecture_selon_l'%C3%A9cole_de_Constance) .
- « Une Géographie de Michel Butor », *in* <http://www.cultureaconfine.org/web/>.
- « Venise au XIXe siècle.», *in* [http://www.fabula.org/actualites/colloque-venise-au-xixe-siecle\\_9756.php](http://www.fabula.org/actualites/colloque-venise-au-xixe-siecle_9756.php).
- « Venise : présentation de la ville », *in* <http://www.touristie.com/italie/Venise-presentation-ville-98>.
- Wagner (Frank), « Les Hypertextes en question : (Notes sur les implications théoriques de l’hypertextualité) », *in* *Etudes Littérature*, Volume 34, N° 1-2, hiver 2002.

## **Recherches et travaux universitaires**

- BIROUK (Nadia), *Les Enjeux de l’incipit romanesque*, Mémoire de Licence, Université Ibn Zohr, Agadir, 1997.

- BIROUK (Nadia), *La Représentation de la lecture et du lecteur dans trois romans de Butor*, Mémoire de D.E.A., Université de Toulouse II Le Mirail, France, 2003-2004, Sous la direction de Didier Alexandre.

- DARCEL FACHOUTH (Marie-Claude), *L'Influence de la formation de Michel Butor sur sa création*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Christian Robin, Université de Nantes, 1995.

- JNOUB (Sonia), *La Découverte de soi dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Jacques Poirier, Université de Dijon, 2006.

- MSALI (Mohammed), *Thèmes et structures des 'Génies du lieu' de Michel Butor : étude sémiologique*, Thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jean-Charles Gateau, Université de Grenoble III, 1991.

## **C.D.ROM Et liens Internet**

- CD Encarta 2005, 1993-2004-Microsoft, Butor. Collection Microsoft ® Encarta ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation, C.D.

- *Encyclopaedia Universalis, BUTOR*, France, C.D., 1997.

- HASSELMAN (Dominique), « Une partition littéraire, Traversée du livre Description de San Marco de Michel Butor », Gallimard, 1963, in <http://remue.net/cont/butor.html>.

- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_de\\_l'artiste\\_en\\_jeune\\_homme](http://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_l'artiste_en_jeune_homme).

- [http://www.larousse.fr/encyclopedie/ehm/Portrait\\_de\\_l'artiste\\_en\\_jeune\\_chien/181690](http://www.larousse.fr/encyclopedie/ehm/Portrait_de_l'artiste_en_jeune_chien/181690).

- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Butor](http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Butor).

- <http://philosophies.tv/spip.php?article331>.

- <http://antoinespire.com/Michel-Butor>.

- Le Site personnel de Michel Butor : <http://michel.butor.pagesperso-orange.fr/>.

## Ouvrages plus récents

- AWARD (Aziz), Thèse éditée, *L'Immeuble parisien dans Pot-Bouille d'Emile Zola et dans Passage de Milan de Michel Butor*, Edilivre, coll. « Sciences Humaines/Politiques », Paris, 2011.

- BIROUK (Nadia), *La Lecture Littéraire Le Cas de Michel Butor*, Edilivre, coll. « Classique », Paris, 2011.

- BIROUK (Nadia), *L'Espace dans les œuvres butoriennes*, Edilivre, coll. « Classique », Paris, 2011.

- BOULANGER (Françoise), *À La Découverte de la lecture*, Sciences Humaines, coll. « Les dossiers de l'éducation », 2010.

- BOURET (Rachel) et GERVAIS(Bertrand), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Presses de l'université du Québec, 2007.

- DEHAENE (Stanislas), *Les Neurones de la lecture*, Odile Jacob, 2007.

- GILLE (Philippe) et PIAT (Julien), *La Langue Littéraire Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, Sous la direction de Philippe Gille et Julien Piat, 2009.

- JEANNEROD (Marc), *La Fabrique des idées*, Odile Jacob, 2011.

- SIMARD (Claude), SORIN (Noëlle), FISHER (Carole), FALARDEAU (Érick), *La Didactique du français : Les Voies actuelles de la recherche*, Pul, Formation et profession, Janvier 2007.

# **ANNEXE**

# **THÈSE/UNIVERSITÉ RENNES II**

*Sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne pour obtenir le titre*  
de :

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES II**

**Mention : LITTÉRATURE FRANÇAISE**

**École Doctorale**

**Sciences Humaines et Sociales**

**Sous la direction de M. Marc Gontard**

**Et sous la codirection de M. Ahmed Raqbi**

## **LES REPRÉSENTATIONS DU LECTEUR RÉEL DANS QUELQUES RÉCITS DE VOYAGE DE MICHEL BUTOR**

**THE REPRESENTATIONS OF THE REAL READER IN SOME  
MICHEL BUTOR'S TRAVEL STORIES**

**Présentée par : Mme.**

**NADIA BIROUK**

Préparée à L'Équipe d'Accueil :  
(Unité de recherche EA) 3207 PREFICS  
(Plurilinguismes, Représentations,  
Expressions Francophone-Information,  
Communication, Sociolinguistique)

## **Thèse soutenue devant le jury composé de :**

**M. Marc GONTARD**

Professeur, Université Rennes II,  
*Directeur de thèse*

**M. Ahmed RAQBI**

Professeur, Université Ibn Zohr, Maroc,  
*Codirecteur de thèse*

**M. Bruno Blanckeman**

Professeur, Université Paris III

**M. Franck Wagner**

Maître de conférences, Université Rennes II

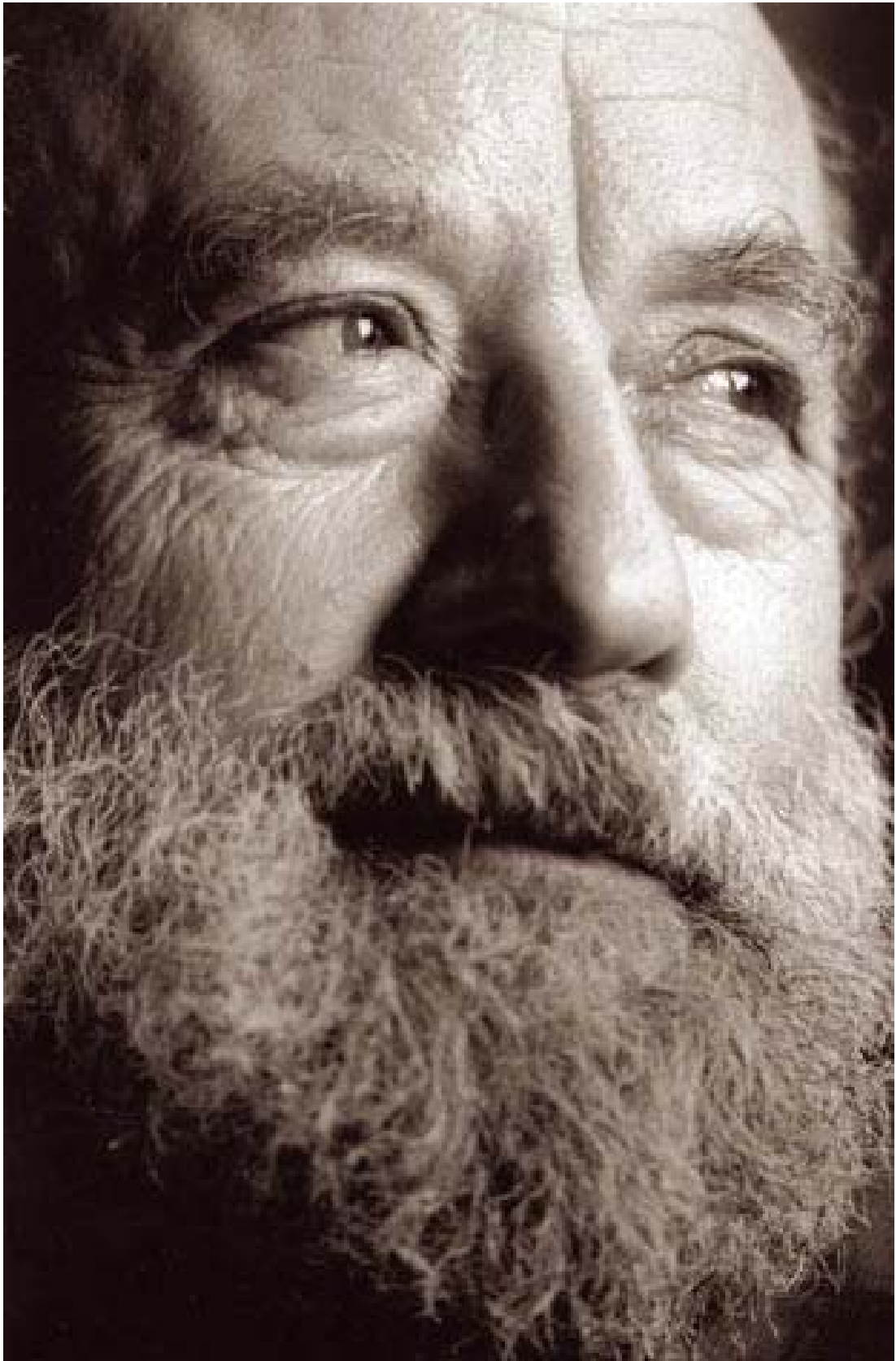
© **Janvier 2011**

### **RÉSUMÉ : LES REPRÉSENTATIONS DU LECTEUR RÉEL DANS QUELQUES RÉCITS DE VOYAGE DE MICHEL BUTOR**

Le lecteur joue un grand rôle dans la production et dans l'élaboration du sens. En effet, dès le premier contact avec un énoncé littéraire, le lecteur réel est engagé dans une « communication interactionnelle » avec l'auteur réel, surtout lorsqu'il s'agit de saisir le sens d'un récit « déroutant ». Pourtant, nous ne pouvons pas toujours préciser les types de lecteurs réels et leur capacité dans l'activation de l'acte de lecture qui doit être productif. La thèse essaye de mettre en lumière les particularités de la lecture littéraire et la difficulté d'approcher un énoncé littéraire, qui demeure un défi et une contrainte au vu de sa spécificité. Nous avons tenté de déterminer à l'aide d'exemples précis empruntés à Michel Butor, l'activité du lecteur réel que nous sommes, car ils présentent un outil intéressant pour approcher la question de la lecture chez Michel Butor, dans la mesure où ils illustrent le parcours d'une écriture « de voyage » qui va jusqu'à la mise en question du genre (Récit de voyage). Bref, il s'est avéré que la

réception d'un texte est liée à nos choix les plus intimes, à nos partis pris, à nos sentiments et à nos pulsions...

**Mots clés : Lecteur réel - Lecture littéraire- Texte du lecteur- Michel Butor- Nouvelles formes littéraires- Réception du texte- Récit de voyage- Collage- Mise en abyme.**



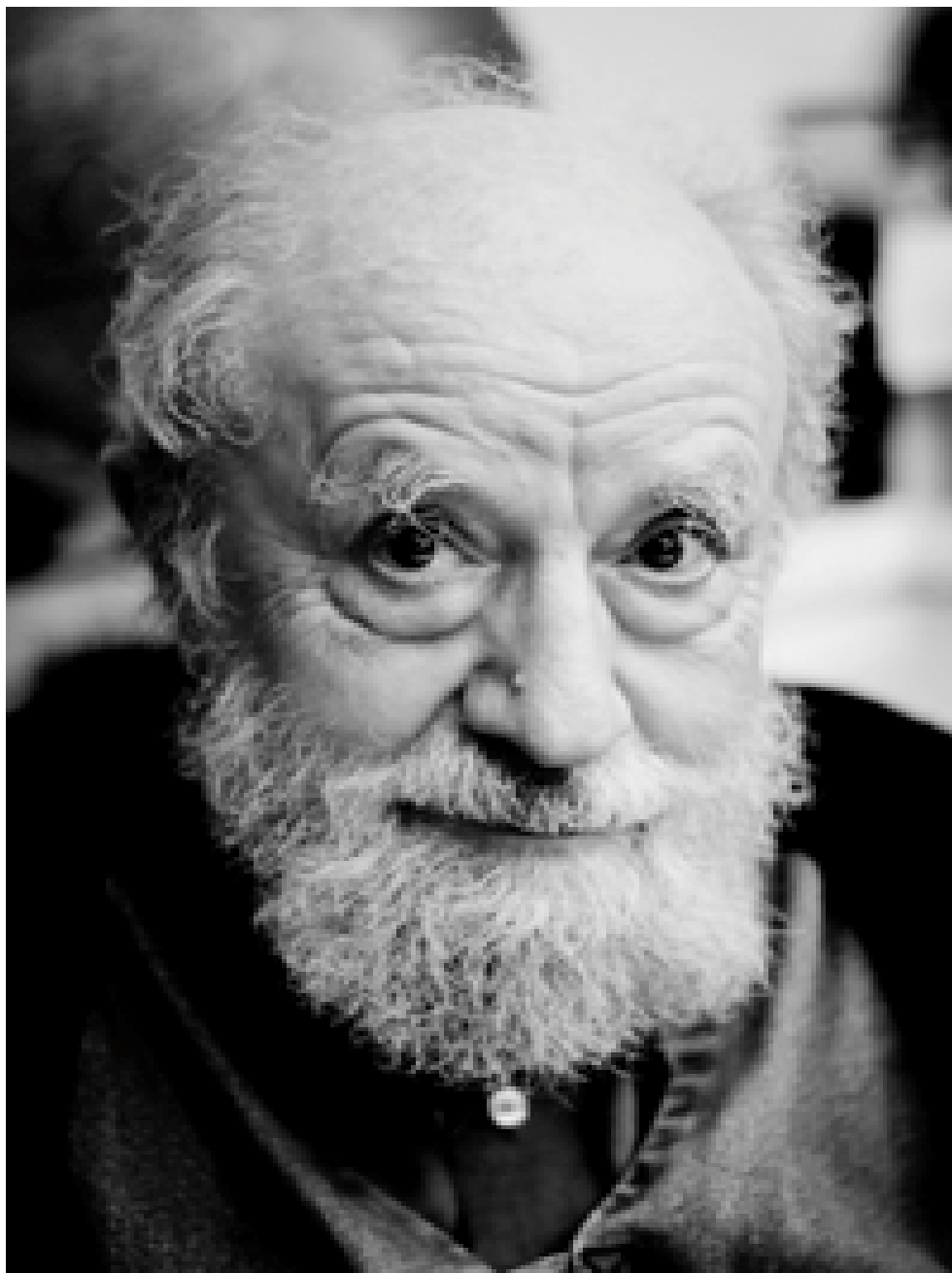
**Michel Butor**



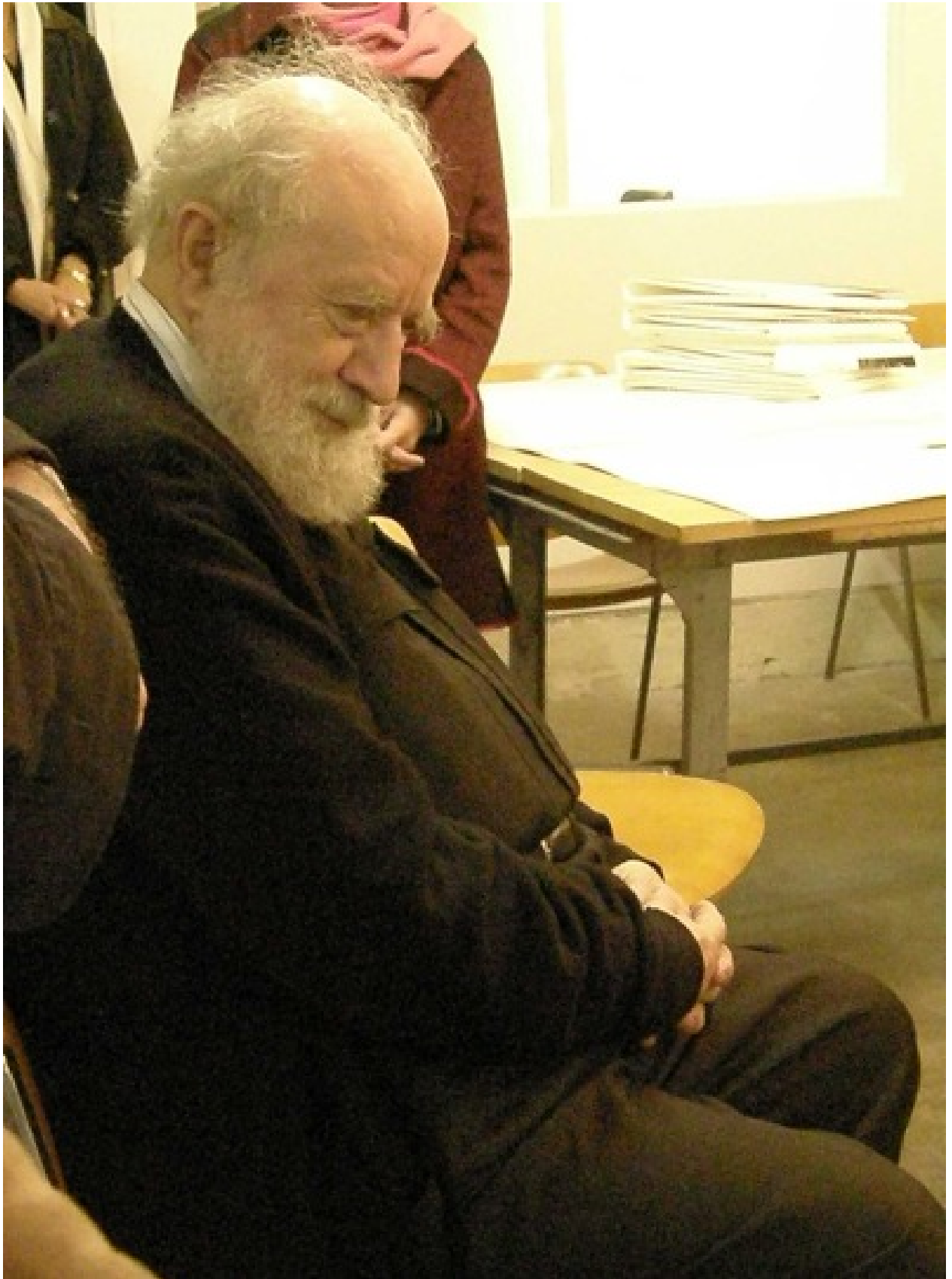
## **SUMMARY: THE REPRESENTATIONS OF THE REAL READER IN SOME MICHEL BUTOR'S TRAVEL STORIES**

The reader plays a tremendous role in the production and elaboration of meaning. Indeed, once facing a literary statement, the real reader becomes is committed (hired) with the real writer in a give-and-take relation, especially when it is a question of to seize the meaning of a «puzzling» text. Nevertheless, we cannot always advance the types of the real readers, nor can we determine their reading strategies and the related productivity. Actually, to clarify the nature and the task of the real reader is a complex work. The thesis tries to bring to light the peculiarities of the literary reading and the difficulty of approaching a literary statement. Such a reading remains, in fact, due to its particularity, a challenge and a constraint. We have tried to determine by means of precise examples Borrowed (Taken) from Michel Butor, the activity in which the real reader, whom we are, is engaged, because they present an interesting tool to approach the question of the reading at Michel Butor, as far as they illustrate the route (course) of a writing " with journey " which goes to the questioning of the kind (Travel story). In brief, it has turned out that the reception of a text is bound (connected) to our most intimate choices, to our taken parts, to our feelings and to our drives...

**Key words: Real Reader- Literary Reading- Text of the Reader- Michel Butor- New Literary forms- Reception of a text- Travel story- Collage (Sticking) - Put there abysm.**



**Michel Butor**



**Michel Butor**

## **L'Espace dans les œuvres butoriennes**

**Mme. Nadia Birouk**

Avec Michel Butor, l'espace prend d'autres significations et pousse le lecteur à repenser la réalité et ses incarnations. Il ne s'agit plus d'une fiction qui nous rassure, mais d'une mise en scène d'un actant agissant, puissant, qui modifie et refait les choses et les êtres. Les œuvres butoriennes sont une rénovation de l'espace et de ses connotations. En effet, nous ne pouvons parler de l'espace et de ses significations en littérature, sans nous référer à Michel Butor. Dans cette intervention, nous essaierons de montrer le poids et la puissance de l'espace dans quelques ouvrages butoriens : *Passage de Milan*, *La Modification*, *L'Emploi du temps*, *Degrés*, *Description de San Marco*, *6 810 000 litres d'eau par seconde* et *Portrait de l'artiste en jeune singe*.

### **• Passage de Milan**

Dans *Passage de Milan*, nous assistons à un événement féérique auquel les habitants d'un immeuble sont conviés. Le lecteur est projeté dans le vif du sujet, et mis dans l'incapacité d'échapper à cette atmosphère de fête. Il est obligé de se mêler aux invités et d'écouter leurs interminables conversations. L'exemple suivant en fournit une illustration :

- *Ah, ne faites pas l'innocente ; je suis sûre que vous savez mieux que moi de qui, de quoi je veux parler.*
- *Je ne vois rien, je vous assure ; pourtant il est à l'âge...*
- *Et ne vous a-t-il pas semblé un peu pâle ?*
- *Eh oui, mauvaise mine, il aurait besoin de vacances.*
- *Voyons, Charlotte, à vous entendre on croirait toujours que nous laissons ce garçon mourir de faim, alors qu'il faut le supplier pour l'avoir à dîner une pauvre fois par semaine.*<sup>753</sup>

La lecture devient une manière d'alimenter l'activité fictionnalisante du lecteur qui doit participer à l'événement et en vivre ses moindres vicissitudes. Nous ne sommes

---

<sup>753</sup>. BUTOR (Michel), *Passage de Milan*, Minuit, coll. « Points », 1984, p. 23.

plus des lecteurs oisifs et passifs, mais des personnages qui font l'action, des observateurs qui doivent poursuivre les interactions conversationnelles entre les invités, tout en essayant de comprendre l'essence d'une communication qui arrive à s'épanouir dans la foule. Dans ce cas, cet espace féérique clos et limité permet un excès verbal illimité, et met en scène un système conversationnel qui dévoile les pensées et les points de vue de chaque locuteur. Le lecteur réel adhère, malgré lui, à cette communication implicite et doit, vers la fin de son acte de lecture, dire son dernier mot. D'emblée, le titre de l'œuvre met en valeur un passage. Le texte de l'espace féérique est clôturé et constitue un véritable passage communicatif qui regroupe, pour la première fois, les habitants d'un immeuble en dévoilant leurs pensées et leurs soucis. Ainsi, l'espace devient un alibi pour participer à l'élaboration et à la construction du sens. Le lecteur ne peut que noter les idées des intervenants, commenter leurs façons d'argumenter tout en essayant de déchiffrer le message d'un texte qui semble mettre en relief un endroit féérique, nébuleux, qui devient un réseau de communication symbolique et intense. Ce système nous rappelle que la réalité n'obéit à aucune organisation et que la littérature, lorsqu'elle essaie de la représenter, tourne automatiquement le lecteur en dérision. Il ne s'agit plus de lire un récit classique, mais un récit fragmentaire qui reconstruit, façonne la réalité et l'espace. En outre, chacun de nous est censé vivre le texte, se référer à son propre imaginaire et reproduire sa nouvelle réalité à travers une fiction qui n'est pas la nôtre. Cela veut dire que l'espace dans ce roman devient l'occasion de mener son propre système conversationnel et de repenser son existence, voire son acte de lecture.

• **La Modification**

Dans *La Modification*, le lecteur réel débarque à l'improviste dans un compartiment de train. Dès les premières lignes, il est impliqué par un vouvoiement écorché, et, la valise à la main, est amené à faire un voyage pour régler une affaire de cœur. Encore une fois, l'espace occupe une place prépondérante dans la production du sens au sein de cette œuvre. Le lecteur réel s'identifie à Léon Delmont, le personnage principal de ce roman ; il est obligé de vivre son monologue intérieur, ses retours en arrière, sa situation de voyageur, de médiateur qui commente et observe les autres passagers. Il ne peut échapper à une narration qui alimente son imaginaire et met en scène son propre trajet et ses propres aventures. Dès l'incipit de l'œuvre, le lecteur réel est culpabilisé, mené par le bout du nez, forcé de prendre le train de Paris pour aller à Rome :

*Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords.*<sup>754</sup>

L'espace est ici clos et mobile à la fois, mais c'est un compartiment de train qui s'ouvre sur d'autres espaces fictifs et imaginaires dans le récit, qui renvoient à d'autres espaces que le lecteur réel peut s'approprier à partir de sa lecture de ce roman. Léon Delmont a pris le train pour voir sa maîtresse Cécile. L'idée était de quitter son épouse et ses enfants pour refaire sa vie avec une autre femme. Durant ce trajet, il va se rendre compte que Cécile, loin de Rome, perd son charme et son éclat, qu'il est fou amoureux de cette Rome antique et mystérieuse. L'espace n'est plus un simple endroit ou un ornement statique, mais un refuge, un bonheur, une existence et une retrouvaille. Le lecteur réel ne peut comprendre cette adoration charnelle liée à Rome, mais à la fin du trajet, Léon Delmont décide de garder sa femme et ses enfants, car ce voyage lui a permis d'éclairer les choses et de mettre un peu d'ordre dans ses idées. Ainsi, *La*

---

<sup>754</sup>. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1990, p. 7.

*Modification* nous montre à quel point une ville comme Rome peut modifier la vie d'un homme qui vit à Paris. Mais le lecteur réel doit garder sa distance et élaborer une autre histoire où ces deux villes seront mises à l'écart.

• **L'Emploi du temps**

Dans *L'Emploi du temps*, l'espace devient une souffrance mortelle, une obsession malade. Depuis les phrases seuils de ce roman, Jacques Revel trace sa misère une fois à Bleston. Ce lieu a cerné cet homme, qui devient incapable de raisonner, de penser, d'aimer sans associer Bleston à sa vie, à ses sensations, ce qui va bouleverser ses décisions et ses projets. L'espace de *L'Emploi du temps* incarne cette crise psychique d'un étranger mis à l'écart. Jacques Revel a du mal à communiquer dans une langue étrangère, il ne peut s'adapter à une ville qui brouille ses pensées. Il a besoin d'une carte pour repérer son chemin et ne peut faire un pas sans se référer à ce document. Dans une crise de colère, il va brûler le plan de Bleston, car en son for intérieur, il espérait se débarrasser de cet espace étouffant, mais il le retrouve dans l'écriture et dans la réécriture de son journal intime. Malgré ces écrits intenses pour se libérer de la pression de Bleston, il ne fait que cristalliser ses idées et sa haine en les concrétisant par écrit. À notre tour, nous nous trouvons face à un personnage paranoïaque qui ne peut coucher sur papier son quotidien. Nous suivons son acte d'écriture dans toutes ses étapes pour découvrir que Jacques Revel a oublié un événement, a supprimé un fait, a réécrit ou modifié un détail, comme c'est le cas dans cet exemple :

*Pendant que j'écrivais hier, ce qui se détachait sur le fond confus et obscur de notre année entière, Bleston, ce qui conditionnait mes phrases, ce qu'il serait donc nécessaire d'interroger pour les éclaircir, c'était cette région du mois d'août pendant laquelle j'avais écrit les pages que je venais de lire, et les régions plus anciennes qu'elles concernaient, fragments d'avril, janvier, et juin, et grâce à ce dernier, un fragment de novembre, donc toute une série de*

*bandes plus ou moins claires séparées par de larges zones d'ombre.*<sup>755</sup>

Le texte romanesque en lui-même devient une zone de travail, un espace qu'on doit meubler, déménager, reconstruire pour pouvoir le comprendre. Le texte butorien se transforme en un lieu de rencontre entre le lecteur et l'auteur réels ; et si *L'Emploi du temps* est un texte inachevé ou en perpétuelle mutation, c'est que Jacques Revel est incapable de se concentrer pour décrire son entourage ou pour le comprendre. Exactement comme le lecteur qui se trouve enlisé dans une histoire d'espace et qui doit à chaque moment réorganiser ou compléter un événement en relation avec son déroulement, avec le temps et le lieu de sa production. Le lecteur réel sent, lui aussi, cette pression infernale d'un espace détesté et active son imagination pour se référer à d'autres espaces possibles, s'il a vécu la même situation. En effet, si le lecteur n'a pas vécu un jour cette pression spatiale, il n'a qu'à reproduire un autre énoncé où le personnage a pu surmonter sa crise et vivre sa vie normalement. À vrai dire, l'espace dans *La Modification* et dans *L'Emploi du temps* contrôle le personnage et ses actes. Léon Delmont et Jacques Revel deviennent des marionnettes sans force, livrées à un espace puissant et agissant, qui modifie leur existence et change leur vie. De là, l'espace possède ce pouvoir fatal d'intervenir et de déranger l'ordre des choses et des êtres.

• Degrés

*Degrés* est le dernier roman de Michel Butor. L'ouvrage met en relief un espace clos et relatif. Un espace clos, puisqu'il s'agit d'une classe où se déroule une leçon. Un espace relatif, parce que le déroulement de l'action suit un système interactif professeur/élève ou élève/professeur. Cette interaction s'ouvre sur d'autres espaces fictifs illustrés par l'objet de la leçon, qui varie selon les séances et qui donne à cet

---

<sup>755</sup>. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. « Double », Paris, 1995, p. 385.



espace clos un autre élan et une autre dimension. *Degrés* est un texte raconté trois fois par trois narrateurs différents ayant un lien de parenté. Dans chaque version, l'espace central, qui est la classe, revient pour être approché selon d'autres points de vue narratifs. Dans *Degrés*, l'espace est concentrique, puisqu'il regroupe à chaque fois les mêmes éléments narratifs pour les représenter autrement. Cet espace concentrique<sup>756</sup>, relatif et clos renvoie en même temps à la nature du texte butorien qui fait l'objet d'un lieu de rencontre entre le lecteur et l'auteur réels afin de mener une communication implicite, mais interactive dans la mesure où Butor cherche à faire réécrire son livre par un lecteur capable d'inventer une quatrième version de *Degrés*. À vrai dire, l'énoncé, avec ses différentes versions, pousse le destinataire à reproduire un second texte différent et à participer à la construction du sens. Butor défie ses lecteurs et leur prouve cette capacité de reproduire les mêmes événements ou de reconstruire le même espace. La classe comme endroit qui peut apparaître pour certains un lieu banal, devient un prétexte pour écrire trois versions romanesques aussi parfaites et aussi intéressantes les unes que les autres. En effet, la classe, en elle-même, est une source inépuisable de sens qui nourrit l'imaginaire du lecteur réel. Ce dernier voyage à travers son activité fictionnalisante dans d'autres espaces fictifs ou réels qui a vécu. Surtout lorsqu'il s'agit du rapport professeur/élève qui peut faire remonter le lecteur dans le temps et dans l'espace où il a été élève, ou celui, où il est devenu professeur, surtout s'il exerce ce métier, comme c'est le cas dans cet exemple :

*Vous avez au programme le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'année dernière, en troisième, vous avez étudié ce qui s'est passé depuis le début de la Révolution française, jusqu'à la fin de la première guerre mondiale ; par conséquent au lieu de suivre le cours du temps, comme vous l'aviez fait depuis la sixième, vous allez remonter en arrière, revenir deux siècles plus tôt. Il est donc nécessaire de vous remettre en mémoire brièvement ce que vous aviez appris il y a deux ans et plus, les grands bouleversements auxquels l'Europe venait d'assister...*<sup>757</sup>

---

<sup>756</sup>. <http://www.oboulo.com/espace-degres-michel-butor-101902.html>.

<sup>757</sup>. BUTOR (Michel), *Degrés*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1978, p. 14.

Ainsi le lecteur réel doit se mettre dans la peau du personnage, s'approprier un espace qui n'est pas le sien ou le vivre à travers son activité fonctionnaliste, pour pouvoir comprendre l'interaction à l'œuvre dans le texte. Elève ou professeur, il est obligé d'assumer son acte de lecture et de suivre la leçon jusqu'au bout. Le lecteur réel est désormais mis en question, interrogé, contrôlé, surveillé... Butor semble se réjouir de ce système interactif et conversationnel, lui qui a été professeur de philosophie durant plusieurs années.

• **Description de San Marco**

Après avoir écrit quatre romans, Butor trouve que la forme romanesque est saturée et qu'elle ne peut plus représenter la réalité, ce qui va le pousser à créer d'autres formes littéraires méconnues, mais rénovatrices et intéressantes, dans la mesure où elles travaillent sur l'espace et lui procurent un nouveau sens. *Description de San Marco* à titre d'exemple, met en scène la Place San Marco à Venise en Italie. Il s'agit d'un espace protagoniste qui fait l'événement et qui transforme les personnages en un simple objet décoratif. Ils ne sont là que pour meubler l'espace, ils se résument dans des interjections sans valeur qui montrent l'effet et le poids de la Place San Marco. Le texte débute d'ailleurs par les impressions de personnes sans nom, sans existence, minimisées et tournées en dérision :

***- La gondola<sup>758</sup>, gondola! - Oh! - Grazie! - Il faut absolument que je porte un très joli cadeau de Venise; (...) Mais oui, c'est lui! C'est bien lui! Décidément on rencontre tout le monde ici! - Garçon! Garçon! (...) Un peu de glace s'il vous plaît! Et vous, où êtes-vous logés? Vous n'avez pas eu trop de difficulté.<sup>759</sup>***

Le lecteur réel est enveloppé par les voix des visiteurs du lieu San Marco, obligé de se procurer une place parmi eux et d'imaginer leur présence :

---

<sup>758</sup>. *Gondola* en italien est une barque de couleur noire à une rame utilisée dans la ville de Venise en Italie.

<sup>759</sup>. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Gallimard, coll. « nrf », 1963, p. 10.

*Les gens sous les arcades, les gens qui regardaient les vitrines, qui se retournent, hésitent, s'interrogent, qui reviennent, passent de l'ombre au soleil à l'ombre au soleil à l'ombre ; les pantalons clairs des hommes, les robes fraîches des femmes, les lunettes noires ou bleues, rondes, rectangulaires...*<sup>760</sup>

Butor divise déjà son énoncé au niveau typographique en deux textes visiblement différents : le premier généralement en italique, représentant les impressions interminables des visiteurs. Le second est ordinaire, plus intense, décrivant en détails la place et son entourage. Le lecteur réel est obligé de vivre cette description qui fait l'événement et de suivre le moindre mouvement d'un narrateur, qui transmet avec précision les moindres détails d'un édifice aussi éblouissant et aussi archaïque. La description accapare le texte et nous oblige à suivre un guide invisible, tout au long de notre lecture. Le guide nous décrit à tour de rôle la foule, le monument et ses alentours. Il nous donne des explications, des informations. Nous ne pouvons qu'activer notre imagination ou vivre une visite inattendue d'un édifice dans toutes ses particularités, comme c'est le cas dans cet exemple :

*Certaines de ces colonnes sont utilisées à des fins architectoniques<sup>761</sup>, mais la plupart sont volontairement non fonctionnelles. Ces pierres admirables qui servaient à soutenir les édifices auxquels elles appartenaient, on montre bien qu'ici on n'en a pas besoin, qu'elles sont un luxe, on veut faire savoir que l'on pourrait construire quantité d'église avec butin.*<sup>762</sup>

Le texte butorien se plie en coupoles, en façades, en piliers... Tout au long de notre lecture nous ne faisons que nous déplacer d'une page à une autre, mais en même temps nous nous déplaçons d'un coin à un autre, car nous ne pouvons qu'imaginer le mouvement du narrateur, des visiteurs ou suivre leur progression dans un espace qui devient le nôtre. Nous avons l'impression de voir un document filmé sur la Place San

---

<sup>760</sup> . BUTOR (Michel), *Description de San Marco, op.cit.*, p. 10.

<sup>761</sup> . Architectoniques : relatif à l'architecture.

<sup>762</sup> . BUTOR (Michel), *Description de San Marco, op.cit.*, p. 16.

Marco et non de lire un livre. En réalité, *Description de San Marco* est une œuvre à voir et non à lire, dans la mesure où nous devons vivre l'activité fictionnalisante au point de toucher un mur décrit ou de lire une inscription prescrite. Ainsi la description nous domine : le lieu devient le centre d'intérêt du lecteur. Pour la première fois, l'espace fait l'objet d'une narration complète, contrôle à la fois notre acte de lecture, notre façon d'approcher, de voir et d'analyser un lieu. Nous sommes enlisés dans une place que nous devons découvrir malgré nous, ou redécouvrir si nous étions parmi ses visiteurs un jour. En effet, ce texte ne peut avoir lieu sans La description de San Marco. Cette œuvre montre que l'espace est réellement le véritable actant qui gère le système narratif et contrôle l'imaginaire du lecteur réel. Butor nous a prouvé à travers cette œuvre que l'espace n'est pas un simple ornement statique, mais une véritable zone de rencontres, d'impressions, de regards, de pensées, de sensations, d'idées et de sens.

• **6 810 000 litres d'eau par seconde**

Si *Description de San Marco* est un texte à voir, *6 810 000 litres d'eau par seconde* est une œuvre à entendre. Nous devons bien travailler notre écoute si nous voulons lire ce livre. Dans une structure isotopique, échophonique et binaire, Butor met en scène cette fois-ci un espace liquide ; il s'agit des chutes du Niagara. Les personnages présentés durant cette œuvre forment des couples de couleurs différentes, qui sont incapables de communiquer entre eux à cause des bruits qui jaillissent de toutes les directions :

**-automobile qui démarre-**  
**-ferraille qu'on traîne-**  
**-klaxon-**  
**-coup de frein-**  
**-portière qu'on ouvre-<sup>763</sup>**  
**-froissement de feuilles-**  
**-portières qu'on claque-**  
**-claquement de drapeaux-**

---

<sup>763</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1965, p. 20.

*-souffles-*  
*-foules-*  
*-mugissements-* <sup>764</sup>

Un livre de bruits, de sons, qui met en scène 6 810 000 voix, sons et voies par seconde que nous devons saisir et comprendre. Cet espace brouillé est le nouveau protagoniste qui nous met au défi tout au long de notre acte de lecture ; des couples qui viennent, qui partent, qui essaient de s'entendre, de parler, de se rappeler leurs souvenirs et leurs amours devant des chutes gigantesques dont le son est le plus fort et dont la voix est la plus élevée. Il ne s'agit plus d'un ornement décoratif ou d'un tableau qui retarde la narration, mais d'un lieu central qui fait l'action ; le plateau de l'ensemble des représentations, qui auront lieu et qui dévoileront cette difficulté de communiquer au sein d'un texte qui met en relief le bruit et les sons de toutes sortes. Même le lecteur doit suivre des indications qui orientent sa façon de lire et de travailler sa voix. C'est un livre qui se lit à haute voix et qui n'admet aucune lecture silencieuse. Butor a réussi à contrôler également notre espace à nous, en nous obligeant à repenser notre lecture et notre façon de lire ; comme c'est le cas dans cet exemple :

*le ton de la voix s'élève un peu  
encore un peu  
ton soutenu  
puls lent  
lent et noble  
lent, très soutenu  
très lent* <sup>765</sup>

Le lecteur, qui fait partie des personnages du roman, doit désormais faire attention à ses paroles et à leur intonation tout au long de sa lecture. Le problème, c'est que les sons se mêlent, les voies se croisent et les voix se répandent sans jamais se rencontrer. Tout cela fait que l'énoncé nous échappe et nous écrase lorsqu'il nous fait croire que notre acte de lecture devient un jeu théâtral

---

<sup>764</sup>. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, op.cit., p. 24.

<sup>765</sup>. *Ibid.*, p. 14.

contemporain où le seul acteur est les chutes de Niagara. Au niveau typographique, le livre est déjà écrit d'une manière calligraphique qui montre que les mots coulent de la même manière que les chutes. Butor a essayé dans cette œuvre de faire parler l'espace, de lui donner corps et âme et de le laisser réagir sur des couples écartés et démesurés qui ne peuvent réussir une simple communication. Le lecteur réel est dérouté par un texte de bruits et de sons, par un espace imprévisible qui le fait changer de voix et de voies 6 810 000 fois par seconde, sans trop comprendre l'essence d'une communication qui devait échanger avec Butor/l'auteur. En effet, nous assistons à des dialogues échophoniques, dérisoires, dominés par les *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

• **Portrait de l'artiste en jeune singe**

*Portrait de l'artiste en jeune singe*, met en scène deux espaces différents, l'un conventionnel et l'autre fantastique ou merveilleux. Un texte dédoublé qui nous oblige à vivre deux mondes contradictoires. Butor dans cette œuvre détaille quelques éléments autobiographiques relatifs à sa vie d'étudiant. En lisant ce texte quasi-autobiographique nous pouvons imaginer, facilement et sans difficulté, le monde d'un étudiant à la recherche du savoir. Mais l'intéressant, c'est l'autre texte alterné en italique avec le texte autobiographique qui nous plonge dans un monde mythique, fantastique, tel un conte des *MILLE ET UNE NUITS*. Un monde fascinant où Butor devait se transformer en singe pour écrire. Cette transformation symbolique nous pousse à réfléchir sur l'espace éventuel et l'espace supposé de l'écriture. Nous assistons à une histoire de vampire, de vengeance, d'amour, de conflits, due à un singe écrivain, et à une autre histoire d'étudiant normal qui devait effectuer des voyages pour perfectionner ses recherches. Le lecteur réel est séduit par cet espace supposé et par l'espace imaginaire ou fantastique. Mais durant sa

lecture, il ne s'intéresse plus à cet étudiant mesquin, parce qu'il est émerveillé par le singe écrivain et ses aventures. Ce contraste entre deux mondes et cette envie de découvrir un monde imaginaire ou incertain nous pousse à réfléchir sur la portée d'un tel choix :

*Qui êtes-vous ? Homme ou vampire ?  
Elle parlait un français châtié, coulant.  
Je suis un homme, et n'ai point commerce avec les vampires !<sup>766</sup>  
Le mercredi, la jambe du comte allait beaucoup mieux ; il boitait encore un peu, s'appuyant sur sa canne dont il a continué à se servir pendant plusieurs semaines, mais marchant presque aussi vite que moi.<sup>767</sup>*

Butor nous présente deux textes avec deux styles et deux conceptions différentes et nous laisse le choix de dresser le portrait de l'artiste : celui de Butor, du singe ou celui de Butor-singe.

Dans ce sens nous devons lire et comparer deux textes qui devaient faire l'objet d'un seul texte homogène, pour extraire le portrait de Butor/l'artiste. Butor nous tourne en dérision dans la mesure où le singe renvoie à d'autres espaces possibles, réels et puissants, étant donné que cet animal représente le dieu de l'écriture en Egypte. Cela veut dire que le récit fantastique peut nous révéler cette nostalgie relative à d'autres espaces que Butor vénère, telle l'Egypte ancienne. Le lecteur vit ainsi dans les deux mondes, il partage dans son imaginaire ses souvenirs d'étudiant et ses lectures fantastiques et oublie ainsi son espace réel relatif à son acte de lecture, parce qu'il doit se transformer en singe s'il veut devenir un écrivain ou un artiste.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'espace butorien est une source inépuisable de sens et qu'il mérite vraiment d'être approfondi et travaillé au vu de son importance.

---

<sup>766</sup>. BUTOR (Michel), *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1967, p. 87.

<sup>767</sup>. *Ibid.*, p. 95.

## Bibliographie

### Œuvres butoriennes

BUTOR (Michel), *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954, rééd. Seuil, coll. « Points Roman », n° 146, 1984.

BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, rééd. coll. « Double », n° 11, 1995.

BUTOR (Michel), *La Modification*, Paris, Minuit, 1957, rééd. coll. « Double », n° 1, 1980.

BUTOR (Michel), *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960, rééd. coll. « L'Imaginaire », n° 16, 1978.

BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1963.

BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde, Étude stéréophonique*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1965.

BUTOR (Michel), *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1967.

Internet

<http://www.oboulo.com/espace-degres-michel-butor-101902.html>

**Journée d'Étude / Espace et Signification**  
**Université Ibn Zohr**  
**Faculté des Lettres et des Sciences humaines**  
**Agadir / Maroc**  
**Jeudi : 14-04-2011**



## Michel Butor



Michel Butor en 2002

<b>Activité(s)</b>	poète, romancier, essayiste
<b>Naissance</b>	14 septembre 1926 Mons-en-Barœul,  France
<b>Langue d'écriture</b>	français

**Michel Butor**, né à Mons-en-Barœul le 14 septembre 1926, est un poète, romancier et essayiste français.

## Biographie

Michel Butor a été professeur de langue française à l'étranger (notamment en Egypte) et professeur de philosophie à l'Ecole Internationale de Genève dans les années 1950 après l'obtention de l'agrégation de philosophie (en 1950). Ensuite il a commencé une carrière universitaire comme professeur de littérature, tout d'abord aux États-Unis, puis en France à l'université de Nice et finalement à l'université de Genève jusqu'à sa retraite en 1991.

Michel Butor est connu du grand public comme romancier, et en particulier comme l'auteur de *La Modification*, roman écrit presque entièrement à la deuxième personne du pluriel (« vous »). Cette image de l'auteur est probablement injuste, dans le sens où Michel Butor a définitivement rompu avec l'écriture romanesque après *Degrés*, en 1960, avec la publication de *Mobile* en 1962.

Après avoir essayé dans ses premiers livres de concilier à la fois un certain détachement de la forme traditionnelle du roman et une volonté de représenter le monde contemporain, se rattachant ainsi au groupe du Nouveau Roman (**Nathalie Sarraute**, **Alain Robbe-Grillet**,

**Claude Simon**), il choisit des formes nouvelles expérimentales, à partir de *Mobile*, grand ouvrage fait de collages divers (encyclopédies américaines, descriptions d'automobiles, articles de journaux, etc.) pour essayer de rendre compte de la réalité étonnante des États-Unis contemporains.

Cette volonté d'expérimentation pour représenter le monde se retrouve dans tous ses ouvrages, qu'il s'agisse de récits de voyages (série *Le Génie du lieu*), de récits de rêves (*Matière de rêves*), ou de ses très nombreuses collaborations avec des peintres et des artistes contemporains (recueillis dans la série des *Illustrations*). Ce travail avec les peintres a peu à peu fini par constituer un nouveau plan de ses interventions littéraires par son approche « sur », « avec » puis « dans » la peinture. Le texte critique des débuts (pour mémoire sa première critique d'art consacrée à **Max Ernst** date de 1945) a fini par se trouver remplacé par une myriade d'ouvrages à tirage plus ou moins limité qui questionnent la notion d'œuvres croisées.

Michel Butor a ainsi collaboré avec un très grand nombre de plasticiens pour réaliser des livres-objets.

Michel Butor a délaissé le genre du roman proprement dit depuis les années 60. Outre l'écriture de nombreux essais, il pratique divers genres qui s'apparentent à la poésie. Il est à l'heure actuelle l'un des écrivains vivants francophones d'une stature internationale reconnue. Il vit à **Lucinges**, un village de **Haute-Savoie** proche de **Genève**.

En 2006 commence la publication de ses œuvres complètes en douze volumes par les éditions de La Différence sous la direction de Mireille Calle-Gruber.

## Bibliographie (sélection)

### Romans

- *Passage de Milan* (1954)
- *L'Emploi du temps* (1956)
- *La Modification* (1957)
- *Degrés* (1960)

### Poésie

- *Hoirie-Voirie*, illustré par Pierre Alechinsky, édition hors commerce Olivetti, 1970
- *Travaux d'approche*, Poésie-Gallimard, (1972)
- *Envois*, Le chemin, Gallimard, (1980)
- *Exprès*, Le chemin, Gallimard, (1983)
- *Le fil à quoi tient notre vie*, illustré par Joël Leick, Æncrages & Co, (1996)
- *Victor Hugo écartelé*, illustré par Jiri Kolar, Æncrages & Co, (1988)
- *Don Juan*
- *Zoo*
- *Don Juan en Occitanie*, illustré par Colette Deblé, Æncrages & Co, collection Livres d'Artistes, (2007)
- *Survivre*, illustré par Georges Badin, Æncrages & Co, collection Voix de Chants, (2010)
- *Les Temps suspendus*, illustré par Henri Maccheroni avec la participation de Bertrand Roussel, Mémoires Millénaire, (2010)

## Textes expérimentaux

- *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis* (1962)
- *Réseau aérien* (1962)
- *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967)
- *Le Génie du lieu* : série de cinq ouvrages (*Le Génie du lieu* (1958), *Ou* (1971), *Boomerang* (1978), *Transit* (1992) et *Gyroscope* (1996))
- *Matière de rêves* : série de cinq ouvrages (1975-1985)

## Essais

- *Répertoire [I à V]* (1960-1982)
- *Retour du boomerang* (1988)
- *Improvisations sur Flaubert* (1989)
- *Improvisations sur Rimbaud* (1989)
- *L'utilité poétique* (1995)
- *Improvisations sur Balzac. Trois volumes* : (ISBN 2-7291-1222-7, 2-7291-1221-9 et 2-7291-1220-0), éditions La Différence 1998
- *Neuf leçons de littérature*, avec Chloé Delaume, Pierrette Fleutiaux, et Hédi Kaddour, (2007), (ISBN 9782844205407)
- *Petite histoire de la littérature française* : 1 livre + 6 CD + 1 DVD (ISBN 978-2-35536-005-3), éditions CarnetsNord 2008

## Écrits sur la peinture

- *Description de San Marco* (1963)
- *Les mots dans la peinture* (1969)
- *Illustrations [I à IV] : série de quatre ouvrages* (1964-1976)
- *Héroid* (1964)
- *Delvaux: Catalogue de l'œuvre peint*, en collaboration avec Jean Clair et Suzanne Houbart-Wilkin, Production de la Société Nouvelle d'Éditions Internationales, Bruxelles, (1975)
- *Notes autour de Mondrian* in *Tout l'œuvre peint de Piet Mondrian* (1976)
- *Vanité* (1980)
- *Envois* (1980)
- *La verge* (1981)
- *Express (Envois 2)*(1982)
- *Vieira Da Silva* (1983)
- *Avant-goût [I à IV]* (1984-1992)
- *Diego Giacometti* (1985)
- *L'œil de Prague. Dialogue avec Charles Baudelaire autour des travaux de Jiří Kolář* (1986)
- *Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'entrée des Croisés à Constantinople* (1991)
- *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rotko* in *Mark Rotko* (1999)
- *Dialogue avec Rembrandt Van Rijn sur Samson et Dalila* (2005)
- *Faust de Goethe illustré par Delacroix*, éditions Diane de Selliers, postface de Michel Butor (1997)

Écrits et entretiens sur la peinture en collaboration avec Michel Sicard :

- *Dotremont et ses écritures. Entretien sur les logogrammes* (1978)
- *Ania Staritsky. Matières et talismans* (1978)
- *Problèmes de l'art contemporain à partir des travaux d'Henri Maccheroni* (1983)
- *Alechinsky Frontières et bordures* (1984)
- *Alechinsky* (1984)
- *Pierre Alechinsky ABC de Correspondance* (1986)
- *Post-face au Traité des excitants modernes d'Honoré de Balzac, illustré par Pierre Alechinsky*, 1989
- *Alechinsky Travaux d'impression* (1992)

## Livres d'artiste

Michel Butor collabore régulièrement avec des peintres pour réaliser des **livres d'artiste**. Énorme production : le catalogue frise les 1500 titres à l'heure actuelle.

En 1981 il collabore, avec un travail intitulé *Les Révolutions des Calendriers*, à la revue d'art TROU (Nr. 2) Dans le même volume on trouve des créations de Bram van Velde, Charles Juliet, Fred-André Holzer, Alexandre Voisard et Nello Finotti. (www.trou.ch)

En novembre 2005 il réitère par un ensemble de « travaux croisés », rencontre organisée à **Marrakech** dans une résidence d'artistes réunis autour de lui, organisée par l'association *la Rose de Dadès* sur une invitation de l'Institut français de Marrakech. Les artistes autour de Michel Butor sont : Ouida Abdelghani, Salah Benjakan, Mylène Besson, Marie-Jo Butor, Larbi Cherkaoui, Rachid El Bankdi, Maxime Godard, **Pierre Leloup** et Mohamed Mourabiti.

Une exposition s'est tenue en 2006 à la Bibliothèque nationale de France à Paris sous le titre *Michel Butor, l'écriture nomade*. Un important colloque francophone a suivi, *Michel Butor : Déménagements de la littérature*, sous la présidence de Mireille Calle-Gruber.

En mars 2007, est organisée à la Cité des Arts de **Chambéry** une exposition intitulée « Le livre dans tous ses états » et consacrée à l'exposition des travaux exécutés à Marrakech. Le 15 mars, accompagné de plusieurs de ces artistes, Michel Butor, dans une conférence, dévoile sa démarche préliminaire et les péripéties de cette rencontre à Marrakech à travers la lecture des poésies écrites à cette intention et ses commentaires.

- *L'amateur lointain* réalisé en collaboration avec le peintre Georges Badin
- *Le Jardin Catalan* réalisé en collaboration avec le peintre Georges Badin
- *Souvenirs illusoire d'un Japon très ancien* réalisé en collaboration avec le peintre Geneviève Besse
- 2000: *Tombes titubantes* (Ides et Calendes, photogalerie 7) avec photos de Henri Maccheroni
- 2005: *Chants de la gravitation réalisé en collaboration* avec le peintre Georges Badin
- 2006: *Flux & reflux réalisé* en collaboration avec la graveuse Khédija Ennifer-Courtois

## Divers

- *Jardins de rue au Japon*, avec Olivier Delhoume (2010)

## Ouvrages critiques sur l'auteur

- Christian Skimao et Bernard Teulon-Nouailles *Michel Butor Qui êtes-vous?* (1988).
- *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand* (ISBN 978-2-915978-46-9), éditions Argol, 2009.

## Prix

- 1956 : **Prix Féneón** pour *L'Emploi du temps*
- 1957 : **Prix Renaudot** pour *La Modification*
- 1960 : **Prix de la Critique Littéraire** pour *Répertoire*
- 1998 : **Grand Prix du romantisme** Chateaubriand pour *Improvisations sur Balzac*
- 2006 : **Prix Mallarmé** pour *Seize Lustres*
- 2007 : **Grand Prix des Poètes de la SACEM**

**Source : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel Butor](http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Butor)**

# Livres, colloques et expositions à l'occasion des 80 ans de Michel Butor.

Le 80ème anniversaire de Michel Butor ne passera pas inaperçu: sortie en librairie de quatre livres, dont les deux premiers tomes de ses œuvres complètes et nombreuses rencontres se succéderont jusqu'à la fin de l'année. Depuis son premier roman, *Passage de Milan* (Éditions de Minuit, 1954), Michel Butor a publié tellement d'ouvrages en tous genres que peu de personnes, y compris lui-même, sont capables d'en dresser le catalogue et la bibliographie précise. Les éditions de la Différence n'ont toutefois pas reculé devant la tâche. Sans aucune subvention du CNL (Centre National du Livre), elles ont lancé l'édition des *Œuvres complètes* de cet écrivain français inclassable, né le 14 septembre 1926 à Mons-en-Baroeul, dont le nom est aujourd'hui célèbre dans le monde entier mais dont l'œuvre reste relativement peu lue. L'immense chantier dirigé par l'universitaire Mireille Calle-Gruber, spécialiste par ailleurs de Claude Simon, rassemblera au final (dans cinq ans) ses quelque 600 principaux titres sous dix, voire onze volumes de plus de 1.000 pages chacun. Les deux premiers sortent ce printemps en librairie, à l'occasion du 80ème anniversaire de l'écrivain. Le premier, intitulé *Romans*, contient ses premiers textes les plus connus: *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (Prix Renaudot 1957), *Degrés* (1960), *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) et *Intervalle* (1973). Le second, intitulé *Répertoires*, contient *Répertoire I* (1960), *Histoire extraordinaire* (1961), *Répertoire II* (1962), *Essais sur les Essais* (1968) et *Répertoire III* (1968). Suivront ensuite les autres volumes de l'anthologie, chacun pensé, organisé plus ou moins thématiquement et/ou chronologiquement par Butor lui-même, préfacé par Mireille Calle-Gruber, et reprenant un titre à sens multiples du lexique de l'écrivain: *Le Génie du lieu*, *Matière de rêves*, *Improvisations*, *Essais*, *Poésies*, etc... Ni l'âge ni cette édition des *Œuvres complètes* ne mettent toutefois fin à la production de l'auteur de *6810000 litres d'eau par seconde*. Deux autres textes inédits sortent également en ce mois de mars. L'un intitulé *Octogénaire* est un poème de 200 pages illustré par Grégory Masurovsky aux éditions des Vanneaux, l'autre, *Seize lustres* chez Gallimard, est un gros roman de 300 pages qui s'offre comme un hommage à Antoine de Saint-Exupéry.

Outre les livres, le public aura aussi l'occasion d'explorer cette oeuvre multiforme à travers diverses rencontres et expositions. Signalons notamment la rétrospective *Michel Butor, Voyage(s)* qui sera organisée à la BNF (Bibliothèque Nationale de France) du 04 juillet au 03 septembre. Un riche ensemble de livres d'artistes, manuscrits, correspondances, éditions originales et documents audiovisuels tirés des fonds Butor de la BNF et de la Bibliothèque de Nice y seront présentés, permettant de faire quelques pas sur les traces de l'écrivain qui, tout autant que voyageur dans la création, la littérature et l'imaginaire, fût également grand arpenteur de notre planète. À Aix-les-bains, près de sa maison d'Annemasse où il vit quelque peu en retrait depuis le début des années '90 (moment où il a pris sa retraite de professeur à la Faculté de Lettres de Genève), le Musée Faure expose actuellement et jusqu'au 04 avril les collaborations littéraires les plus récentes de ce passionné d'arts plastiques avec ses amis peintres, photographes et sculpteurs. Enfin un colloque international réunira en septembre à Paris les plus grands écrivains et universitaires spécialistes de l'œuvre de Michel Butor.

Auteur : ***La République des Lettres***, jeudi 23 mars 2006

URL : <http://www.republique-des-lettres.fr/1168-michel-butor.php>

# Michel Butor / Une partition littéraire<sup>768</sup>

Traversée du livre *Description de San Marco* de Michel Butor (Gallimard, 1963)

par Dominique Hasselmann

Michel Butor sur [remue.net](http://remue.net), liens, études, ressources

chroniques photo de **Dominique Hasselmann**

Musiciens évoqués : **Henri Pousseur** , **Jean-Yves Bosseur** , **Giovanni Gabrieli**



retour  
[remue.net](http://remue.net)

<sup>768</sup>. « Michel Butor / Une partition Littéraire », in [http://remue.net/cont/Butor\\_musique.html](http://remue.net/cont/Butor_musique.html).

*Ah ! La gondola, gondola ! - Oh ! - Grazie ! - Il faut absolument que je lui rapporte un très joli cadeau de Venise ; pensez-vous qu'un collier comme celui-ci lui ferait plaisir ? Mais oui, c'est lui ! C'est bien lui ! Décidément, on rencontre tout le monde ici ! Garçon ! Garçon ! Cameriere ! Un peu de glace s'il vous plaît ! - Oh ! - Et vous, où êtes-vous logés ? Vous n'avez pas eu trop de difficultés ?*  
(page 10)

Ce qui frappe, lorsqu'on entre dans la basilique San Marco à Venise, ce sont d'abord les pavés qui composent le sol incliné. Une déclivité cabossée qui se dirigerait vers les eaux de la lagune, pour les refouler, si elles venaient à y pénétrer, hors de ce lieu saint. Et puis, la résonance des voix des visiteurs, même quand ils chuchotent... Ici, le silence religieux, de mise en ces lieux de prière, devient artistique : audible, car lacéré en permanence.



La basilique, consacrée en 1094, qui est le point d'ancrage des touristes sur la place Saint-Marc, flanquée du campanile érigé jusqu'à 96 m de hauteur au IXe siècle, est abondamment dépeinte et scrutée dans les guides pour voyageurs de toutes sortes.

Mais la *Description de San Marco* de Michel Butor se donne une autre ambition : car elle met tout l'édifice en musique, le rend à son histoire qui devient poème mythologique, et redessine son architecture jusqu'à la faire tenir, comme en réduction, dans un livre au format 18,4 cm X 23,4 cm. Un plan dépliant est même fourni en annexe...





Par le découpage même du livre en cinq chapitres, qui figurent à la fois les piliers de l'œuvre (*La Façade, Le Vestibule, L'Intérieur, Le Baptistère, Les Chapelles et Dépendances*) et l'architecture en forme de croix du monument construit en cinq parties, Michel Butor nous entraîne dans une découverte où les mots deviennent des sons, où les paroles s'apparentent à des notes, où l'espace de l'édifice imposant, surmonté de ses cinq coupes byzantines, est parcouru en quadriphonie par les mille réflexions qu'il suggère en raison de sa beauté qui a traversé le temps, et qui se réfracte toujours sur les mosaïques de marbres polychromes qui enrichissent le pavement.

Dédicacer son livre « À Igor Strawinsky pour son quatre-vingtième anniversaire », était-ce présomptueux de la part de Michel Butor ? Mais le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (Gallimard, 1971) paru la même année que la mort de l'auteur du *Sacre du Printemps* a la puissance de l'aimant que représente la musique pour Michel Butor : défi de la fondre dans la littérature, de transformer les notes en caractères et les portées en lignes d'écriture, de transformer un livre en une partition littéraire, qui se scande, se module et se rythme.

« Partition » musicale mais aussi division, éclatement, séparation : chacun joue en effet sa propre partition, et l'harmonie naît de la manière dont l'écrivain agence alors ces multiples voix, regards, mosaïques, statues, peintures qui se mélangent pour aboutir à une cosmogonie instantanée et fugace, retranscrite sur le papier dans un désir de « fixation », au sens photographique du terme.

«  
*Les* *eaux* *!*  
*Quel* *livre* *!*  
 Dans la basilique, toute l'histoire du monde formant une boucle. » (page 27).

San Marco est cette image sonore qui ressemble à une musique répétitive contemporaine. La phrase, comme on cite « le phrasé » d'un musicien, est alors le vecteur impérieux qui vient jusqu'à nos oreilles après avoir atteint nos yeux. Dans *Mobile* (Gallimard, 1962), Michel Butor avait déjà défait toutes les structures narratives traditionnelles pour aboutir à

un « road-book » qui reflète sa traversée des Etats-Unis : défilent les photos et les « news », les publicités et les stations-service, les dialogues, les trains, les voitures... De cette *Etude pour une représentation des Etats-Unis* à la *Description de San Marco*, il n'y avait plus qu'un océan à traverser. Représenter, décrire, et écouter...

Et se retrouver devant *La Façade* de la basilique.



## I. La Façade.

La composition (française, musicale, typographique !) de *Description de San Marco* s'appuie sur un découpage qui se veut reflet de son objet même, et, au-delà, de l'univers dans lequel il est inscrit : « *Le chiffre de cinq parties permet une structure très enveloppante. (...) Ce chiffre est lié à notre espace. Ce n'est pas un hasard si nous pensons la terre comme divisée en cinq continents. (...)* (L'Arc N°39, page 21).

Cet entremêlement des voix, des bruits, des images dans les cinq chapitres (à entendre au sens religieux ?) du livre, semblable

également au *Canticum Sacrum* de Strawinsky auquel Michel Butor se réfère, découpé lui aussi en cinq parties, se veut miroir de son objet sonore et animé.

*De cette bruine de Babel, de ce constant ruissellement, je n'ai pu saisir que l'écume pour la faire courir en filigrane de page en page, pour les en baigner, pour en pénétrer les blancs plus ou moins marqués du papier entre les blocs, les piliers de ma construction à l'image de celle de Saint-Marc. Les cinq portes, les cinq coupoles.* (page 13).

Le découpage lui-même utilise trois types de textes : le « ruban de dialogues », avec ses caractères en italique, qui nous fait entendre les exclamations des touristes, leurs interrogations, leurs émerveillements ; le récit, en caractères « romains », évidemment, du « guide » amateur Michel Butor disant « je », comme une caméra subjective qui accomplit son travelling (steadycam) à l'intérieur des différentes salles (et piliers !) de la basilique ; et les citations latines, entourées de grandes marges, les traductions de la Bible de Jérusalem, et l'évocation précise de la décoration.

La Façade :

*Et tous les cris, toutes les conversations emportées dans ce mouvement, dans cette houle de foule, dans ce lent tourbillonnement, ces fragments de dialogues que l'on saisit, qui vont, viennent, s'approchent, tournent et disparaissent, montent, s'engloutissent, transparissent les uns dans les autres, s'interrompent les uns les autres, glissent dans toutes les langues, éclats, relents, avec des thèmes qui émergent, s'organisent en cascades, canons, agglomérats, cycles. pas vous tromper, vous prenez le vaporetto jusqu'à la station San Barnaba, vous vous enfiler dans la ruelle à droite, et c'est à deux pas. - Garçon ! Garçon ! Cameriere ! Deux jus d'orange, s'il vous plaît ! - Mais oui ! C'est lui ! C'est bien lui !* (page 12).

C'est pourquoi, écrit Michel Butor, « La façade doit donc être étudiée non point comme un mur de séparation, mais comme un organe de communication entre la basilique et sa place, une sorte de filtre fonctionnant dans les deux sens, et que le vestibule complétera. Déjà la place est un espace fermé, avec ses pores tout autour, mais une seule grande fenêtre, celle qui donne sur l'ouverture du Grand Canal. La façade de la basilique va émettre des avant-postes pour bien marquer la continuité. » (page 15).

Voyage obligé, les jeunes ou moins jeunes mariés vont jusqu'à Venise. C'est la sanctification officielle de l'union conjugale, la bénédiction par la ville elle-même, ses églises, ses canaux, ses rues étroites, ses restaurants, ses chansons... du couple qui se conforme à une sorte de daguerréotype sépia par lequel il faut passer : comme Rimbaud se faisant photographe par Carjat, il est d'usage de se faire tirer le portrait devant le Pont des Soupirs ou, sur la place Saint-Marc, attablés au café Florian.

*Ceux qui viennent pour leur voyage de noces, ceux qui viennent pour se rappeler leur voyage de noces, ceux qui n'avaient pas pu se payer le voyage lors de leurs noces, et qui, aujourd'hui, enfin, comme les affaires ne marchent pas trop mal... Toutes ces alliances, toutes ces bagues, toute cette poussière d'or qui saupoudre la foule. frappé ! et une cassata ! - Regardez ce verre vert, un peu irisé, sur la deuxième étagère, non, pas celui-là, un peu plus loin. - A vrai*

*dire, moi, oui, je crois que j'aimerais mieux celui-ci. - C'est lui ? Mais oui ! C'est bien lui ! Décidément, on rencontre tout le monde ici ! - How do you say in italian a glass ? - Et vous où (page 13).*

Vue du café Florian, la façade de la basilique est somptueuse. Elle attire inmanquablement le regard comme une sorte de gouffre dans lequel pénétrer, avec, par précaution, une lampe frontale pour se diriger dans ses méandres propices à une camera obscura.

*Laissons tomber la pluie sur tous ces marbres, la pluie chassant, noyant les paroles de la place, les intégrant à son murmure...* (page 24).

## II. Le Vestibule.

La caméra à double focale de Michel Butor avance dans le Vestibule, dans le saint des saints. L'écrivain est à la fois cadreur et preneur de sons.

*« Entrons. Le murmure de la foule s'atténue. A droite, la première coupole. Omphalos : bleu profond moutonné d'or des eaux de l'espace avant le premier jour. Pas seulement une architecture de briques et de marbres, et de petits cubes de verre, mais une architecture d'images, mais une architecture de textes. De tous les monuments d'Occident, peut-être celui qui comporte le plus d'inscriptions. »*

Les mosaïques représentent des animaux : *« Appelavitque Adam nominibus suis. « L'homme donna des noms à tous les bestiaux. » Le lion près de sa lionne, le cheval avec sa jument, le dromadaire et sa femelle, le renard avec sa renarde, un couple de léopards et un couple de hérissons. »*

Ce bestiaire est à terre : on le foule avec douceur. On n'écrase pas ces bêtes antiques.



« Venise, avec son contrôle du commerce barbaresque, avec son ghetto, ses liaisons avec les royaumes terre ferme, comme point de convergence des groupes dispersés à Babel. Orgueil, audace de Venise, la basilique et son campanile comme lieu où les langues viennent se retrouver, les différents peuples s'entendre, la ville de la Pentecôte.

Mosaïques datées du tout début du XIIIe, juste après la quatrième croisade, on peut en retrouver le style dans celles de l'abside de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome, exécutées, selon un document de 1217, par des artistes vénitiens. Tu as vu cette femme aux lèvres rose-rose ? - Vous savez où est la Ca' Foscari ? - Je pars pour Ravenne. - Et comment avez-vous trouvé le concert hier ? - J'étais persuadé que vous vous... - Les nuages. - Comment, vous n'êtes pas (page 46).

Michel Butor se pose alors la question :  
Comment creuser le texte en coupoles ?  
Comment réaliser une nappe de texte qui passe d'épisode en épisode, de détail architectural en détail ? (page 46).

Comment la littérature peut-elle rendre compte de l'architecture (sauf à ne mettre dans le livre qu'un plan de la basilique, et à chacun de s'y déplacer, en le surplombant) ?

Mais si cette architecture unique vient à englober des milliers de personnes venues l'admirer, la contempler ou essayer de la comprendre, comment adjoindre à cette procession incessante le bruit des pas, le raclement des gorges, les rires, les soupirs, le bruit des déclencheurs d'appareils photos clandestins, les pleurs d'enfants à cause du noir ?

Intégrer tous ces phénomènes acoustiques dans une incursion quasi spéléologique en une immense caverne platonicienne : tel est bien l'enjeu de *Description de San Marco*.

Car cette basilique est faite, depuis des siècles, pour être peuplée et non désertée. Elle est construite au large : les pèlerins peuvent s'y rendre comme les incroyants, les impies, les athées, les fantaisistes, les curieux, les amoureux, les adeptes du tourisme culturel...

### III.

### L'Intérieur.

Maintenant, Michel Butor poursuit son itinéraire, de manière géométrique.  
*Je suis monté à l'intérieur du mur. Je vais faire un second tour de l'église à mi-hauteur, par les galeries, profitant des autorisations qui m'ont été accordées du fait que je préparais ce livre ; mais je vais le faire en sens inverse, commençant cette fois par le nord. Je caresse le doux marbre poli de la rambarde, non point glacé et écrasé par une meule, mais voluptueusement usé ; je flatte de la paume les boules qui la surmontent, enjambe les énormes tirants de fer qui consolident la construction. En enfilade, les percées au milieu des piliers carrés, comme des portes suspendues en plein espace.*

Les trous de tous côtés, viviers, piscines, remplis des poissons de la foule.  
 Les transennes rapportées de Constantinople, encastrées dans la balustrade, les petites têtes qui la soutiennent.  
 Les gens en bas s'agglomérant, se dispersant, passant de case en case sur l'échiquier de marbre, leurs voix montant, se mélangeant,  
 chuchotements, soupirs, caresses :

- It's nice ! - Vous prenez le vaporetto jusqu'au Rialto. - Tu es belle. - De (page 75).

San Marco, vue de haut : le murmure monte maintenant vers l'auditeur privilégié. Il dispose d'une perspective plongeante, comme celle d'un Dieu regardant ses ouailles batifoler, mais dans le respect des conventions terre-à-terre.

Au bout de la galerie, une porte en général fermée, par laquelle on passe à la tribune du nord ; puis, par une autre galerie, j'arrive à la tribune au-dessus de la chapelle de saint Pierre, à gauche du chœur. Un orgue et un autre orgue dans la tribune en face, au-dessus de la chapelle de saint Clément, et un troisième sous la rose.  
 Et que la musique soit !

« Toute une école de musique s'est développée à Saint-Marc, utilisant les dispositions remarquables de l'édifice, composant avec plusieurs chœurs de voix ou d'instruments, disposés à des endroits choisis pour qu'ils se répondissent ou fissent écho, réalisant une polyphonie spatiale dont nous commençons seulement à retrouver les secrets :

Andrea Gabrieli :

Madrigali e ricercare aquattro voci,  
 Venetia, 1589

Giovanni Gabrieli :

Sacrae Symphoniae... senis 7, 8, 10, 12, 14, 15  
 et 18 tam vocibus quam instrumentis,  
 Venetia, 1597. (...)

Igor Strawinsky :

Canticum sacrum ad honorem sancti marci nominis,  
 Venetia, 1956.

Les Allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle héritèrent de ces inventions qui parvinrent ainsi jusqu'à Bach. (page 77).



Ici, Michel Butor rassemble, de manière anticipatrice, l'espace et la musique : la basilique San Marco est en effet, au vu (ou à l'entendu) de ses dimensions, un exemple de ce que l'on appelle maintenant, notamment dans les recherches de l'Ircam à Paris, les phénomènes de « spatialisation du son ».

Ou comment transformer une salle de concert en un foyer multiple et inouï de résonances et non pas diriger vers des auditeurs assis dans des fauteuils en rangs d'oignons la source unique que représenterait, de manière immuable, l'orchestre sur scène.

Il n'est donc pas étonnant que Michel Butor se soit lié à des compositeurs de musique contemporaine pour créer un certain nombre d'œuvres, notamment :

Avec Henri Pousseur : « Votre Faust » (1960-1968) ; « Répons » (1960-1965) ; « Le procès du jeune chien » (1974-1978) ; « La rose des voix » (1982) ; « Déclaration d'orages » (1989) ; « Les leçons d'enfer » (1991) ; « Le Sablier du Phénix » (1993).  
 Avec Jean-Yves Bosseur : « Portrait d'Albert Ayme » (1980-1981) ; « Les Tarots-musiciens » (1983) ; « Cheminement au ras du sol » (1984).

Michel Butor s'est aussi, comparant la plume et le pinceau, frotté à la peinture avec Pierre Alechinsky : « Matériel pour un Dom Juan » (1977), « Au fur et à mesure » (1994), « La plume » (1995).  
 Cette polyvalence : littérature, musique, peinture, et aussi photographie, télévision, cinéma... montre combien Michel Butor a voulu se dégager d'un carcan qui serait purement scriptural, et comment il a essayé de faire se rencontrer tous ces arts dans une sorte de fusion, de répartition artistique qui serait bien entendu encore la littérature, mais « sa » littérature.

Avec une empreinte indélébile.

*Au-dessus de la grande tribune, conclusion de tout cela, le Jugement universel, paradis au sommet, et, par la grande baie, ce qui*

devrait être une figure de la Jérusalem céleste, Venise, le ciel de Venise. (page 89).

#### IV. Le Baptistère.

*En face, la porte vitrée fermée à mailles de bronze, qui donne sur la piazza, entre les deux piliers rapportés de Saint-jean d'Acre. A gauche, le palais des Doges ; en face la colonne de saint Marc et celle de saint Théodore, les proues coupantes des gondoles se balançant, les pieux auxquels on les accroche, l'eau, le miroitement de l'eau, le vaporetto qui passe, les tables des cafés devant les arcades de la bibliothèque, les Américains, les Anglais, les Allemands et les Français, les Italiens, les Vénitiens, les Africains, les Asiatiques.*

*Quelle région ? - Belle - Par ici - Tais-toi - Et cela ? - Je t'aime - Très ? - Fatiguée ? - Tu as vu ? - Really ? - Dahlia - Noir bleu - Un palais !*

*Au sommet de la coupole, le Christ assis sur l'arc-en-ciel double. (page 95).*

Dans le baptistère, les remarques vont bon train. Les douze apôtres baptisent chacun une nation. Sur les pendentifs, les quatre Pères de l'Eglise grecque : Sanctus Johannes Chrisostomus, Sanctus Gregorius Nazianzenus, Sanctus Basilius Episcopus, Sanctus Athanasius.

*dawn. - Fatiguée ? - Meravigliosa ! - Vous croyez... - Un pigeon. - L'eau. - Tu es belle. - Bella donna. - La lumière. - L'or. - Really ? - Ciel de février.*

Le chapitre *Le Baptistère* ne compte que dix pages, et le dernier à venir, sept. La visite touche à sa fin. Le bruit des voix enfle à mesure que la fin approche : on fait des projets, la parole l'emporte sur l'examen des fresques ou des inscriptions sur les piliers.

Cette musique vocale en acte recouvre la musique des images séculaires ; les uns chantent presque, les autres sont immortalisés dans leurs poses immobiles.

*- Touristes. - Dentelles - Je t'en prie. - Et cela ? - Robe cramoisie. - L'amie Salomé ! - I couldn't imagine ! - Tu as vu ! A Roma... - L'ami Marco ! - Le ciel de septembre. Roselina. - Vous suivez la calle larga di San Marco... - Je viens de Vienne. - Je viens de Belgrade. - Je viens de rencontrer la... (page 101).*

#### V. Les Chapelles et dépendances.

Inondée tous les ans, la crypte sous la basilique a été rendue étanche.

*Le plus beau musée d'objets byzantins, la plupart adaptés, transformés.*



*De quelle époque ? - Ce verre ! - Enchanté. - Mademoiselle ? - Ardent. - Si affreuses ! - Des Espagnoles. - Tu les as vues ? - L'amie Thérèse-Rosa ! - Je viens d'Istanbul. - Grazie. - Il faudrait... - Je pars pour Aquiléa. - De (page 103).*

Maintenant, Michel Butor prend de la hauteur, il escalade. Pour monter sur le toit, il faut prendre un escalier à droite du chœur. Le toucher du plomb sous les pas. Les grandes chevelures sinueuses que la pluie a dessinées sur les coupoles. Les nœuds de poutres à l'intérieur. Les cercles de fer installés par Sansovino pour empêcher leur écroulement, renouvelés deux fois depuis. Tout en haut, les croix complexes, chacune tendant vers toutes les directions de l'espace vingt-sept boules dorées, telles des gouttes de pluie suspendues en globe au-dessus des pointes. Un petit drapeau de métal cherchant le vent. L'envers de toutes les statues. Entre les dos, les colonnes, les vagues, les vagues, dos, et colonnes des places. - Comment dit-on en italien des bas-reliefs ? - Des Tunisiens. - Jérôme est avec vous ? - Un café. - Vieille famille vénitienne... - White pearl. - Magnificent ! - Moi, j'aimerais mieux celui-ci. - Il vous plaît ? - Un pigeon. - Ici vous avez la librairie de Sansovino. - Giovanni ! - Lumière. - So wonder... - Vous croyez (page 109).

La vue est devenue panoramique. Michel Butor regarde circulairement ce paysage urbain et aquatique, ces édifices qui ont bravé le temps, les guerres, et s'en sont sortis indemnes. Les touristes viennent admirer ce miracle.

Ils apportent avec eux leurs commentaires, ignorants ou lettrés, mais ils joignent leurs voix à toutes celles qui, dans le passé, ont déjà reçu leur écho à l'intérieur de ce monument sacré.

Des ombres de visiteurs sont peut-être encore cachées derrière certains piliers. Le garde suisse veille toujours à ce que les jeunes filles et dames gardent leurs épaules couvertes. La basilique demeure, quoi qu'il arrive, décente.

Et son ventre maternel accueille indifféremment les personnes de toutes nationalités : avec une préférence pour les accents chantants !

La basilique San Marco, dans sa description par Michel Butor, est une musique mosaïque.

*Un dernier rayon sur l'or.*

*L'eau.*

*Nuit d'eau d'or. (pages 111 et 112).*



# Michel Butor. Planète mobile<sup>769</sup>

Paru le Samedi 16 Septembre 2006

ANNE PITTELOUD



LITTÉRATURE - L'écrivain français fête ses 80 ans. Ses «Œuvres complètes», immense chantier en mouvement perpétuel, sont en cours de publication. Etats-Unis, 1960. Michel Butor est époustouflé par son premier voyage en terre américaine. «Le pays m'a tellement fasciné que le roman en projet a fondu», raconte-t-il au téléphone de sa voix chaleureuse. «Ça a donné une sorte de poème, *Mobile*», où des collages - fragments d'encyclopédies, articles de journaux, descriptions de voitures - tentaient de traduire une expérience kaléidoscopique. «*Mobile*, étude pour une représentation des Etats-Unis» marque une rupture radicale avec le genre romanesque, déroute le public et la critique. «Un scandale. J'ai été obligé de me défendre, de trouver des répondants...» Car Michel Butor dérange: sans gêne, il se débarrasse de l'étiquette qu'on lui avait collée. Jeudi, il a fêté ses 80 ans, mais il reste au cœur d'un malentendu tenace: depuis que «*La Modification*» a reçu le Prix Renaudot en 1957, le grand public le lie définitivement au Nouveau roman. Il a bien côtoyé Alain Robbe-Grillet - qui voyait en lui un rival -, Nathalie Sarraute ou Claude Simon, mais «*Degrés*», le dernier de ses quatre romans, a été publié il y a plus de quarante ans...

## Nostalgie

Depuis ses débuts en écriture, Michel Butor poursuit une recherche audacieuse et hors normes sur la forme du livre. Essais, poésie ou livres d'artistes, son œuvre foisonnante - environ 1500 titres! - est engagée dans un vaste dialogue, une circulation d'idées et d'amitiés entre différentes expressions artistiques. «Adolescent, j'étais tenté par la peinture et la musique», raconte Michel Butor. Il choisit la littérature: elle est «entre les deux, et nostalgie des deux». Par la poésie, il veut «faire voir et entendre, ouvrir les yeux et les oreilles des gens». Après un passage par le roman, il abandonne donc le genre en 1962, année de parution de «*Mobile*» et d'un premier livre d'artiste - «*Rencontre*», réalisé avec le graveur chilien Enrique Zanartu. «La poésie est revenue par le biais des livres d'artistes, des écrits avec les peintres», précise Michel Butor, qui a aussi écrit sur l'art. «Puis elle a tout envahi. Je n'ai pas pu continuer à écrire des romans.»

## Mots dans l'espace

Qu'il se coule à l'intérieur de l'image, qu'il écrive un texte en regard d'une estampe, ou que le peintre lui commande un inédit, les contraintes formelles sont pour Butor une source d'inspiration. Ecrire dans l'image est une expérience troublante: «L'art reste sacré pour nous, le cadre l'indique d'une manière très forte; dans les musées, il est interdit de toucher les toiles.» Entrer à l'intérieur du cadre demande beaucoup d'audace, et la confiance de l'artiste. «On risque de déranger son œuvre, il faut faire attention aux mots et à l'endroit où on les met.» Le poète se fait peintre - «Mon rêve s'est réalisé!» Michel Butor travaille actuellement sur le livre d'un ami, six petits cahiers pliés en trois. «Le texte doit convenir à la couleur, à l'atmosphère, mais il doit aussi être à l'aise à l'intérieur de cette architecture. C'est difficile. Cela m'oblige à écrire de nouveaux textes, à travailler!»

Ce dialogue s'avère fécond: une rencontre en entraînant une autre - «ma gamme de peintres a augmenté» - , Michel Butor a signé environ 800 livres illustrés, et 300 livres manuscrits réalisés avec une cinquantaine d'artistes contemporains. Une production à la fois foisonnante et quasi clandestine, puisque les ouvrages sont réalisés à quelques dizaines d'exemplaires, voire à une douzaine pour les livres manuscrits. Conservés chez l'écrivain et chez les artistes, ils restent inconnus du grand public ou des collectionneurs.

<sup>769</sup>. PITTELOUD (Anne), « Michel Butor, Planète Mobile », Samedi 16 Septembre 2006.

## A l'écart

Pour nous aussi, ils demeureront mystérieux. Lors de notre rendez-vous «A l'Ecart», la vieille maison de pierre où habite Michel Butor, perchée au-dessus de Genève, sur les hauteurs de Lucinges, seul son chien nous accueille. Appelé ailleurs, l'auteur ne nous fera pas visiter les pièces où il range ses milliers de livres. Pour s'y retrouver, il a dû mettre sur pied un véritable travail de bibliothécaire. Dans «Le catalogue de l'Ecart», les ouvrages sont classés «par titre, année, nature du livre, nom de l'éditeur, de l'artiste... et l'endroit où je peux les trouver! Tout est sur mon ordinateur.» Et accessible en ligne, sur son site Internet. S'y perdre donne le vertige. Michel Butor y met de l'ordre, en préparant l'édition de ses œuvres complètes. Au moins dix volumes sont prévus aux éditions de La Différence, sous la direction de Mireille Calle-Gruber. Une «œuvre-galaxie en expansion», selon la spécialiste. Les deux premiers tomes, «Romans» et les essais de «Répertoire 1», sont sortis au printemps dernier. Le chantier devrait durer encore cinq ans. Entre ouvrages calligraphiés reproduits à une poignée d'exemplaires et site Internet, le contraste est frappant. «J'aurais aimé avoir un ordinateur pour «Mobile», ça m'aurait été vraiment utile, remarque l'écrivain. Le type d'écriture que l'ordinateur rend possible m'est proche.» Lecture non linéaire, possibilités combinatoires, les expérimentations de Michel Butor profitent de la souplesse numérique. Il a fréquenté les surréalistes mais n'a jamais voulu faire partie du groupe. «J'avais une grande admiration pour André Breton, mais je suis toujours resté en marge. Je n'aimais pas les réunions et je ne voulais pas signer de manifestes.» Il déclare sacrée son indépendance. Ce n'est pas un hasard si sa maison se nomme «A l' Ecart». «Elle est à l'écart du village, de Genève, de Paris bien sûr.»

## De l'autre côté

Ce recul lui est nécessaire: «Je suis presbyte, comme toutes les personnes d'un certain âge: je vois mieux ce qui est loin que ce qui est sous mon nez.» La distance permet non seulement de garder un esprit critique, mais aussi «d'inventer et de devenir un esprit critique. Si on est à l'intérieur d'un certain milieu, on le critique comme il se critique lui-même.» Lui a beaucoup voyagé, justement «pour voir ce qu'il y a de l'autre côté de la frontière. En quoi les gens sont-ils différents, et qu'est-ce que cela nous apprend sur nous-mêmes?» Egypte, Angleterre, Etats-Unis, Japon, Australie, Brésil, Chine nourrissent ses écrits. Il posera ses valises à Genève, où il rencontre sa femme - ils auront quatre filles - et enseigne à l'université jusqu'à sa retraite.

«Le travail de professeur m'a beaucoup aidé comme écrivain», souligne-t-il, jetant encore un pont entre deux domaines. En l'obligeant à relire les classiques, à travailler sur la langue, l'histoire des idées et de la littérature; en lui donnant la matière de ses essais, très peu «universitaires» mais inspirés de ses cours; et par la relation avec ses étudiants, qui lui ont «apporté de la fraîcheur». «Ceux des années 1970 ne sont pas les mêmes que ceux des années 1990, ils n'ont pas la même culture. Beaucoup de profs interprètent ce changement de manière négative, alors qu'ils ont beaucoup à nous apprendre. La façon dont ils écoutent, dont ils comprennent ou non, est très instructive.»

## Bouleversements

C'est ainsi que Michel Butor transforme les frontières. «Elles ne sont plus des lieux de mort, de guerre, mais des lieux où on parle et où on invente quelque chose de nouveau.» Vivre à l'écart pour rester en mouvement... L'attitude révèle une posture existentielle: pour Michel Butor, le poète ne peut être qu'engagé. L'art fait partie du fonctionnement de la société, la transformer demande donc de changer les formes que prennent le théâtre, la peinture, la littérature ou l'enseignement - «c'est-à-dire la façon dont on transmet son propre savoir, son désir de savoir». Il distingue deux formes d'art: «Celles qui aident la société à se maintenir telle qu'elle est, et celles qui la font bouger.» Une société court en permanence un risque d'effondrement, poursuit-il, et ce qu'on nomme «culture» lui donne des moyens pour l'aider à ne pas se dégrader, à continuer, «donc à évoluer, dans la mesure où elle doit toujours répondre à de nouveaux défis.

Aujourd'hui, toute une partie de la production littéraire essaie de faire en sorte qu'elle ne change pas trop.»

Et de citer l'abondante production de romans, par exemple. «Les best-sellers sont des livres de conservation. Ils jouent un rôle important à cet égard, même si eux ne se conservent pas.» Il leur oppose ces ouvrages qui «ne se diffusent pas rapidement car ils inquiètent, et possèdent un potentiel de bouleversement». Dans une société qui va mal, les constantes explorations formelles de Michel Butor sont une façon de mettre en mouvement le monde et les esprits. «De nouvelles formes artistiques créent un nouveau vocabulaire», dit-il. A nouveau, la peinture aide à s'exprimer. «On sent des manques, arrive la peinture, qui nous montre la façon dont on peut décrire la lumière, ou de nouvelles formes à l'intérieur d'un rectangle.» C'est la base du changement: «On ne peut modifier la société qu'en modifiant la façon de voir les choses, donc la façon de parler.» I

Note :

*Œuvres complètes*, éd. de *La Différence*, 2006: «Volume I - Romans», 1260 pp. «Volume II - Répertoire 1», 1080 pp.

«*Seize lustres*», éd. Gallimard, 2006, 280 pp.

«*Octogénaire*», éd. des Vanneaux, 2006, 182 pp.

Site de Michel Butor: <http://perso.orange.fr/michel.butor>

Dictionnaire Michel Butor, immense site-index créé par Henri Desoubeaux:

<http://perso.orange.fr/henri.desoubeaux>

MICHEL BUTOR

L'EMPLOI  
DU  
TEMPS

*roman*



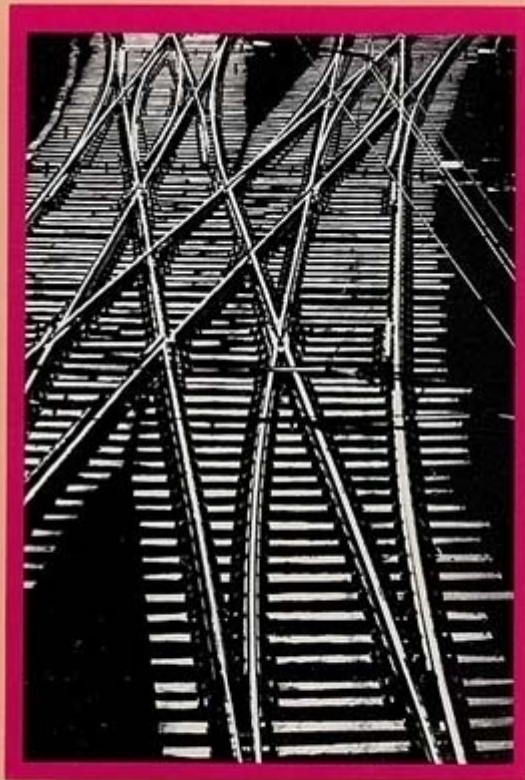
MINUIT / "double"

Les Editions de Minuit

"double"

MICHEL BUTOR

— LA —  
MODIFICATION





## Carte des États-Unis



MICHEL BUTOR

DESCRIPTION  
DE SAN MARCO

*urf*

GALLIMARD



**La place San Marco**



**La place San Marco**



**La place San Marco**



## **La place San Marco**



**Le lion de Saint-Marc**

# La Basilique Saint Marc

## Les Origines de la basilique Saint Marc



Façade de la Basilique Saint Marc à Venise

La Basilique Saint Marc est beaucoup plus qu'une église, plus qu'un simple lieu religieux. C'est en effet en même temps une œuvre éminemment politique destinée à renforcer l'identité et l'indépendance de Venise.

Toute son histoire est intimement liée à celle de la République, de sa fondation jusqu'aux multiples constructions et reconstructions qui aboutirent à la basilique Saint Marc telle que nous la connaissons aujourd'hui.

## Le Corps de Saint Marc

L'année **828** est une date charnière dans l'histoire de Venise. Cette année là, le corps de Saint Marc est volé par deux marchands vénitiens à Alexandrie en Égypte et rapporté triomphalement à Venise.

Il faut savoir qu'une légende ancienne, relative à Saint Marc, faisait la part belle à Aquilée, ville proche géographiquement de Venise mais située sur la terre ferme et surtout affiliée à l'empire germanique.

Aquilée, sur un plan religieux, est alors en conflit ouvert avec Grado. Grado représente la Venise maritime, liée à l'empire d'Orient, en opposition forte avec l'empire germanique symbolisé par Aquilée.

Le fait que le corps de Saint Marc soit transporté à Venise est donc un élément de pouvoir autant que religieux. Venise s'empare ainsi de la légende dont se prévalait auparavant la rivale Aquilée.

On connaît la suite, Grado sera désignée par le Pape Léon IX, en **1053**, "Nouvelle Aquilée", tête et métropole de toute la Vénétie et de l'Istrie.

Et cette légende de Saint Marc, "dérobée" à Aquilée, Venise va politiquement et religieusement s'en servir et l'embellir à son seul profit pendant les siècles qui vont suivre. Le mythe est né !

## Acte de Naissance

L'acte de naissance de la Basilique Saint Marc se situe en **829**. C'est le testament du Doge Giustiniano Partecipazio qui fait un legs destiné à construire, en l'honneur de Saint Marc, une basilique qui recevra son corps. Partecipazio précise également que cette basilique devra être bâtie sur le territoire de San Zaccaria.

Rappelons à ce titre que l'église et le couvent de San Zaccaria avaient été construits avant l'église de Saint Marc par le même doge.

# Délibérément Byzantine



Vue intérieure de la Basilique Saint Marc

Pour comprendre pourquoi la basilique Saint Marc est si byzantine, il convient également de savoir que Giustiniano Partecipazio, le légataire et père premier de la basilique, était en poste à Constantinople lorsqu'il fut élu Doge.

L'église de San Zaccaria a d'ailleurs été construite avec l'aide du Basileus Léon V, empereur de Byzance, qui non seulement finança les travaux mais également envoya à Venise des artisans et des artistes pour la construire.

De plus, Venise, grâce à la dépouille de Saint Marc, allait pouvoir affirmer non seulement sa prééminence par rapport à Aquilée, mais par la suite à Grado elle-même.

Il est évident que la basilique Saint Marc, en adoptant une forme délibérément byzantine, renforçait aux yeux de tous la stature unique que Venise voulait imposer dans le monde de l'époque.

**Source : [http://www.e-venise.com/eglises-venise/saint\\_marc\\_venise\\_1.htm](http://www.e-venise.com/eglises-venise/saint_marc_venise_1.htm)**

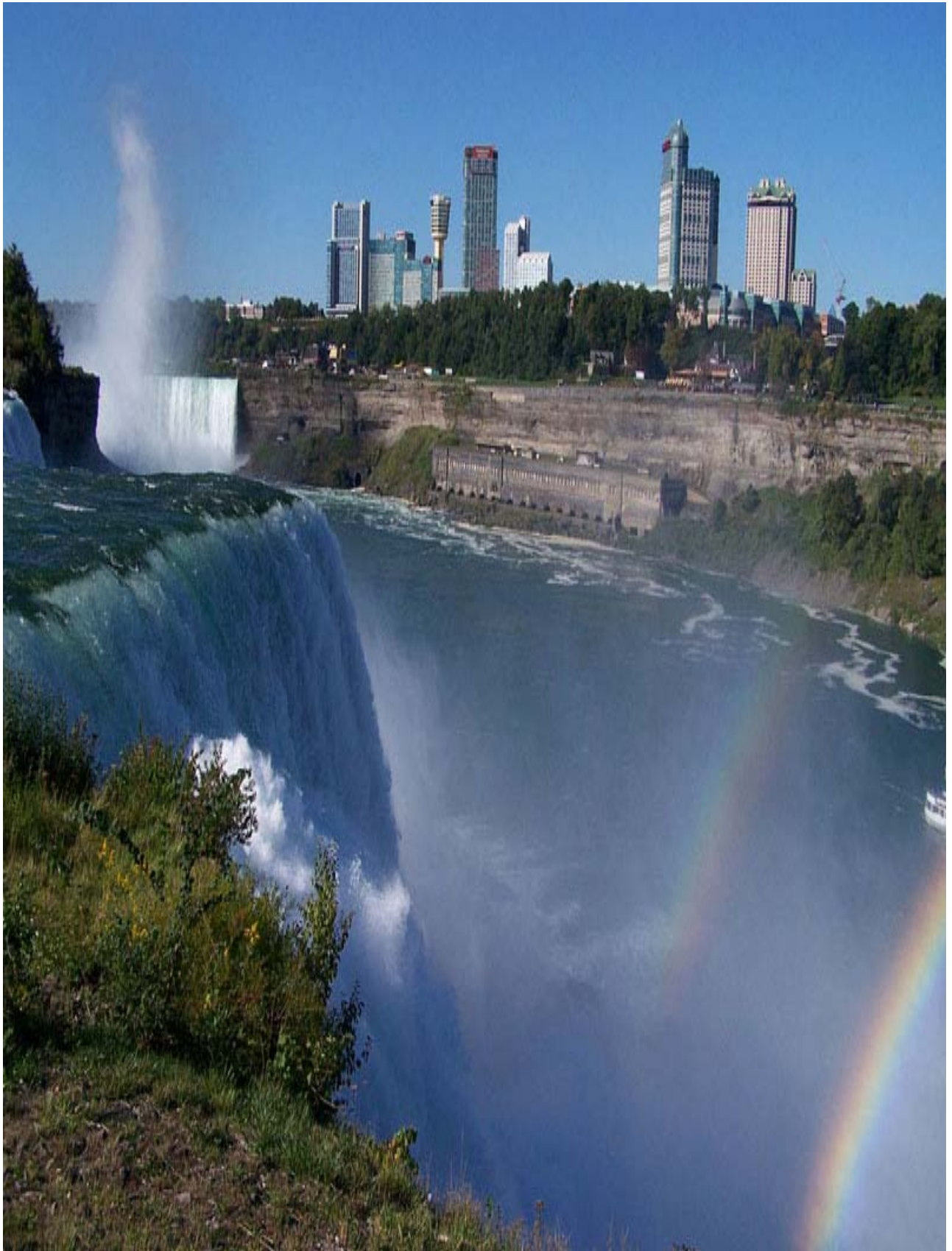


**Les chutes de Niagara**



**Les chutes de Niagara**





**Les chutes de Niagara**



**Les chutes de Niagara**



**Les chutes de Niagara**



**Les chutes de Niagara**



**Les chutes de Niagara**



**Michel Butor** (Jeune écrivain)

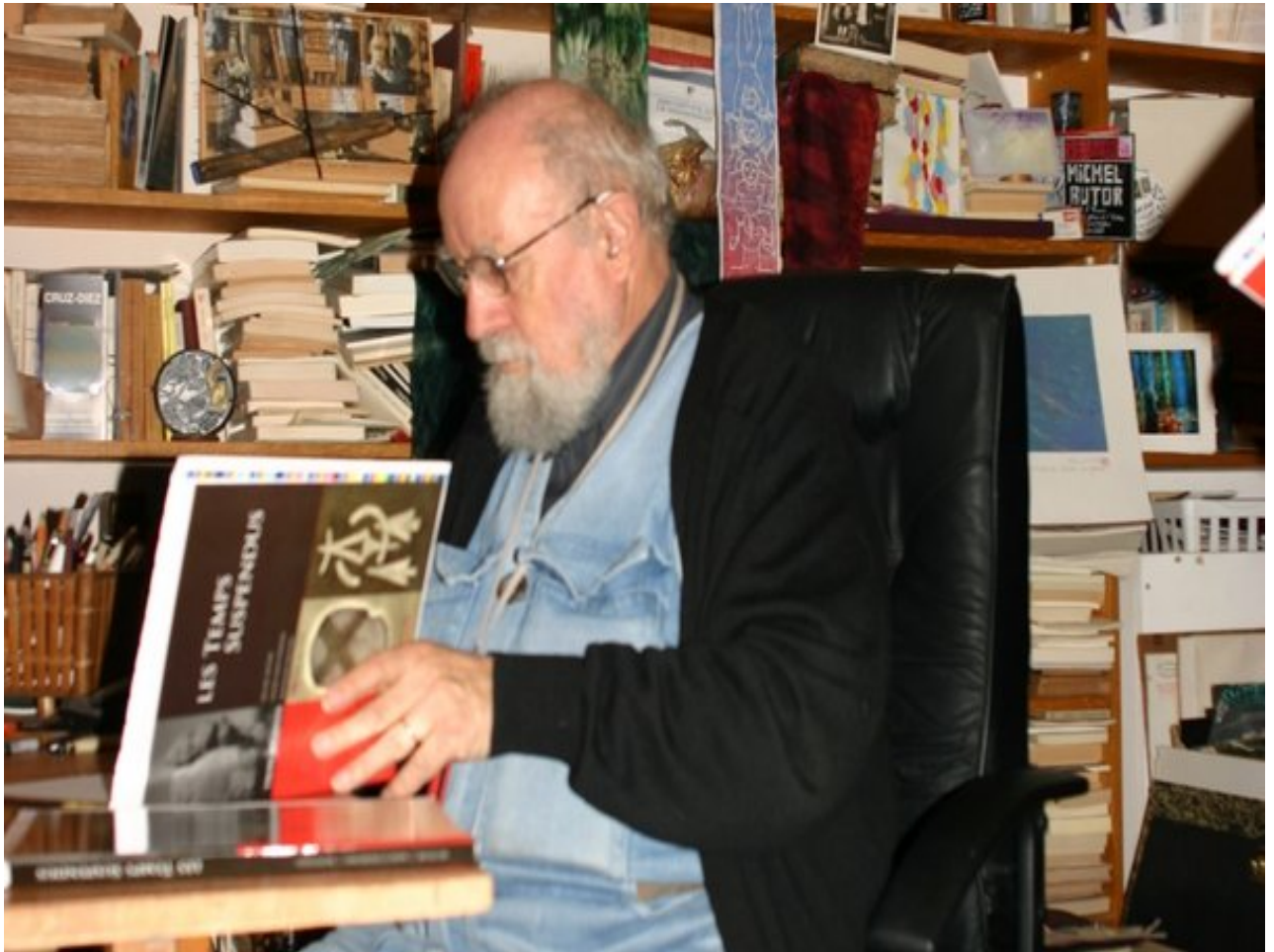


**Michel Butor dans l'un de ses entretiens.**



**Michel Butor dans l'un de ses entretiens.**





**Michel Butor et son dernier ouvrage : Les Temps Suspendus.**

**NADIA BIROUK**

Née le : 29-01-1974 à Agadir.

Marocaine.

Mariée et mère de deux enfants.

**Professeur de deuxième cycle de langue et de littérature françaises depuis 1998 au Maroc.**

Adresse du travail : Lycée Mohammed Derfoufi, Hay Azaytoune. Tikiouine. Agadir.

Adresse personnelle: Hay Alhouda DarAljiwar (A) Bloc E Appart. : 315. Troisième étage  
80000 AGADIR Maroc. Tel.: 0(0212)668140421/ Tel.: 0(0212)527506041.

Mails : [biroukbirouk@yahoo.fr](mailto:biroukbirouk@yahoo.fr) / [n.birouk4@yahoo.fr](mailto:n.birouk4@yahoo.fr)

### **FORMATIONS**

**2010-2011 : Doctorante à Rennes II sous la direction de M. Marc Gontard et sous la codirection de M. Ahmed Raqbi. (Thèse de Doctorat à soutenir en Janvier 2012)**

**2004-2010 :** Doctorante en Lettres Modernes, Université Toulouse II Le Mirail (France).

**2003-2004 : Titulaire de D. E. A. en Littérature française antique et comparée.** Mémoire de (91 pages), il s'intitule : *La Représentation de la lecture et du lecteur dans trois romans de Butor*. Université de Toulouse Le Mirail (France). Note du mémoire est : 14 /20 (Mention : Assez bien) sous la direction de Monsieur **Didier Alexandre**.

**1997-1998 :** Titulaire du **Diplôme de l'École Normale Supérieure** de Meknès (Bac+5) en Français. Recherches de fin de formation : Mémoire de (83 pages) : *La Lecture des textes narratifs dans les lycées marocains : entre la théorie et la pratique*. Dossier : (71 pages): *La Bande dessinée : un nouveau souffle pour l'enseignement secondaire du français*.

**1996-1997 :** Titulaire de **Licence** en Langue et en littérature françaises. Option : *Littérature* (Bac+4) Université Ibn Zohr. Faculté des Sciences et des Lettres Humaines. Agadir. Mémoire de fin de formation : *Les Enjeux de l'incipit romanesque*. 15/20 (180 pages).

**1995-1996 :** Première année de deuxième cycle. Option : Littérature (Mention : Assez bien)

**1994-1995 :** **DEUG** en langue et en littérature françaises.

**1993-1994 :** Première année universitaire en langue et en littérature françaises. (Mention : Bien)

**1992-1993 :** Titulaire du **Baccalauréat série Lettres modernes bilingues**. (Mention : Assez bien)

### **EXPERIENCES**

Enseignante au lycée depuis 1998. (Lycée Waliy Alrahd, Lycée Chafchaoui, Lycée Agricole, Lycée Derfoufi.)

### **PUBLICATIONS**

*Surgir du néant*, Éd. Édilivre, Paris, 2010, *J'ai honte ! L'ombre de la vérité était là !* Éd. Édifree. 2010. *Modifications*, Éd. Édilivre, Paris, 2011, (Poèmes).

*La Lecture Littéraire : Le Cas de Michel Butor, L'Espace dans les œuvres butoriennes* (Essais), Éd. Édilivre, 2011 / France, Paris. *D'autres ouvrages en cours d'édition*.

### **LANGUES MAITRISEES**

Français : écrit et parlé bien.

Arabe classique: écrit et parlé très bien.

Anglais: quelques principes.

**LOISIRS** Photographie, Écriture de nouvelles, de récits, d'essais et de poèmes en français et en Arabe. Traduction de l'Arabe au français ou le contraire. La peinture, la lecture, le voyage et l'écoute de la musique. Sites personnels : [www.avis.anatoile.com](http://www.avis.anatoile.com), [www.avis.webobo.com](http://www.avis.webobo.com), [www.kitabates.anatoile.com](http://www.kitabates.anatoile.com) Sites créés et dirigés : [www.professeurmaroc.anatoile.com](http://www.professeurmaroc.anatoile.com), [www.esquisses.anatoile.com](http://www.esquisses.anatoile.com). Groupes créés et dirigés sur le net : *Photos et images du monde ! Poésies et nouvelles pour tous!* Sur le Facebook.

**Mme. Nadia BIROUK**

**Adresse** : Mme. Nadia Birouk  
Hay Salam Boîte postale 14338  
Code postal : 80000 Agadir Maroc

**Adresse personnelle**: Hay Alhouda Dar Aljiwar (A) Apprt. 315  
Troisième étage 80000 Agadir MAROC.

**n.birouk4@yahoo.fr**

**biroukbirouk@yahoo.fr**

Tel. Portable : **00212668140421**

Tel. Fixe : **00212527506041**

***FIN DE LA THÈSE***

© Janvier 2012

## **RÉSUMÉ : LES REPRÉSENTATIONS DU LECTEUR RÉEL DANS QUELQUES RÉCITS DE VOYAGE DE MICHEL BUTOR**

Le lecteur joue un grand rôle dans la production et dans l'élaboration du sens. En effet, dès le premier contact avec un énoncé littéraire, le lecteur réel est engagé dans une « communication interactionnelle » avec l'auteur réel, surtout lorsqu'il s'agit de saisir le sens d'un récit « déroutant ». Pourtant, nous ne pouvons pas toujours préciser les types de lecteurs réels et leur capacité dans l'activation de l'acte de lecture qui doit être productif. La thèse essaye de mettre en lumière les particularités de la lecture littéraire et la difficulté d'approcher un énoncé littéraire, qui demeure un défi et une contrainte au vu de sa spécificité. Nous avons tenté de déterminer à l'aide d'exemples précis empruntés à Michel Butor, l'activité du lecteur réel que nous sommes, car ils présentent un outil intéressant pour approcher la question de la lecture chez Michel Butor, dans la mesure où ils illustrent le parcours d'une écriture « de voyage » qui va jusqu'à la mise en question du genre (Récit de voyage). Bref, il s'est avéré que la réception d'un texte est liée à nos choix les plus intimes, à nos partis pris, à nos sentiments et à nos pulsions...

**Mots clés : Lecteur réel - Lecture littéraire- Texte du lecteur- Michel Butor- Nouvelles formes littéraires- Réception du texte- Récit de voyage- Collage- Mise en abyme.**

## **SUMMARY : THE REPRESENTATIONS OF THE REAL READER IN SOME MICHEL BUTOR'S TRAVEL STORIES**

The reader plays a tremendous role in the production and elaboration of meaning. Indeed, once facing a literary statement, the real reader becomes is committed (hired) with the real writer in a give-and-take relation, especially when it is a question of to seize the meaning of a «puzzling» text. Nevertheless, we cannot always advance the types of the real readers, nor can we determine their reading strategies and the related productivity. Actually, to clarify the nature and the task of the real reader is a complex work. The thesis tries to bring to light the peculiarities of the literary reading and the difficulty of approaching a literary statement. Such a reading remains, in fact, due to its particularity, a challenge and a constraint. We have tried to determine by means of precise examples Borrowed (Taken) from Michel Butor, the activity in which the real reader, whom we are, is engaged, because they present an interesting tool to approach the question of the reading at Michel Butor, as far as they illustrate the route (course) of a writing " with journey " which goes to the questioning of the kind (Travel story). In brief, it has turned out that the reception of a text is bound (connected) to our most intimate choices, to our taken parts, to our feelings and to our drives...

**Key words: Real Reader- Literary Reading- Text of the Reader- Michel Butor- New Literary forms- Reception of a text- Travel story- Collage (Sticking) - Put there abysm.**